CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS
DE DOUTORAMENTO E AVANZADOS
DA USC (CIEDUS)

TESE DE DOUTORAMENTO

UN CINEMA DO FAN. OS FANS E AS GRAVACIÓNS AMADORAS NOS MODOS DE REPRESENTACIÓN DA MÚSICA EN DIRECTO

Cibrán Tenreiro Uzal

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL
PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN COMUNICACIÓN E INFORMACIÓN CONTEMPORÁNEA

SANTIAGO DE COMPOSTELA
2017

DECLARACIÓN DO AUTOR DA TESE

Un cinema do fan.
Os fans e as gravacións amadoras nos modos de representación da música en directo

D. Cibrán Tenreiro Uzal

Presento miña tese, seguindo o procedemento adecuado ao Regulamento, e declaro que:

1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
2) No seu caso, na tese se fai referencia as colaboracións que tivo este traballo.
3) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide ca versión enviada en formato electrónico.
4) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio de outros autores nin de traballos presentados por min para a obtención de outros títulos.

En Santiago de Compostela, 14 de novembro de 2017

Asdo.

AUTORIZACIÓN DA DIRECTORA E O TITOR DA TESE

Un cinema do fan.
Os fans e as gravacións amadoras nos modos de representación da música en directo

Dna. Margarita Ledo Andión (directora)

D. José Luis Castro de Paz (titor)

INFORMAN:

Que a presente tese se corresponde co traballo realizado por D. Cibrán Tenreiro Uzal, baixo a nosa dirección e titorización, e autorizamos a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como directora e titor desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

En Santiago de Compostela, 14 de novembro de 2017

Asdo.

Agradecementos

Logo de catro anos e millón e medio de caracteres neste documento de texto sinto principalmente dúas cousas: alivio e agradecemento. Vou centrarme no segundo, aínda a risco de acabar sendo repetitivo (se é así é porque estou moi agradecido).

Margarita Ledo Andión dirixiu todo o proceso e guioume da que penso que é a mellor maneira posible: deume confianza nas miñas escollas cando precisei un contrapeso ás dúbidas, sen deixar de corrixirme cando foi oportuno e abrirme os ollos a novas lecturas e maneiras de pensar. Síntome afortunado de ter contado con ela como directora e tamén de ter compartido o tempo na facultade con Marta, Silvia, Reyes, Manolo, Marisa e o alumnado ao que din clase. E tamén de ter recibido a axuda de Haekyung Um e Rob Strachan na miña estadía na Universidade de Liverpool.

Estou moi feliz de ter adicado estes anos a pensar en dúas das miñas cousas favoritas: música e cinema. Son dúas cousas que comparto cunha comunidade de amigas e amigos que me aporta entusiasmo, capacidade crítica, reflexións e diversión. Teño aprendido moito sobre min, sobre a arte e sobre a vida participando do Cineclube de Compostela, do colectivo PORNO, de Monstruo e de Esposa. Teño aprendido moito sobre min, sobre a arte e sobre a vida falando con María Villamarín, Xacobe G. Castro, Teo Cid, Toni Colombo, Lucía González, Gael Carballo, Paula Pérez, Laura Reboredo, Juan Esturao, Camila Viéitez, Anxo F. Couceiro, Enrique F. Aparicio, Nuria Moar, Alejandro Gaudino, Marga e Sara Núñez, Mar Catarina, Rubén Domínguez ou Sara Roca. Tamén me animaron e inspiraron profundamente conversas con Isabel Fernández Reviriego, Vitor Vaqueiro, Kiko Amat, Mike Watt, Rafa Anido, Calvin Johnson ou Xiana Arias, e cada minuto que pasei no Liceo Mutante, faro da civilización.

Máis ou menos ao tempo que comecei a tese, varias amigas e amigos metéronse en líos parecidos, pechándose na casa ou marchando lonxe. Teño a sensación de ter compartido con eles este proceso na distancia e quero agradecerlles a compaña e animalos a perseverar, que o camiño non é infinito: Hugo Quintela, Ánxela Lema, Carlos Ríos, Meri Fernández.

Estou tamén moi feliz porque no tempo que levo investigando sentín tamén sempre o apoio, comprensión e incluso certo orgullo da miña familia. No fondo non esperaba menos, pero tampouco se pode pedir máis que o que me dan Elba, Elvira, Antón, María e os demais.

Ademais de todo o anterior, agradezo profundamente a todas as persoas que contestaron as miñas preguntas para participar nesta tese a súa confianza. E agradezo tamén a Alba Pazos as súas

correccións da versión en inglés do final da tese.

Por último, sendo esta unha tese sobre a vontade de creación que hai nas comunidades de fans e *amateurs,* non podo deixar de agradecer a súa labor a aquelas e aqueles artistas que admiro e mesmo adoro. Eles non o saben, pero a miña relación con eles axudoume a pensar e comprender o *fandom*, e estou convencido de a emoción que as súas cancións, libros e filmes me causan é a emoción que mellor me describe. Gracias entón a Jonathan Richman, Patti Smith, Talking Heads, Sonic Youth, Jem Cohen, Aries, Todd Haynes, Emilio José, Bob Dylan, Fantasmage, Amélie Nothomb, Ataque Escampe, Caetano Veloso, Chris Marker, Telephones Rouges, Caitlin Moran, David Bowie, Richard Linklater, Billy Bragg, Agnès Varda, Jaime Hernández, Roberto Bolaño, Nanni Moretti... Creo que esta lectura será máis comprensible (e desfrutable) acompañada das súas obras.

Resumo

Hoxe en día, os concertos e demais eventos en directo xa non son rexistrados exclusivamente por profesionais. En calquera actuación, como en calquera ámbito da vida cotiá, podemos ver moreas de teléfonos móbiles e cámaras rexistrando o que sucede. O acceso xeralizado ás tecnoloxías de captación de imaxe que caracteriza a era dixital fai xurdir unha serie de cuestións relevantes arredor do poder da representación. Esta tese investiga precisamente os modos de representación da música en directo para explorar, a través da comparación dos vídeos amadores e os profesionais, se o cambio tecnolóxico favorece unha democratización da imaxe dos directos ou os códigos convencionais prevalecen. A análise destas gravacións amadoras obriga a construír unha metodoloxía interdisciplinar para abordar as diferentes tensións que os vídeos acollen: non só as propias das promesas democratizadoras da tecnoloxía dixital, senón tamén a relación da audiencia cos modos de representación profesionais, os cambios recentes dos cinemas domésticos e os modos de consumo produtivo propios dos fans.

Palabras clave: estudos fan, cinema amador, cinema dixital, música en directo, cambio tecnolóxico.

Resumen

Hoy en día, los conciertos y demás eventos en directo ya no son registrados exclusivamente por profesionales. En cualquier actuación, como en cualquier ámbito de la vida cotidiana, podemos ver montones de teléfonos móviles y cámaras registrando lo que sucede. El acceso generalizado a las tecnologías de captación de imagen que caracteriza la era digital hace surgir una serie de cuestiones relevantes alrededor del poder de la representación. Esta tesis investiga precisamente los modos de representación de la música en directo para explorar, a través de la comparación de los vídeos *amateurs* y los profesionales, si el cambio tecnológico favorece una democratización de la imagen de los directos o los códigos convencionales prevalecen. El análisis de estas grabaciones amateurs obliga a construír una metodología interdisciplinar para abordar las diferentes tensiones que los vídeos acogen: no solo las propias de las promesas democratizadoras de la tecnología digital, sino también la relación de la audiencia con los modos de representación profesionales, los cambios recientes de los cines domésticos y los modos de consumo productivo propios de los fans.

Palabras clave: estudios fan, cine amateur, cine digital, música en directo, cambio tecnológico.

Abstract

Nowadays, concerts and live events are not just recorded by professionals. In any performance, like in any aspect of daily life, we can see lots of mobile phones and cameras recording everything that is happening. The general access to image capturing technologies that characterizes the digital age raises some relevant issues around the power of representation. This thesis investigates, precisely, the modes of representation of live music to explore, through the comparison of amateur and professional videos, if the technological change stimulates a democratization of the image of live performances or the conventional codes prevail. The analysis of these amateur recordings forces us to elaborate an interdisciplinary methodology to approach the different tensions the videos contain: not just the tensions related to the democratizing promises of digital technology, but also the relation of the audience with professional modes of representation, recent changes in home movies and fans and their modes of productive consumption.

Key words: fan studies, amateur cinema, digital cinema, live music, technological change.

Índice

1. INTRODUCIÓN 15

1.1. Obxecto de estudo 17

1.2. Estado da arte 20

1.3. Obxectivos 24

1.4. Hipóteses 26

1.5. Deseño metodolóxico e estrutura do texto 27

2. A ERA DIXITAL: CONTEXTO ESTÉTICO E TÉCNICO 29

2.1. *Calquera pode:* cambios tecnolóxicos na música e no cinema 30

2.2. O contexto estético dixital e a súa aplicación á posta da música en imaxe 41

2.3. Cultura participativa, interactividade e recepción na época dixital 55

3. OS FANS COMO COMUNIDADE PRODUTIVA 73

3.1. O *fandom* da música: creatividade, comunidade e subcultura no contexto dixital 75

3.2. Películas caseiras para familias disfuncionais 91

3.3. Roles e motivacións 110

4. O CONCERTO COMO ESPAZO DE CONFLITO 139

4.1. O modelo da inmersión e os mecanismos de control 142

4.2. Desequilibrios do modelo: fama, roles, xénero 160

4.3. As gravacións do conflito 179

5. MODOS DE REPRESENTACIÓN VISUAL DO CONCERTO 193

5.1. O desenvolvemento histórico da posta da música en imaxe 195

5.2. O Modo de Representación Institucional da Música en Directo 217

5.3. Modos de representación alternativos. O Modo de Representación Fan da Música en Directo. 234

6. UN CINEMA DO FAN 249

6.1. Modelo de análise 249

6.2. Escolla da mostra 255

7. ANÁLISE DA MOSTRA 259

7.1. *Auryn Circus Avenue Night* (Mario Ruiz, 2015) 259

7.2. *Adele Live at the Royal Albert Hall* (Paul Dugdale, 2011) 300

7.3. *On The Run Tour: Beyoncé and Jay Z* (Jonas Åkerlund, 2014) 332

7.4. *this is not a show (a live movie)* (Vincent Moon e Jeremiah, 2009) 377

7.5. *Radiohead Live in Praha* (Varios autores e autoras, 2010) 428

8. CONCLUSIÓNS 473

APÉNDICES 485

INTRODUCTION, SUMMARY AND CONCLUSIONS (English) 585

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 652

UN CINEMA DO FAN.
Os fans e as gravacións amadoras nos modos de representación da música en directo

1. INTRODUCIÓN

En novembro de 2015, moitas televisións e medios de comunicación online (antena3.com 2015, Henderson 2015, Bond 2015) emitiron un vídeo do usuario de Instagram Sebastien Snow. Nos quince segundos do clip víase o momento no que uns refachos de metralladora interromperon o concerto de Eagles of Death Metal na Sala Bataclan de París. As imaxes tomadas por Snow sumáronse, na cobertura informativa dos atentados desas datas, a moitos outros rexistros de carácter non profesional que aportaron á prensa o acceso a uns feitos que, por imprevisibles, non podían ter gravado.

O acceso xeralizado aos dispositivos de captación de imaxe na era dixital supuxo, a nivel global, unha pulsión crecente polo rexistro persoal de acontecementos, canalizada especialmente a través da plataforma YouTube e as redes sociais. En consecuencia, estes rexistros volvéronse cada vez máis significativos á hora de poñer o real en imaxes, e supoñen un certo contrapeso ás imaxes profesionais dos medios ou dos distintos axentes da industria cultural. Como mostra diso, o caso dos Eagles of Death Metal non é o único no que a gravación amadora dun concerto se volveu noticia, senón que parece estar converténdose nun recurso máis dos informativos. Por exemplo, en España e Latinoamérica foi moi polémica a actuación na que Alejandro Sanz increpou a un espectador por, aparentemente, maltratar a unha muller (laSexta.com e Efe 2016, Gómez 2016). Os principais telexornais españois difundiron aquelas imaxes, pero tamén outras non ligadas a controversias, como as tomadas polo usuario de YouTube Stan Goldstein nas que Bruce Springsteen tocaba “Purple Rain” en homenaxe a Prince trala morte deste (Cuatro 2016). O mesmo sucedeu en medio mundo co vídeo no que Adele increpa a unha persoa do público por, precisamente, estar a gravar o seu concerto (laSexta.com 2016, Associated Press 2016, Lawler 2016).

Unha ollada rápida a estes exemplos apunta xa unha serie de puntos de interese destas gravacións:

1. Os concertos son un tema recorrente dentro desa pulsión xeralizada por gravar. As gravacións resultantes compartirán así, necesariamente, moitas das características que as diferentes formas de cinema adoptaron influídas pola aparición de técnicas dixitais.

2. Catro concertos diferentes, de estilos e artistas diferentes, en diferentes momentos e partes do mundo, foron rexistrados por persoas diferentes. Á parte dos catro anteriores, existen moreas de vídeos das mesmas actuacións. Isto indica que hai unha cantidade significativa do público que ten a capacidade de facer o seu propio rexistro dos concertos.

3. Dentro do fluxo de imaxes dos informativos (e, por extensión, de calquera fluxo de imaxes profesionais), estas gravacións supoñen unha certa ruptura a nivel estético: na maioría dos casos teñen unha menor calidade de imaxe e son, inestabilidade no manexo da cámara, están pouco iluminadas e mesmo poden cambiar a orientación a un sentido vertical.

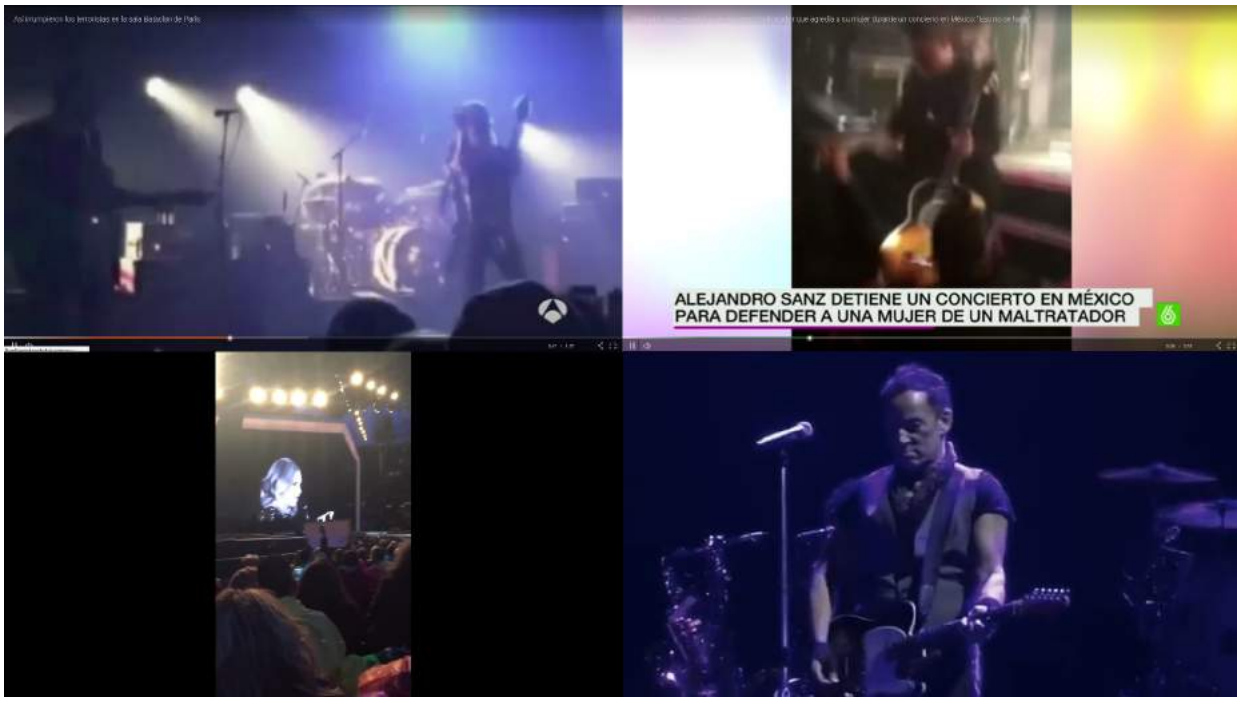


Ilustración 1: As gravacións non profesionais de concertos rompen o fluxo dos informativos a nivel estético, como vemos nestas capturas dos exemplos que acabamos de citar.

4. O xesto de Adele deixa ver que a acción de gravar non está libre de polémica. En relación tamén co punto anterior, o contrapeso que as imaxes amadoras exercen respecto ás profesionais no ámbito dos concertos é controvertido. Éo, quizais, porque supón unha distracción con respecto á atención inmersiva que moitos artistas requiren do seu público. Pero tamén, polo tanto, porque pode implicar unha ameaza para o control que os e as intérpretes teñen sobre o que sucede nos seus concertos, ou para a capacidade das industrias culturais de fixar a imaxe pública dos seus produtos. Por esas mesmas razóns, pode supoñer un cambio nos modos nos que a música en directo é posta en imaxe, por pasar dun punto de

vista institucional a múltiples puntos de vista alternativos.

5. Cando estes vídeos se convirten en feitos noticiables é case sempre por motivos extramusicais. Porén, en casos como o de Eagles of Death Metal o autor das imaxes comeza a gravar antes de saber que os disparos van acontecer, polo que eses sucesos non poden xustificar por si sós a existencia das gravacións. Probablemente, a maioría de vídeos de concertos existen e circulan simplemente porque hai un público disposto a velos. Ten sentido que ese público se articule arredor das comunidades de fans, que ademais da súa condición evidente de comunidades de consumo son tamén comunidades de produción de contidos.

Esta tese investiga o papel dos e das fans e das súas gravacións dentro dos modos de representación da música en directo. Porén, tendo en conta que aínda son escasos os traballos académicos sobre o tema e os puntos que acabamos de sinalar, o ámbito da posta da música en imaxe revélase insuficiente para estudalo. As gravacións amadoras de concertos acollen as tensións propias das promesas democratizadoras das técnicas dixitais, poñen en cuestión os códigos habituais de representación audiovisual das actuacións musicais, amosan moitos dos cambios recentes dos cinemas domésticos e reflicten os modos de consumo produtivo propios do *fandom*. Estas gravacións son un punto no que se encontran toda unha serie de conflitos relevantes no contexto mediático e artístico contemporáneo. Iso fai que as atopemos como un obxecto de estudo relevante e pertinente, e tamén que o xeito de abordalas sexa necesariamente complexo.

1.1. Obxecto de estudo.

O obxecto de estudo desta tese son as gravacións audiovisuais amadoras de concertos de música pop. Empregaremos o termo *gravacións* porque, ao estar o fenómeno marcado pola aparición das técnicas dixitais, referirémonos principalmente a imaxes captadas con estes dispositivos, que quedarían excluídas do termo habitual *filmación* (que se asocia ao soporte película). Asimesmo, o matiz de especificar que se trata de gravacións audiovisuais cumpre a función de especificar que tanto as fotografías como as gravacións exclusivamente sonoras quedan fóra do ámbito desta investigación. Se ben ambas as dúas son prácticas existentes nos concertos (Whitman 2005, Van Dijck 2008) e con elementos en común co que nos ocupa (polo que poderán aparecer puntualmente ao longo do traballo), estarían encadradas en tradicións diferentes á da representación audiovisual das actuacións musicais e precisarían de metodoloxías diferentes. Para facilitar a lectura, de aquí en

diante utilizaremos o termo “gravacións” sen especificar sempre que se trata de gravacións audiovisuais, ou tamén “vídeos”, que evitamos situar na propia definición do obxecto por estar máis asociado á presenza das gravacións como clips de vídeo independentes na rede. Esa é unha simplificación que queremos evitar: estas gravacións poden atoparse en YouTube, Vimeo ou nas redes sociais, pero tamén como parte de filmes (comerciais ou non) e, de seguro, nas casas ou nos dispositivos de moita xente que non as comparte.

Nos artigos de Associated Press e laSexta.com sobre o vídeo de Adele citado antes, os titulares refírense á persoa que grava como unha fan: “'Deja de grabarme, estoy aquí de verdad', Adele se cabrea con una fan”, “Adele tells fan to stop filming gig and enjoy it in real life”. Isto indícanos outra simplificación que é preciso problematizar. Intuitivamente, ten sentido identificar como fan a unha espectadora que ten o interese suficiente no concerto como para querer facer un rexistro del. Porén, como explicaremos máis adiante, as motivacións para gravar poden ser ben diferentes e as gravacións non sempre poden funcionar como proba da condición de fan de quen as realiza. Estudando as experiencias reais do público nos concertos constatamos que son diversas e complexas. Polo tanto, aínda que a nosa intención é demostrar que a tendencia principal presente nestas gravacións é un cinema do fan, ao non estar este definido neste ámbito por ningún traballo previo é preciso estudar un obxecto máis amplo. Nese sentido, o termo “cinema amador” (ou afeccionado, ou *amateur*) sérvenos para facer fincapé no contraste fundamental do traballo entre as representacións profesionais dos concertos e as non profesionais. O capítulo 3, no que aplicamos os estudos dos cinemas domésticos a estas gravacións, afonda nas propias propostas terminolóxicas dese ámbito para discutir a máis acaída no que se refire a este obxecto.

Por último, ao falar de concertos de música pop (ou popular) tentamos acotar minimamente un fenómeno que é certamente transversal no que se refire a xéneros musicais. Seguindo a argumentación de Philip Tagg (1982: 41-42), ao falar de música pop estamos excluíndo os ámbitos da música folk e da “música de arte”. Nese sentido, non falamos do pop como xénero distinguible de outros como o rock, o hip hop ou o hardcore, xa que entenderemos que todos estes forman parte do conxunto da música pop. É un tipo de música que apela a públicos maioritarios e está determinado especialmente pola existencia do son gravado (ultimamente, tamén da imaxe gravada) e as industrias culturais. Os principais matices que facer, trinta e cinco anos despois, á maneira na que Tagg entende a música pop teñen que ver co asentamento dos estudos de música popular e co feito de que a creación desta é, cada vez máis, de orixe amadora. Nós consideraremos esta tan relevante como a que vén feita por profesionais e pola industria, pero el asocia a creación *amateur* coa música folk, como vemos na táboa coa que resume ese “triángulo axiomático”. Porén, o seu

esquema xeral segue a ser válido e conecta co uso común do termo.

CHARACTERISTIC		Folk music	Art music	Popular music
Produced and transmitted by	primarily professionals		×	×
	primarily amateurs	×		
Mass distribution	usual			×
	unusual	×	×	
Main mode of storage and distribution	oral transmission	×		
	musical notation		×	
	recorded sound			×
Type of society in which the category of music mostly occurs	nomadic or agrarian	×		
	agrarian and industrial		×	
	industrial			×
Main twentieth-century mode of financing production and distribution of the music	independent of monetary economy	×		
	public funding		×	
	'free' enterprise			×
Theory and aesthetics	uncommon	×		×
	common		×	
Composer/author	anonymous	×		
	non-anonymous		×	×

Ilustración 2: Táboa na que Philip Tagg resume a discusión do seu "triángulo axiomático" entre música folk, música de arte e música popular. A modificación que propoñemos é considerar a música popular como transmitida principalmente por amadores.

Como vemos, esta definición do obxecto de estudo procura marcar uns límites que sexan operativos, tendo en conta a natureza do fenómeno: é de aparición recente, polo que apenas está investigado; e varios dos ámbitos dende os que o definimos teñen fronteiras pouco ríxidas na época actual (como a división entre amadorismo e profesionalismo). Isto fará que, ao desenvolver o traballo, fagamos constantemente referencia a elementos que, sen ser característicos delas, son precisos para explicar as gravacións amadoras de concertos, por contraste ou por funcionar en paralelo. O exemplo máis claro é o papel das gravacións profesionais, pero tamén os cambios técnicos previos ao dixital, os distintos tipos de forzas en tensión no espazo dos concertos ou a articulación do público e o privado no cinema doméstico. É dicir, o estudo das gravacións amadoras

de concertos está inevitablemente ligado á problematización da súa definición e a súa contextualización dentro de distintas categorías analíticas.

1.2. Estado da arte

Avanzamos xa inicialmente que o estudo das gravacións amadoras de concertos non conta cunha bagaxe significativa no terreo académico. É algo que contrasta co abundante tratamento do tema nos medios especializados en música e mesmo nos xeralistas, onde o enfoque soe dirixirse ao carácter polémico da práctica (Haithcoat 2012, Bellini 2013, Lee 2013), normalmente cunha perspectiva de parte que apunta a que o fenómeno non está completamente asimilado: que a xornalista Rebecca Haithcoat titule a súa peza "Hey, Moron! Why Are You Recording Concerts on Your iPhone?" é un bo indicador. Así, o primeiro traballo no que atopamos unha exploración compensada deste tipo de gravacións é o artigo "You should have been there man: Live music, DIY content and online communities", de Jessa Lingel e Mor Naaman (2012), publicado en *New Media & Society.* Nel entrevistan a usuarios e usuarias que suben vídeos de concertos a YouTube coa vontade de investigar as motivacións detrás da acción de gravar, así como a organización de comunidades en liña nas que as gravacións circulan. Porén, a pesar das achádegas da pescuda arredor do sentido das pezas para quen as fai, a análise obvia o aspecto estético das propias gravacións e o seu lugar na esfera mediática.

O mesmo ano, o danés Carsten Stage publicou no *Journal of Aesthetics & Culture* "Screens of intensification: on DIY concert videos of Lady Gaga and the use of media interfaces as tools of experience intensification". Nel, a diferenza do artigo de Lingel e Naaman, si se combina unha análise das características formais dos vídeos coa atención á relación de quen grava coa acción de gravar. Tamén en contraste co exemplo anterior, o comportamento desa serie de practicantes non é recollido en entrevistas, senón observado no xeito en que comparten os vídeos e interactúan entre si. Stage valora a práctica como un xeito de intensificar a experiencia do directo por parte do público, facéndoa máis significativa a través das escollas creativas do proceso de gravación. Ao longo desta tese tentaremos afondar nesa cuestión, xa que o artigo deixa fóra o estudo da relación entre estes vídeos e as formas mediáticas promovidas pola industria cultural, algo que nos parece importante para valorar a dimensión creativa que poidan ter. O último traballo, máis extenso, que atopamos sobre gravacións amateurs de concertos só aborda ese mesmo aspecto de forma tanxencial. Trátase da tese doutoral de Steven Colburn, *Amateur Concert Filming for YouTube: recalibrating the live*

music experience in an age of amateur reproduction, baseada, como o traballo de Lingel e Naaman, en entrevistas con persoas usuarias de YouTube, e centrada máis ben en sistematizar o funcionamento dos vídeos dentro da economía de YouTube e os hábitos de consumo de música.

Estes textos non empregan varios dos ámbitos de análise e tradicións académicas que, dende o exemplo inicial deste traballo, consideramos esenciais para abordar o noso obxecto de estudo; tradicións que non abordan especificamente as gravacións amadoras de concertos pero si certas categorías dentro das cales podemos encadralas de xeito máis ou menos tanxencial, polo que as incluímos neste apartado. O primeiro exemplo e, se cadra, o máis claro, son os *fan studies.* Este campo ten as súas orixes nos estudos culturais da escola de Birmingham. Se estes comezaran a estudar os consumos culturais atendendo "ao quotidiano das classes populares, à recepção e ao consumo dos *media,* aos estilos de vida e à mudança social" (De Lemos Martins 2011: 33), os estudos fan toman esa tradición para abordar as existentes comunidades de consumo e produción que os fans e as fans conforman, un obxecto que coincide co noso. Porén, o uso que se fai do termo fan nos tres traballos que vimos de mencionar obvia toda a bagaxe dos estudos fan (a excepción da obra de Henry Jenkins). Así, emprégano acriticamente e, ás veces, dan por suposta a condición de fan do público en xeral (tal como sucedía na prensa xeralista que comentaba a acción de Adele). En consecuencia, o estudo das motivacións dos espectadores e espectadoras para producir contidos queda algo coxo, por centrarse no seu comportamento sen problematizar as súas identidades.

En contraste, na nosa investigación, as teorías arredor do fenómeno fan son un dos puntos de apoio esenciais, xa que traballan coa produtividade ligada ao *fandom* e, nalgún caso, ás audiencias en xeral (Abercrombie e Longhurst 1998). Iso fainos posible enmarcar o obxecto de estudo en prácticas xa estudadas, achegándonos a unha comprensión máis fonda das relacións entre a identidade, o consumo e a produción de contido por parte das persoas que acoden a un concerto. Para facelo, tentamos compensar os puntos de vista máis apoiados na idea de que quen é fan practica a resistencia fronte á cultura dominante, propios da primeira vaga dos estudos fan (Lewis 2001, Jenkins 2010)[1], con outros de autores e autoras da seguinte xeración que escriben dende unha tradición xa asentada (Sandvoss 2005, Hills 2010, Hills 2013), matizando os vínculos entre fans e obxectos de culto. Algúns traballos sobre comunidades concretas, como *Tramps like us: music and meaning among Springsteen fans* (Cavicchi 1998) onde se estuda (entre outras cousas) o fenómeno

[1] As versións orixinais dos textos aos que nos referimos máis concretamente (*Textual Poachers,* de Jenkins, e o volume de Lewis, que inclúe textos de notable influencia como "The Cultural Economy of Fandom", de John Fiske) son de 1992, momento de desenvolvemento desa primeira vaga, a diferenza do que as datas incluídas nas referencias poidan indicar.

do intercambio de *bootlegs* no *fandom* de Bruce Springsteen, sérvennos como referente á hora de achegar as teorías dos *fan studies* a casos particulares conectados aos concertos.

Ao fío diso, o ámbito veciño das teorías das subculturas ten estudado tamén o comportamento de comunidades construídas arredor da música, e permite ampliar o marco unha vez constatamos que non todo o público está constituído por fans. Dentro destas teorías, dúas obras de notable influenza que tratan subculturas musicais son especialmente relevantes á hora de comprender as estratexias de lexitimación e autentificación en xogo na relación entre *mainstream* e comunidades alternativas; estratexias nas que se enmarcan as gravacións caseiras de concertos. Referímonos a *Subcultura: el significado del estilo* (Hebdige 2013) e, especialmente, a *Club Cultures: music, media and subcultural capital* (Thornton 1997). Esas estratexias convírtense en conflitos no espazo do directo. Ao ser as gravacións amadoras de concertos unha das prácticas que o público leva a cabo durante as actuacións, certas obras que analizan o funcionamento das *performances* na contemporaneidade aportan tamén ideas necesarias sobre o estatus dos eventos en directo no contexto mediático actual. A obra de Philip Auslander *Liveness: performance in a mediatized culture* sinala especificamente como o acceso á música por formas mediáticas condiciona o xeito no que os concertos se articulan e as expectativas dos espectadores.

O libro de Auslander, porén, conta cunha limitación común tamén a moitos estudos fan, que é centrarse na cultura maioritaria. Entre os exemplos aos que faciamos referencia para arrincar o traballo, os artistas menos coñecidos eran os Eagles of Death Metal, e aínda así son unha banda que ten metido os seus discos en listas en moitos puntos do mundo. As gravacións de concertos existen tamén nos contextos verdadeiramente minoritarios, acompañando ás prácticas locais de creación musical. Hai traballos como o de Wendy Fonarow (2006) arredor dos rituais do público *indie* que permiten engadir outros eidos ao *mainstream* e, ademais, recoñecen a enorme complexidade de comportamentos e accións existentes durante os concertos. Nese sentido, a teoría arredor da idea de escena musical (Cohen 1991, Cohen 1999, Shank 1994, Straw 2002, Straw 2004, Bennett e Peterson 2004) e libros como a etnografía sobre a creación musical amadora na cidade de Milton Keynes que escribiu Ruth Finnegan (1989) avanzaban xa iso ao tratar os hábitos do público en eventos locais, non multitudinarios, facendo posible estudar o fenómeno desta tese sen deixar fóra a maioría da música pop que se produce no mundo: a que non aparece nos medios.

Explicabamos tamén a necesidade que atopabamos de abordar o noso obxecto de estudo como unha forma de cinema dentro da esfera mediática. Un texto de Jenkins, *Quentin Tarantino's Star Wars* (2006), empregaba o termo "fan cinema" para falar dalgúns filmes de ficción feitos por fans

partindo do universo da saga creada de George Lucas, achegándoo ao ámbito das ficcións fan. Dende o título da tese, recollemos a idea pero reelaborámola: o cinema de fan do que poidamos falar está encadrado en tradicións diferentes ás da ficción narrativa, e polo tanto o corpus teórico que estuda esas tradicións pode trasladarse ás gravacións amadoras de concertos (e incorporarse á definición de "cinema do fan", facéndoa todo o ampla que sexa necesario). En primeiro lugar, os traballos sobre o modo doméstico tratan dende hai décadas os modos de rexistro non profesionais, atendendo tanto ás súas características estéticas como ao seu valor simbólico (Citron 1999, Orgeron e Orgeron 2007, Capitanio 2012). O volume, editado por Efrén Cuevas, *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (2010), ao incluír as achegas de autoras e autores con visións diverxentes (Laurence Allard, Roger Odin, James M. Moran) anima ademais a unha necesaria reflexión sobre a propia terminoloxía que rodea ao doméstico que nos axuda a delimitar, como xa apuntamos, o obxecto de estudo.

En moitas destas obras constatamos a existencia dunha tensión entre as imaxes profesionais, institucionais, que fixan uns modos de facer, e as imaxes amadoras; unha tensión que non se resume nunha simple oposición, senón nunha sorte de polinización. Nese sentido, outra tradición na que as gravacións amadoras de concertos se encadran (e que permite observar isto) é na do cinema que traballa coa música en directo. A posta en imaxe de actuacións musicais é unha constante dende as primeiras obras de Edison e os Lumière, e numerosas obras teñen observado a relación entre o evento e a súa representación nas películas (Chion 1997, Altman 2004, McMahan 2006, Dyer 2012) atendendo a diferentes épocas, xéneros e cineastas. Dentro diso, unha serie de textos, normalmente máis recentes (Beattie 2008, Cohen 2012, Edgar, Fairclough-Isaacs e Halligan 2013) céntrase no documental musical, que toca moi de preto o noso obxecto de estudo, especialmente se pensamos no feito (ignorado tamén nas obras de Lingel e Naaman, Stage e Colburn) de que existen filmes musicais que empregan as gravacións amadoras como fonte de imaxe, e nalgún caso como fonte principal.

Por último, as teóricas e teóricos que estudan os cambios que a tecnoloxía dixital exerceu no cinema abordan tendencias dentro das cales se encadra o noso obxecto de estudo. Así, Nicholas Rombes apunta en *Cinema in the digital age* (2009) a aparición na época de imaxes imperfectas ou degradadas, algo que tamén trata Sergi Sánchez (2013). Estas obras encádranse no campo, máis amplo, dos estudos sobre a cultura mediática na época, que tamén analizan fenómenos cos que as gravacións amadoras de concertos teñen claros paralelismos, como a idea do "cinenarcisismo" de Lipovetsky e Serroy (2009) ou a interactividade como a comenta Manovich (2005). E tamén, de maneira máis tanxencial, entre as obras que estudaron o xeito no que certos cambios técnicos

articularon a relación entre o ámbito profesional e o amador, das que aquí empregamos, por lóxica, as centradas na música (Attali 1977, Ross 2009, Ross 2012, Byrne 2013) e no cinema (Moran 2002, Ortega e García Díaz 2008).

1.3. Obxectivos

O estado da arte arredor das gravacións amadoras de concertos (e do cinema do fan) constata a necesidade dun enfoque multidisciplinar que supere as limitacións observables nas investigacións existentes e, ao mesmo tempo, aproveite a posición do fenómeno como punto de encontro entre distintos ámbitos teóricos ben consolidados. Así, un dos obxectivos principais desta tese é a elaboración dun modelo adecuado para o estudo do noso obxecto, que nos permita definir con claridade o cinema do fan ao que nos referimos e construír coñecemento arredor (e a través) del.

Este primeiro obxectivo fixa e condiciona todos os demais propósitos desta investigación. A construción do devandito modelo implica tamén indagar na posta da música en imaxe, onde nos marcamos o obxectivo de crear unha categorización ata agora inexistente das gravacións de música en directo, tanto amadoras como profesionais, sistematizada na definición dun Modo de Representación Institucional dentro dese ámbito. O cruzamento de distintas tradicións teóricas previo ao deseño do modelo responde ao obxectivo de superar as limitacións que cada unha desas tradicións presenta para pensar as gravacións amadoras de concertos (ou, cando menos, abrir camiños para superalas). É dicir, temos tamén o obxectivo de compensar a atención demasiado centrada no maioritario dos estudos fan, o constante ignorar do ámbito dos directos nos estudos de música e cinema, a escaseza de reflexións sobre as prácticas non familiares nas teorías do cinema doméstico e amador ou, directamente, a ausencia do fenómeno das gravacións amadoras de concertos entre os estudos de novas prácticas relacionadas co dixital.

Precisamente en relación a isto último, se buscamos un método para construír coñecemento contrastado arredor dunha práctica popularizada na era dixital é con outro obxectivo importante desta investigación: cuestionar a capacidade democratizadora das innovacións técnicas. Al Gore declaraba, ao lanzar a hoxe desaparecida televisión interactiva *Current TV*, que a súa intención era empregar as técnicas dixitais para procurar a democracia e evitar o control que exercen os poderes políticos e económicos sobre a sociedade (en particular a xente moza):

> We have no intention of creating a Democratic channel, a liberal channel, a TV version of Air America. That's not what we're about. We're about empowering this generation of young people

> in their 20s to engage in a dialogue of democracy and to tell the stories about what's going on in their lives using the dominant medium of our time. (Jade 2005)

Cos exemplos iniciais constatamos a relevancia a nivel cuantitativo do fenómeno das gravacións amadoras de concertos, pero ao longo desta investigación pretendemos entrar no cualitativo explorando a tensión que supoñen con respecto ás institucionais, vendo se o acceso multitudinario á acción de gravar outorga unha capacidade de contrapesar a construción de relato que fai a industria cultural. Temos o obxectivo de constatar así ata onde chega a capacidade democratizadora da técnica no ámbito da representación e rexistro da realidade (neste caso, da realidade dos concertos). Para iso, queremos evitar caer na apoloxía e evitar tamén caer no enfoque apocalíptico, coa intención de que o discurso arredor do empoderamento e a participación universal poida ter unha base real e non valerse só do *wishful thinking*: nesta tese tratamos a cuestión crucial da democratización da construción de coñecemento e buscamos para iso uns alicerces máis firmes que a simple vontade, que podería facernos ver prácticas revolucionarias e resistencia onde non as hai. A nosa é a mesma intención crítica que Mattelart e Neveu (2004: 15) atopan nos estudos culturais: "comprender de qué manera la cultura de un grupo, y sobre todo la de las clases populares, funciona como rechazo del orden social o, a la inversa, como forma de adhesión a las relaciones de poder". Pensándoos nese sentido, os conflitos arredor do cinema do fan parécennos extrapolables, en moitos casos, aos conflitos xerais da era dixital, e de aí a importancia que damos a este obxectivo.

Ese tratar a democratización da construción de coñecemento tradúcese nun último obxectivo clave: combinar o enfoque rigoroso do ámbito académico coa sensibilidade das persoas fans e amadoras sobre si mesmas e a súa labor creativa. A través das palabras de Daniel Cavicchi somos conscientes dos conflitos que isto abre, pero tamén dos beneficios que pode aportar a unha investigación:

> Fans and academics, in many ways, speak different languages, and, like academics, not all fans agree on everything. Opening up scholarship to fans also raises vexing questions about ethical responsibility, about who is qualified to speak, and whose knowledge counts and when. Don't academics' years of education and training qualify them to speak about certain subjects with authority? But who are they to say that fans' own understanding of their fandom is wrong or really means something else? Addressing such issues is the only way to achieve knowledge of popular music which is relevant, useful, and ultimately meaningful to both those who find it intellectually important and those who participate in it. In general, there is a need for less scholarly arrogance and more cooperation, less looking and taking and representing and more meeting and sharing and learning, and fewer scholars speaking *for* others and more speaking *with* others. Only then will the study of popular music move toward being what popular music

> itself is for those who love it: something which excites and angers, motivates and provokes, brings people together, and makes sense of the world. (Cavicchi 1998: 189)

Nos estudos fan aparecen constantemente os esforzos de quen leva a cabo a investigación por establecer unha posición axeitada dende a que tratar o traballo feito por fans, como fai aquí Cavicchi. Coa vontade de fuxir do paternalismo e aproveitar a propia condición de fan dunha parte da academia, ou mesmo a súa participación en moitas desas prácticas, estas autoras e autores téñense definido con frecuencia como fans (comezando probablemente por Jenkins en *Textual Poachers*) e mesmo formulado a necesidade de incluír unha "autoethnography", na que os gustos, valores, vínculos e implicacións das persoas que son fans e as que son académicas-fans son postos baixo o microscopio da análise cultural (Hills 2010: 72). O deseño deste traballo parte inevitablemente da experiencia que outorga a nosa posición simultánea de fan, de cineasta amador e de investigador académico. Tentaremos en consecuencia que as achádegas da tese veñan do coñecemento de todos os ámbitos necesarios, sen establecer xerarquías entre eles.

1.4. Hipóteses

As hipóteses deste traballo, en relación aos obxectivos explicados anteriormente, parten desa intención de poñer en cuestión os discursos arredor dos fenómenos aparentemente democratizadores, combinada cunha serie de intuicións iniciais sobre o obxecto de estudo. Configurámolas arredor de dúas preguntas de aparencia sinxela: Provoca o acceso masivo do público aos equipos de gravación audiovisual a aparición de modos de representación da música alternativos ao institucional? Como afecta isto ás relacións entre artistas, industria cultural e público?

1. As circunstancias técnicas da era dixital facilitan a aparición, no rexistro audiovisual da música en directo, de formas de cinema non profesional que supoñen un contrapeso aos rexistros institucionais por trasladar ás imaxes unha mirada individual e non dependente dos intereses económicos.

2. Eses rexistros institucionais, controlados polas industrias culturais en diversas formas, teñen conducido ao establecemento dun modelo convencional de representación dos concertos, que podería denominarse como Modo de Representación Institucional da Música en Directo, seguindo o termo de Burch (1995: 17) referido ao cinema clásico.

3. Dentro das gravacións amadoras de concertos o cinema do fan é a tendencia dominante, debido ao funcionamento da condición de fan como catalizadora da produción de contidos.

4. As e os fans gravan os concertos por unha mestura de motivacións colectivas (en relación á comunidade de iguais) e individuais (en relación con conceptos de capital subcultural[2]).

5. As gravacións amadoras son integradas en produtos profesionais coa intención de controlar a participación do público e aproveitar a lexitimidade e autenticidade que aportan.

1.5. Deseño metodolóxico e estrutura do texto

A estrutura e deseño metodolóxico desta tese están marcadas polo feito de que o obxectivo primordial do traballo, á par da adecuación da metodoloxía ao obxecto, é a construción dun modelo acaído para a análise do cinema do fan. Esa idea obriga a abordar os diferentes ámbitos teóricos antes de establecer unha mostra e un método de análise da mesma. Dese xeito, a propia estrutura do texto estará fiada cara a definición, cada vez máis pormenorizada, do cinema do fan, permitindo que despois de todas as formulacións teóricas esta apareza con claridade e guíe o deseño do modelo da análise final.

Por iso mesmo, estruturamos a parte teórica da tese arredor de catro capítulos que estudan diferentes categorías analíticas que nos permiten abordar o obxecto de estudo. Cada un deles está dividido en tres epígrafes, procurando achegar sempre no terceiro os conceptos previos máis xerais cara ao obxecto de estudo. A progresiva elaboración de clasificacións e identificación de características atribuíbles á práctica permítenos integrar comentarios interpretativos de certos exemplos de gravacións amadoras ou de cinema do fan cuxa pertinencia virá xustificada en cada momento polo desenvolvemento do texto. Así, evitamos un tratamento da teoría que só comprenda unha discusión e ordenación das referencias bibliográficas, levándoa cara ao fenómeno a través dos propios vídeos. Usaremos tamén de forma constante referencias de prensa, coa intención de constatar a relevancia do fenómeno e ancorar os conceptos teóricos na realidade da época e a súa construción de relato. A introdución da visión das e dos fans será progresiva ao longo do texto, sendo só puntual nun comezo e volvéndose máis importante segundo nos imos achegando á construción dos conceptos

[2] O concepto de capital subcultural foi acuñado por Sarah Thornton no seu estudo *Club Cultures,* tomando como punto de partida o concepto de capital cultural de Pierre Bourdieu e adaptándoo criticamente ás subculturas, particularmente ás relacionadas coa cultura da música de baile na Gran Bretaña dos primeiros noventa que ela analiza. Para ela, o capital subcultural veñen a ser os elementos traducibles nun aumento de estatus interno a un grupo de iguais baseado no gusto.

adecuados para abordar o fenómeno.

En consecuencia, o capítulo 2 tratará o cinema dixital como contexto no que aparece o fenómeno, tanto no aspecto técnico como no puramente estético, atendendo aos discursos que se teñen xerado arredor deste cinema e á súa relación co *fandom* e a música pop. A través do centramento nos aspectos da interactividade e a participación achegámonos ao tema do capítulo 3, que trata a organización de fans en comunidades produtivas, combinando a tradición dos estudos fan coa do cinema doméstico e tentando fixar o lugar do cinema do fan en ambas. Mediante este dobre enfoque comezaremos a elaborar categorías que permitan clasificar aos distintos tipos de cineastas que operan nos concertos, atendendo especialmente a casos de cineastas de prestixio con identidade tamén de fan, coa intención de fixar os límites desas categorías.

O cuarto capítulo explorará o xeito en que as relacións entre o público e quen produce o espectáculo se articulan nos concertos. Con esa intención, tentará definirse un modelo baseado na inmersión para despois cuestionar os seus propios puntos de fuga e ubicar o fenómeno das gravacións amadoras dentro ou fóra do citado modelo. E para rematar coa parte teórica, o capítulo 5 recollerá o explorado previamente para ver se se traduce na dimensión estética das gravacións. Para iso, pasará primeiro por un repaso histórico da posta das actuacións en directo en imaxe, o que permitirá fixar os puntos aos que atender para a definición dun dos conceptos clave do traballo: o Modo de Representación Institucional da Música en Directo. Isto farase a través dun pequeno estudo de caso de exemplos comerciais que indicará se este concepto é acaído, e será finalmente contrastado con exemplos tirados de gravacións non profesionais para comprobar se estas dan pé a outros modos de representación e comprender o lugar do *fandom* nese ámbito.

Chegado ese momento é cando será posible definir pormenorizadamente o cinema do fan e formular unha mostra e un método de análise que permitan contrastar e complexizar os conceptos propostos e, de ser necesario, engadir outros novos. Esa análise presentarase como parte final do traballo e incluirá tanto os comentarios analíticos de distintos filmes e vídeos como a opinión de autores e autoras das mesmas (a través de cuestionarios en liña e entrevistas semidirixidas). Buscarase acadar, particularmente, información acerca de todos os aspectos importantes na parte teórica previa que precisan das achegas dos participantes: motivacións, relación co equipamento, relación co artista, etc. Finalmente retomaranse as hipóteses e presentaranse as conclusións. O material que consideremos de interese pero que estorbe no desenvolvemento lóxico do texto (especialmente fichas de análise, cuestionarios ou entrevistas completas) será ubicado como anexo ao final.

2. A ERA DIXITAL: CONTEXTO ESTÉTICO E TÉCNICO

> "(...) Por un lado, es evidente que el cine de Nollywood ha permitido que la cultura nigeriana pueda fabularse a sí misma, transformarse en relato por sus propios métodos, sin depender de las estructuras financieras de un estudio ni de las subvenciones públicas ni tampoco de la intervención extranjera. Por otro, es obvio que, después de dar voz a un pueblo que apenas había logrado construir y consumir una imagen de sí mismo, el digital ha generado usos y costumbres formales y narrativos que acercan la práctica cinematográfica al populismo apaciguador de los colonizadores (son incontables las películas Nollywood que imitan la gramática de los *thrillers* de acción norteamericanos)."
>
> (Sergi Sánchez, *Hacia una imagen no-tiempo*)

A finais dos oitenta e comezos dos noventa, houbo unha explosión do vídeo doméstico en Nixeria. Segundo se conta, o sector da electrónica de consumo comezou a promover a realización de películas directamente en vídeo para que o público nixeriano mercase os reprodutores. O resultado é impactante no cuantitativo: arredor das novas técnicas e aparellos apareceu unha industria que chegou a producir 1.200 películas ao ano e xerar 300.000 postos de traballo (Cózar 2006). Porén, a cita de Sergi Sánchez pon o foco sobre o aspecto cualitativo, menos evidente. A cultura nixeriana pode, grazas ao uso de aparellos baratos e facilmente manexables, construír a súa propia imaxe, "transformarse en relato polos seus propios métodos". Pero as formas que emprega tenden a achegarse á estética dominante, á forma dos filmes hollywoodienses.

A aparición de novos aparellos de fácil acceso é asociada con frecuencia á expectativa dunha democratización. Igual que a poboación nixeriana pode, de súpeto, fabularse a si mesma, hoxe as técnicas dixitais fan que quen acode a un concerto poida rexistralo pola súa conta en vídeo. E de feito, así sucede: un 13 por cento dos contidos de YouTube eran en 2009 material de directo, e entre eles as actuacións musicais son o exemplo máis significativo (Burgess e Green 2009: 41). Esa autonomía na representación podería levar a unha independencia inédita con respecto aos produtos controlados polas industrias culturais, a unha nova estética, a novas formas de consumo, ou á ruptura da diferenza entre artistas e público. E, ao mesmo tempo, pode que só dea pé a prácticas que reafirman a estética previa e o poder das compañías discográficas e cinematográficas que dominaron tradicionalmente a posta da música en imaxe. A suposta independencia das persoas usuarias para producir pode estar limitada por moitos outros factores que escapan ao seu control.

A intención deste capítulo é definir o contexto da era dixital no que ten lugar o fenómeno que estudamos na tese. A xeralización da gravación de vídeos en concertos por parte do público ten

unha relación evidente coa aparición de cámaras lixeiras, a súa integración nos teléfonos móbiles e a existencia de plataformas de distribución na Internet. Pero é precisa unha perspectiva crítica para comprender a súa posición nas diferentes tensións que aparecen a nivel comercial e estético, visibles especialmente nos filmes que utilizan as gravacións amadoras como fonte. Para iso, nun primeiro epígrafe adoptaremos un enfoque histórico que compare a eclosión do dixital con cambios previos arredor da música e do cinema, coa intención de matizar as expectativas de democratización asociadas á introdución de novas invencións. No segundo, exploraremos a dimensión estética da época tentando aplicala á produción audiovisual que traballa cos concertos. Finalmente, no terceiro analizaremos os cambios na recepción que a era dixital supón e achegarémonos á interactividade e a participación, fenómenos asociados coa labor produtiva de espectadoras e espectadores que cómpre diseccionar para expoñer a súa complexidade.

2.1. *Calquera pode:* cambios tecnolóxicos na música e no cinema

> "(…) For various technical reasons, anybody can do anything, pretty much. (...) So the question then becomes not, 'Do I have the skill?' It's not an issue."
>
> (Brian Eno) (Wells 1995)
>
> "You press the button, we do the rest"
>
> (Eslogan de Eastman Kodak, 1889)

Esta cita de Brian Eno, que é un músico[3], ten moito que ver co eslogan de Eastman Kodak, que é unha compañía fotográfica. As dúas falan en positivo de avances técnicos que implican reducir para quen emprega a tecnoloxía as dificultades de manexo dos aparellos. Calquera das dúas frases é aplicable tanto á música como á imaxe[4]. Eno recalca que a destreza deixou de ser importante, cunha actitude que, polo tanto, encaixa coa visión democratizadora da tecnoloxía: vén dicir que calquera pode; vén explicar que reducir a dificultade de uso das ferramentas aumenta a capacidade de expresión a través delas. Pero ese "calquera pode" non significa o mesmo cando é a industria quen o indica, xa que inclúe ese "nós facemos o resto" que a ubica nunha posición de poder e limita

[3] En realidade, Eno tense definido a si mesmo como "non-músico" e é habitual atopar referencias a el con ese termo, pero el mesmo explicaba que se trataba de tomar postura contra a identificación da labor do músico coa do instrumentista virtuoso (Bangs 1979).

[4] No documental *Synth Britannia* (Ben Whalley, 2009), o músico Gary Numan relata cunha frase análoga a súa experiencia ao descubrir os sintetizadores: "You just press one key, and all this other stuff happens."

simbolicamente o emprego que poidamos darlle.

Esta diferenza explica que os cambios tecnolóxicos sexan, no ámbito relativo ás artes, un fenómeno conflitivo. Unha cámara pode ser unha ferramenta creativa ou un xoguete para o tempo de ocio. Unha invención nova (ou un novo uso dunha invención xa existente) pode capacitar ao público para novas vías de expresión, pero tamén limitalo, e pode significar tanto enormes beneficios para a industria cultural como perdas significativas. Hai, polo tanto, dous eixos básicos que nos interesan á hora de analizar os distintos cambios técnicos arredor da música e o cinema: o efecto que teñen na labor creativa de usuarios e usuarias non profesionais (a nivel cuantitativo e cualitativo) e a súa relación cos intereses das industrias culturais implicadas. Neste epígrafe observaremos eses dous eixos arredor de algúns dos cambios técnicos máis importantes da música e do cinema, para poder comprender mellor o contexto da era dixital aplicado ao noso obxecto de estudo e comprobar o alcance do carácter democratizador que normalmente se lle atribúe.

Xa que logo, volvamos ao inicio. Cal é a orixe das innovacións técnicas, quen promove os cambios? Principalmente, pero non de xeito exclusivo, a responsable é a industria, motivada pola rendibilidade dun mercado por explotar. O propio George Eastman foi o responsable fundamental da popularización da fotografía a finais do XIX, e buscou esa popularización logo de darse conta de que as persoas (profesionais e afeccionadas) que empregaban os dispositivos anteriores eran demasiado poucas. O acceso vólvese xeralizado como consecuencia da intención de ampliar o mercado existente para un produto, como indicaba Eastman: “we expected that everybody who used glass plates would take up films, but we found that the number which did so was relatively small, and in order to make a large business we would have to reach the general public” (en McCulloch 2013: 8). Este é o caso máis común, fomentado tamén pola competencia entre diferentes compañías.

Mais con todo, o ámbito empresarial non é o único que impulsa cambios técnicos, sexa na música ou no cinema. Determinados momentos históricos (as guerras, por exemplo) poden xerar condicións que estimulan os desenvolvementos técnicos e, ademais, hai artistas que por si mesmos son quen en moitos casos de facer aparecer innovacións. D.A. Pennebaker e Richard Leacock desenvolveron nos primeiros sesenta, pola súa conta, un modelo de cámara de 16 milímetros con son sincrónico e completamente portátil adaptado ás necesidades do cinema directo (Beattie 2011: 7), ao tempo que Pete Townshend e John Entwistle, de The Who, empuxaban ao empresario Jim Marshall á fabricación de amplificadores cada vez máis potentes (adaptados ás necesidades dunha música máis agresiva e concertos máis multitudinarios). En todo caso, máis aló da invención, a comercialización masiva de aparellos está inevitablemente controlada pola industria coa capacidade económica de

producilos (non sucede o mesmo co software, que pode circular libremente a través da rede).

Xa que logo, é a industria quen fixa o marco no que o público xeral accede á técnica. Os intereses das empresas están guiados pola maximización do beneficio económico, mentres o público adopta as invencións para satisfacer necesidades persoais de carácter emocional, o que leva a un conflito constante arredor da compatibilización desas diferentes intencións. A que dá pé entón, se atendemos ao comportamento de quen emprega estas invencións dende o ámbito amador, a aparición dos cambios técnicos? Na academia non se poñen de acordo, polo que é habitual que arredor de cada innovación xordan discursos que chocan, entre os extremos do optimismo democratizador e o pesimismo apocalíptico e case ludita. Relativo ao primeiro extremo, James M. Moran (en Cuevas 2010: 295) fala do "mito do poder de mobilización das tecnoloxías amadoras", que terían promovido marxistas como Brecht e Benjamin coa esperanza dunha cultura de masas socialista e que reapareceron, no cinema, case con cada novo formato popular, dende os 16mm ao vídeo (e despois co dixital, por suposto). A liña apocalíptica vai dende casos como o do compositor John Philip Sousa, que cría que a posibilidade de reproducir o son desprazaría a produción de nova música, ata autores como Andrew Keen, que dende un punto de vista actual denuncia o perigo que a democratización promovida pola web 2.0 supón para as institucións culturais: "The new Internet was about self-made music, not Bob Dylan or the Brandenburg Concertos. Audience and author had become one, and we were transforming culture into cacophony" (Keen 2009: 14).

Se non hai consenso é pola imprevisibilidade inherente a cada nova invención. Nin sequera a propia industria que comercializa un novo aparello pode prever o uso que se lle vai dar: Karin Bijsterveld e Annelies Jacobs indican, analizando a publicidade da época, que Phillips comercializou a gravadora de cinta como un mecanismo de memoria íntima, co que manter un "talking family album" análogo ao álbum de fotos. Porén, a maioría de persoas remataron por empregalo para funcións relacionadas coa música, sendo a principal coleccionar e reproducir música popular e clásica (recollida da radio ou de discos prestados) (en Bijsterveld e Van Dijck 2009: 29-35). Cadra co que indica Moran para explicar que os medios non determinan os usos que se lles dan (2002: 20): "a medium is both a material and a social construct". Cada invención, ten, polo tanto, diferentes potencialidades, e as que finalmente son desenvolvidas poden ser mesmo contraditorias. Un exemplo que o ilustra é a aparición das gravacións de música con cilindros. Alex Ross (2009: 108) indica que permitiu no ámbito da investigación rexistrar as cancións tradicionais e estudalas sen ter que recorrer ao papel, facéndoas tamén accesibles para o público, pero ao tempo esa mesma invención levaba esas posibilidades democráticas cara a uniformización do consumo global de música arredor do pop anglosaxón (tendencia que continúa aínda hoxe). Cando se afonda un pouco, xa que logo, aparecen

motivos para preocupar (ou alegrar) ao mesmo tempo á xente máis escéptica e á máis optimista (apocalípticos e integrados, se se quere).

A perspectiva que dá a distancia temporal déixanos ver que nos cambios na técnica adoita existir unha tensión entre os dous eixos que analizamos, polas dificultades para compatibilizar eses diferentes intereses da industria e das persoas usuarias. A industria procura exercer un control sobre a utilización que se fai dos materiais (a través da publicidade, da comercialización de novas invencións ou da retirada do mercado de outras) e quen emprega eses materiais, como amosa o exemplo da gravadora de cinta, poden fuxir dese control de forma consciente ou inconsciente. A complexidade é grande, xa que as compañías poden modificar as súas estratexias adaptándose á situación ou mesmo chocar en función do produto que comercializan, co caso paradoxal do enfrontamento dentro de Sony entre a súa división de electrónica de consumo e o seu selo discográfico, arredor dos reprodutores de mp3: máis vendas dos aparellos aumentarían os ingresos pero fomentarían a piratería que perxudicaba a Sony Music (Witt 2015: 127).

Así, as épocas máis favorables para a produción de contidos amadores están condicionadas polo que os grandes conglomerados mediáticos procuren vender nese momento. É revelador saber, por exemplo, que moitos dos primeiros fonógrafos tiñan a función de reproducir e a de gravar, igual que sucedía co cinematógrafo Lumière. A xente intercambiaba gravacións caseiras, como volvería suceder máis adiante, pero iso limitou o mercado para as compañías de discos que vendían gravacións "profesionais" apoiados nas diferenza de calidade coas amadoras (Byrne 2013: 92), e finalmente a función de gravación dos aparellos rematou por ser retirada para promover a industria discográfica. O produto que prevalece sobre os outros pode variar en cada caso: a discográfica Paramount Records, que editou a artistas clásicos do blues como Ma Rainey ou Blind Lemon Jefferson, era subsidiaria dunha empresa que facía mobles para tocadiscos. Vender música era nese caso un medio para vender pequenos armarios. O contexto cambia ciclicamente arredor da tensión entre os dous eixos, con épocas de maior incidencia da produción non profesional (a citada etapa inicial do fonógrafo, a cultura do casete nos anos sesenta, setenta e oitenta) e outras nas que a reacción da industria ao respecto consegue limitala.

Dentro deses cambios cíclicos, a época actual, a era dixital, é evidentemente un momento con enormes cantidades de creación amadora, asociada ademais directamente ao desenvolvemento da técnica. Significa isto que hai un carácter, efectivamente, democratizador? En certo sentido si. Nicholas Rombes (2009: 22) compara a capacidade para facer filmes hoxe coa de escribir un poema ou pintar un cadro. El mesmo advirte de que é obvio dicilo, pero vale a pena porque non sempre foi

o caso: “Unavailable or mysteryous technologies were always one of the elements that conferred an aura of mystery upon movies. Not only were they experienced in the dark, but audiences were largely in the dark about just how they were made.” O cinema é hoxe un medio de expresión case plenamente accesible, pero foi, tradicionalmente, un medio aparatoso, caro e lento, enigmático ata o punto de acadar un aspecto máxico. Polo tanto, aparellos de menor peso, prezo e dificultade de manexo e maior capacidade de almacenamento dotan ao público dunha ferramenta nova, adecuada para traballar con inmediatez e sen precisar coñecementos previos. A democratización que existe é unha democratización do acceso.

Esa democratización do acceso dérase xa na música con anterioridade, ás veces asociada a innovacións técnicas e outras a movementos culturais. O éxito masivo nos anos sesenta dos grupos xuvenís autodidactas de pop (cos Beatles como exemplo emblemático) foi radicalizado quince anos despois polo punk e o seu desprezo pola formación musical e o virtuosismo, poñendo as ideas por diante dos medios cos que expoñelas. Algo antes, Kraftwerk aproveitaban xa o desenvolvemento dos sintetizadores para promover a mesma idea de acceso libre á expresión artística. Outra vez aparece aquel *calquera pode*, en boca do seu membro Ralf Hütter, explicando por que nun concerto en Nova York cedeu o seu teclado ao público*:* “I wanted to show them that anyone could make electronic music” (Frere-Jones, 2012).

O xesto de Ralf Hütter é importante porque reflicte o alcance desa democratización. Afirma a capacidade da música feita por *amateurs* para funcionar nun sistema comercial e nega así que o papel do público sexa necesariamente pasivo e dependente en exclusiva dos produtos da industria cultural, como sucedeu en boa parte do século XX. David Byrne explica que isto non era o habitual historicamente. A principal industria musical era a da venda de partituras, que a xente utilizaba para autofornecerse de música na casa. O cambio de paradigma produciuse coa popularización do son gravado e a retirada dos aparellos reprodutores-gravadores: “(...) antes de que la música grabada se hiciera omnipresente, para la mayoría la música era algo que hacíamos” (Byrne 2013: 83). Dende aquela, os cambios parecen ter achegado pouco a pouco ao común da xente de volta á capacidade de *facer*. Hoxe todos temos acceso a gravar sons, e non só volve darse a confluencia dos aparellos reprodutores e gravadores, senon que tamén se dá a confluencia destes cos instrumentos: hai xéneros enteiros baseados no *sampler,* no uso de gravacións alleas para construir música propia. Consumir e producir son cousas cada vez menos afastadas, cando menos nalgúns ámbitos. Kraftwerk, símbolo deste proceso, nin sequera se denominaban a si mesmos músicos, senón que preferían o termo “operadores”, igual que as operadoras e operadores de cámara que hoxe proliferan sen necesidade de destreza gracias á técnica dixital, rompendo con aquela tradicional aparatosidade

do medio.

Polo tanto, o desenvolvemento técnico crea un contexto favorable á aparición de creacións nas que a calidade técnica toma un papel secundario en favor dunha expresión espontánea das emocións e experiencias, menos mediada. Aparece música e cinema popular creado por persoas sen formación reglada nin grandes habilidades técnicas, ou despreocupados por elas. Poténciase, en fin, a capacidade de crear para nós, que Jacques Attali subliñaba falando tanto de música como de imaxe. Attali facía referencia, en primeiro lugar, ao incremento na produción e invención de instrumentos logo de tres séculos sen apenas cambios, cousa que sucedía ao tempo que se multiplicaban as "pequenas orquestras de afeccionados que tocan gratuitamente". A música pasaba a ser unha práctica "cotiá e subversiva" (1977: 284), cos músicos e músicas elaborando as súas propias partes en lugar de seguir unha composición de autoría individual. En segundo lugar, advertía da importancia que tería a innovación da gravación da imaxe, non como medio de almacenamento ou de repetición, senón, nos seus termos, de "composición": "en su uso privativo, para la fabricación de la propia mirada de uno sobre el mundo y en primer lugar sobre uno mismo; goce ligado a la mirada sobre uno mismo: Narciso después de Eco." (Op. cit: 291).

Este uso privativo do que fala Attali permítenos atender dende unha perspectiva máis cinematográfica á influenza dos cambios técnicos, aor remitirnos ás categorías do cinema doméstico, o amador ou o persoal, caracterizadas (entre outras cousas) por diferir das ideas convencionais da técnica a partir da aparición de material lixeiro e de uso sinxelo. Falando de Jonas Mekas, cineasta vinculado a calquera desas categorías, Josep M. Catalá usa para a cámara o calificativo *irreflexiva:* "un dispositivo equidistante del proceso mental que supone el flujo de la conciencia: absorbe lo real tan fluida e irreflexivamente como la mente produce imágenes y pensamientos" (en Cuevas 2010: 331) . A relación estreita neses casos entre os aparellos e quen os opera anticipaba o uso actual da cámara nos concertos (e na vida cotiá), ese reflectir inmediato das experiencias.

Nunha liña similar, diferentes tradicións do cinema (sempre fóra do modelo de Hollywood) teñen asociado o desenvolvemento técnico ao desenvolvemento duns criterios artísticos ou estéticos concretos, defendendo a necesidade dunha cámara lixeira para poder conectarse ao fluír da mirada e ao fluír do corpo. Podemos percibilo na retórica de Maya Deren (quen dicía que o corpo era "o trípode máis fantástico") (Deren 2015: 177-179) ou Jean-Louis Comolli (que declaraba que quen leva a cámara únea ao corpo, humanizando así o espectáculo mercantil) (en Ortega e García Díaz 2008: 232). E podemos percibilo na práctica ao longo da historia do cine, na insistencia de Vertov

ou Jean Vigo por romper coas limitacións de movemento dos dispositivos ou no desenvolvemento destas por parte dalgúns dos grandes nomes do cinema directo, que teñen ademais unha conexión clara coa posta da música en imaxe nas súas filmografías: os irmáns Maysles con *What's Happening! The Beatles in the U.S.A* (1964) ou *Gimme Shelter* (1970); D.A. Pennebaker con *Dont Look Back* (1967), *Monterey Pop* (1968), *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1973) ou *Depeche Mode: 101* (1987).

Dentro desta tradición, Richard Leacock foi pioneiro e representa quizais o exemplo máis relevante para o que nos ocupa, pola súa preocupación constante por superar as limitacións que se lle supoñen ao material técnico e a súa conexión directa coa música. Inicialmente, amañouse para filmar o festival que se ve en *To Hear Your Banjo Play* (Irving Lerner, Willard Van Dyke e Charles Korvin, 1946), no que non había electricidade: conseguiu empregar material de estudo de 35mm para gravar imaxe e son cargando as baterías nun camión. En 1954 foi asimesmo un dos operadores de *Jazz Dance,* que dirixiu Roger Milton. Rexeitaron empregar o equipo e o método estándar de ensaios, claquetas e tomas para filmar un local nocturno no que se bailaba jazz en directo. Colleron dúas cámaras Eymos de 35mm (as mesmas que usara Leacock como cámara en combate na II Guerra Mundial):

> ¿Yo? Me movía por todo el local disfrutando como nunca, saltando, bailando, filmando justo en medio de todo. Qué noche tan fabulosa. Filmamos música lenta, rápida y media, ¡era como comprar camisetas tamaño pequeño, mediano y grande! No tuve nada que ver con la edición, pero qué trabajo. Usaron una selección lenta media y rápida y encajaron la acción en el ritmo. ¡Fantástico! Fue más que eso. Ahora, en la gran pantalla de una sala, ¡UAU! Estabas allí, justo en medio de ello y parecía que era sincrónico... ¡era sincrónico! (En Ortega e García Díaz 2008: 200)

En Leacock, un exemplo puntual do pasado conecta co que é habitual hoxe. Atopámonos co operador bailando, coa técnica aparecendo para cubrir esa necesidade. As imaxes filmándose mentres se despraza coa liberdade que lle dá a música. Coa fluidez, nunha liña común ao que procuran moitos cineastas da música: romper a distancia entre músico e cineasta e público. Aparece o cineasta como parte da audiencia e, finalmente, como fan, ao tempo que se contaxia das cualidades do pop e o rock e o jazz[5] e dá pé, no mellor dos casos, a novas solucións estéticas. Novas

[5] Dous cineastas relacionados co punto de vista do fan teñen feito declaracións nesa mesma liña. Jem Cohen dixo de *Instrument* (1999) nas notas que enviou para a súa presentación no festival In-Edit Beefeater 2012 que con ela non buscaban "facer unha película sobre o grupo, senon unha película que fóra, en si mesma, música". Vincent Moon declarou a Rockdelux: "Siempre envidié la excitación del directo del músico. Me preguntaba cómo podría yo excitarme

colectividades, polo tanto, acceden á posibilidade de rexistrar e representar as súas experiencias en base a novas invencións, ata o punto de que a rede, hoxe en día, está chea de obras de orixe amador.

Con todo, ese aspecto democratizador que constatamos no ámbito do acceso a producir pezas audiovisuais é posto en cuestión se atendemos a outros ámbitos. As cantidades enormes de material amador, feito sobre o papel fóra dos sistemas de dependencia industrial, non cadran ben coa predicción de Attali de que construiriamos a nosa propia mirada sobre o mundo. Numerosas obras cuestionan a capacidade do ámbito amador de fuxir dos comportamentos convencionais. Michelle Citron (1999: 3) indicou que o noso desexo por capturar imaxes caseiras está conformado polo comercio dende a primeira película filmada coa cámara de 16 milímetros de Kodak, feita por un veciño do seu inventor para publicitar o novo aparello. Seguindo ao antropólogo visual Richard Chalfen, Citron apunta que os cambios técnicos "did not significantly change the images themselves; home moviemakers generally photographed the same things that snapshooters did". Polo tanto, a capacidade de usar os dispositivos de forma autónoma non garante unha mirada propia e libre sobre o mundo, e aínda que os cambios técnicos leven en moitos casos a unha diferenza cuantitativa, a diferenza cualtitativa non pode darse por suposta. É o mesmo que veñen dicir Pedro Nogales Cárdenas e José Carlos Suárez Fernández cando falan do paso do cinema doméstico ao vídeo doméstico e din que a esencia técnica e a estética do primeiro non desaparecen, senon que se transmutan e perviven no vídeo:

> Hoy en día la educación de la juventud en el conjunto de la enseñanza obligatoria y el constante uso que hacen de la tecnología audiovisual confieren a los jóvenes unas capacidades impensables en los años veinte o treinta, pero en muchos casos el bagaje cultural audiovisual que poseen – léase conocimientos de historia del cine – les lleva a repetir errores comunes a los de sus antepasados y a no aprovechar las capacidades técnicas y artísticas que potencialmente tienen y se les ofrece. Lo único que realmente cambia en el panorama del cine doméstico actual es la amplia variedad temática de las filmaciones, aunque las grandes estrellas sigan siendo las bodas, los niños y los retratos familiares. Lo que siempre ha sido la pura esencia del cine doméstico. (En Cuevas 2010: 114)

As que Moran chamaba "tecnoloxías amadoras" (é dicir, os aparellos e técnicas accesibles a usuarias e usuarios non profesionais) probáronse moito máis limitadas do que puidera parecer á hora de mobilizar un pensamento fóra do convencional, e, ademais, as pezas non profesionais pasan a formar parte dun sistema de distribución controlado igualmente polas grandes industrias

de esta manera filmando cine con mi cámara... Por eso me volqué en la idea del 'one take-one shot'. Dependes cien por cien del momento. Tienes que contar una historia en una toma y no habrá otra oportunidad igual". (González 2010)

produtoras de contidos culturais, o que limita a incidencia destas obras: na lista dos vídeos máis vistos de YouTube, o primeiro vídeo amador é "Charlie bit my finger – again !", no posto 54. A grande maioría dos anteriores son videoclips[6]. Unha cantidade enorme de intérpretes musicais *amateurs* suben gravacións á rede, pero o habitual é que sexan versións das súas cancións favoritas e que os vídeos máis vistos sigan sendo os das contas oficiais. No contexto dominado polos intereses industriais, son certos usos (e usuarios) concretos os que funcionan como excepcións e abren fendas que despois poden xeralizarse, sexa dende o ámbito artístico ou o amador. No primeiro caso podemos pensar en Nam June Paik, que empregou a primeira cámara de vídeo portátil (a Portapak de Sony) para rexistrar a comitiva do Papa Paulo VI logo de quedar atrapado nun atasco de tráfico por culpa do seu desfile en Nova York en 1965. Proxectou as imaxes esa mesma noite nun encontro do grupo Fluxus, dando lugar a unha das mostras pioneiras da videoarte. No ámbito amador, Sergi Sánchez recolle, seguindo a Marsha e Devin Orgeron, certos cambios que o vídeo facilitou ao volverse realmente masivo e chegar aos fogares nos anos oitenta:

> La aparición de la cámara de vídeo hizo posible que los que filmaban y editaban estos films caseros no fueran adultos, porque la tecnología devino tan asequible y manejable que los niños y los adolescentes pudieron tomar el relevo de sus padres. El punto de vista se desplaza, y en ese desplazamiento se produce una grieta: el cine doméstico pasa de ser un archivo de datos afables, un documento del crecimiento infantil y de su inserción en la concordia familiar, a ser un retrato de la vida de los padres, de sus dudas y conflictos. (Sánchez 2013: 159-60)

Este é un dos casos nos que a promesa democratizadora da tecnoloxía levou consigo, efectivamente, un desprazamento do punto de vista (nun sentido tanto físico e literal como simbólico). Este acceso á propia representación dun colectivo tradicionalmente marxinado fai posible, cando menos, un contrapeso ao poder das representacións dominantes anteriores.

Recapitulando o que temos exposto aquí sobre outros cambios técnicos, é preciso atender á tecnoloxía dixital, que afecta directamente ao noso obxecto de estudo, procurando atopar os ámbitos nos que supón un cambio relevante cos usos das técnicas e dispositivos anteriores. Nese sentido, atopamos tres aspectos básicos:

1. O xa indicado da cantidade de produción amadora. Henry Jenkins (en Gray, Sandvoss e Harrington 2007: 360) recalca datos dun estudo de 2005 dirixido polo Pew Internet & American Life Project: máis da metade das e dos adolescentes estadounidenses poden ser

[6] A lista pódese consultar no seguinte enlace: https://www.youtube.com/playlist?list=PLirAqAtl_h2r5g8xGajEwdXd3x1sZh8hC [Última visita o 28/09/16].

considerados creadores de contidos mediáticos. Hai polo tanto un indubidable aumento da alfabetización mediática do público, seguindo a definición que dá o propio Jenkins (2008: 176): cada vez máis xente é capaz de expresarse a través dos medios, e non tan só capaz de consumir e entender a súa linguaxe. O maior acceso dá ademais pé a expresarse a colectivos que antes non tiñan acceso aos medios: Lev Manovich advirte de que a maioría dos "usuarios" do cinema non eran quen de falar a linguaxe cinematográfica, pero todos os usuarios de ordenador saben falar a linguaxe da interfaz (2005: 132).

2. No estudo ao que Jenkins facía referencia tamén se indica que boa parte desa poboación adolescente que crea contidos mediáticos se remite a comunidades de fans para distribuílos, na medida en que funcionan como redes "para levar o que fan diante dun público maior". Polo tanto, a aparición de redes alternativas moi amplias e consolidadas a través da Internet supón un cambio relevante coa situación anterior á aparición do dixital, onde as redes tiñan un funcionamento máis local ou menos constante.

3. A industria contaba antes cunha audiencia pasiva, pero hoxe esta está implicada en procesos constantes de expresión máis ou menos creativa, case sempre a partir de produtos previos. A capacidade das creacións amadoras para ter potencial comercial aumenta, pero ao mesmo tempo as grandes corporacións traballan para empregar isto ao seu favor. Indícao de novo Henry Jenkins (en Gray et al, 2007: 361) en relación ao papel fundamental do *fandom* neste caso, ao funcionar como o sector máis activo da audiencia:

> (...) fandom represents the experimental prototype, the testing ground for the way media and culture industries are going to operate in the future. In the old days, the ideal consumer watched television, bought products, and didn't talk back. Today, the ideal consumer talks up the program and spreads word about the brand. The old ideal might have been the couch potato; the new ideal is almost certainly a fan. (Loc. cit.)

En definitiva, a era dixital non semella unha ruptura radical co desenvolvemento dos cambios técnicos na captación de imaxe e son ao longo dos últimos 150 anos. Máis ben, é un exemplo máis dos desequilibrios que se producen entre a industria cultural e as producións alternativas. Edgar Morin advirte de que a industria cultural, burocrática e estandarizada, enfróntase constantemente a dúas antíteses (a burocracia fronte á invención e o estándar fronte á individualidade). Opera a partir dunha contradición fundamental entre as súas estruturas burocratizadas e a orixinalidade (individualidade e novidade) do produto que ela debe suministrar (Adorno/Morin 1967: 30). Iso explica a constante adaptación desas estruturas á situación en cada momento. Explica tamén que

agora mesmo a industria non tente limitar a produción amadora; como indica Jenkins, tenta facela traballar no seu favor. A análise ao longo deste traballo do noso obxecto de estudo permitirá explorar polo miúdo cal é o carácter das pezas non profesionais en relación ás convencionais, para ver se un fenómeno feito posible pola proliferación do dixital mantén, como suxerían Nogales e Suárez ou Citron, as constantes dos exemplos dominantes ou, pola contra, supón unha fenda. No seguinte punto analizaremos o contexto estético dominante na época actual. Antes, repasamos o atopado neste epígrafe:

- Aínda que nalgún caso poden provir directamente de artistas, os cambios técnicos relacionados coas artes son normalmente promovidos pola industria. Esta é sempre quen fixa o marco no que o público xeral accede a novos dispositivos e técnicas polo seu control da comercialización masiva de aparellos.

- Os diferentes autores e autoras que teorizaron ao respecto chocan constantemente na avaliación das consecuencias destes cambios, entre o optimismo democratizador (o "mito do poder de mobilización das tecnoloxías amadoras", relacionado con Brecht ou Benjamin por James M. Moran) e o pesimismo máis apocalíptico (John Philip Sousa, Andrew Keen).

- Nos cambios técnicos existe unha tensión entre o efecto promotor da labor creativa amadora e os intereses económicos das industrias. A industria procura exercer un control sobre a utilización dos materiais, mentres os usuarios e usuarias poden fuxir dese control de forma consciente ou inconsciente.

- A era dixital representa un momento de democratización do acceso á técnica, especialmente no caso do cinema, que é tradicionalmente aparatoso. O contexto é favorable á aparición de creacións nas que a calidade técnica toma un papel secundario e prima o rexistro espontáneo de emocións e experiencias.

- Noutras épocas, outros desenvolvementos técnicos favoreceron a aparición de obras cun carácter similar na música ou no cinema. Aplicado á posta da música en imaxe, a lixeireza das cámaras favoreceu unha liberdade de acceso e de comportamento o suficientemente grande como para acoller como cineastas a fans e outros membros do público.

- A democratización do acceso conta, como contrapartida, cunha serie de limitacións. A pesar de ceder no ámbito da produción de contidos, a industria segue a controlar o ámbito da distribución. Moitos textos teóricos indican ademais que as pezas creadas polas usuarias e

usuarios amadores afondan nas características das obras máis convencionais.

- Os cambios relevantes da era dixital teñen que ver coa cantidade de produción amadora e alfabetización mediática, coa consolidación de grandes redes alternativas de distribución e coa ruptura coa figura da audiencia pasiva en favor dun público participante e creador.

2.2. O contexto estético dixital e a súa aplicación á posta da música en imaxe

Ao comezo do seu libro *Cinema in the digital age,* Nicholas Rombes identifica na imaxe dixital unha dobre tendencia estética:

> At the heart of the perfect digital image – coded by its clean binaries – is a secret desire for mistakes, for randomness, for what Dick Hebdige might call "little disasters". It is no coincidence that the Dogme 95 movement -with its preference for disorder, for shaky, degraded images, for imperfection - emerged at the dawn of the digital era, an era that promised precisely the opposite: clarity, high definition, a sort of hyper-clarified reality. (...) (2009: 1)

Esta dobre tendencia define o contexto estético no que se encadra a posta da música en imaxe no contexto actual da era dixital. Entre un extremo que permite e favorece os erros, a aleatoriedade e as imperfeccións; e outro que procura esa realidade hiperclarificada. Neste epígrafe desenvolveremos esta dicotomía para explicar polo miúdo o marco no que se produce o fenómeno das gravacións caseiras de concertos.

No fragmento anterior, Rombes sinala como un feito significativo que cadraran no tempo a aparición do movemento Dogma 95 e a emerxencia do dixital enfocada á mellora da calidade da imaxe. No propio manifesto Dogma fálase da importancia do cambio tecnolóxico identificando o seu potencial democratizador, asociado á participación. Entre a provocación e particularidades do texto, reaparece ese tópico ineludible na discusión das tecnoloxías amadoras: “Today a technological storm is raging, the result of which will be the ultimate democratization of the cinema. For the first time, anyone can make movies. But the more accessible the medium becomes, the more important the avant-garde. (...)” (Von Trier e Vinterberg, 1995a). Identificándose a si mesmos como vangarda, Thomas Vintenberg e Lars Von Trier constituían o movemento cun sentido crítico, oposto ao que chamaban “certas tendencias” do cinema dese tempo, no que identificaban os problemas do individualismo e o ilusionismo. Atacaban o carácter burgués do *auteurismo* das novas vagas e o carácter cosmético e superficial dos filmes do momento.

Para combater todo isto, todo cineasta Dogma autoimpúñase o "vow of chastity" (Von Trier e Vinterberg, 1995b), unha lista de normas que reflectía esa oposición. Para Rombes (2009: 21) era, máis que unha simple serie de regras, unha declaración sobre a capacidade dos filmes para devolvernos a realidade que xa coñecemos. A obriga de empregar son sincrónico ou a de prescindir da iluminación artificial veñen subliñar que é posible empregar son sincrónico, e que é posible prescindir da iluminación artificial. Isto indica que a sintaxe cinematográfica do Dogma, feita posible polo dixital, choca coa sintaxe cinematográfica antiga (*"*crosscutting, montage, ellipses, dissolves, fade-ins and fade-outs, establishing shots"), que segundo Rombes non respondía a unha maneira de ver as imaxes, "but to a certain way of making them. They were expressions of technology, raised to the level of art and commerce" (Loc. cit.). É dicir, que a ubicuidade, portabilidade e versatilidade das cámaras dixitais permiten rexistrar imaxes máis naturais, "in the sense that they correspond more closely than ever before to our experience of everyday reality".

Entendemos así que, co dixital, a nosa experiencia da realidade e a nosa maneira de ver as imaxes poden determinar a maneira na que as facemos, en lugar de ser estas meras expresións da técnica. Efectivamente, hai niso outro elemento de democratización á parte do acceso, resumido no que dicía Von Trier nunha entrevista sobre o seu uso de cámaras de carácter supostamente amador: "if the camera is curious it's really you yourself who are curious" (Lumholdt 2003: 127). Volvemos ao exemplo de Richard Leacock no epígrafe anterior, no que a súa experiencia do concerto, similar á dun espectador entusiasmado, era trasladada ao movemento interno ás imaxes. A representación desa realidade xa non é responsabilidade exclusiva de artistas e/ou profesionais, ou a diferenza entre estes e o público faise menos clara pola desaparición de moitas das limitacións económicas e de manexo do material de gravación. Iso fai que se consolíde unha estética baseada no comportamento humano (de aí as imaxes axitadas, os erros e as imperfeccións), fronte a aquela sintaxe clásica determinada polas posibilidades do dispositivo en canto a son, iluminación ou mobilidade. Hai unha despreocupación sobre estes elementos. Sergi Sánchez (2013: 275-76) indica que nesa "poética del error o de lo inacabado" presente na tendencia identificada por Rombes no dixital, hai un rexurdimento do humanismo: o fallo e a inexactitude fan o humano visible, evidente, e isto trasládase á estética da época.

Porén, para Sánchez este rexurdimento do humanismo prodúcese "como contrapartida a las características morfológicas de la imagen digital"; unha imaxe dixital que aspiraría á invisibilidade (Loc. cit.). Polo tanto, volvendo á dualidade inicial, na segunda tendencia os erros e imperfeccións non están á vista, e é a técnica quen domina a articulación da estética. Andrew Darley escribiu un libro sobre a cultura visual dixital que deixaba fóra as características relacionadas coa imperfección,

e atendía máis ao carácter modificable das imaxes empregado como base para o cinema-espectáculo recente. Para el, o dixital leva a unhas manifestacións visuais que conectan coa tradición artística "ornamental":

> Se trata de una clase de arte que muestra una marcada tendencia a poner el énfasis sobre la forma, el estilo, la superficie, el artificio, el espectáculo y las sensaciones, atenuando la importancia del significado y fomentando la inactividad intelectual. Las artes ornamentales persiguen la mera diversión; sus formas se dirigen a producir un efecto inmediato y efímero. Ciertamente, desde algunas perspectivas se las relaciona con la superfluidad y el derroche. En la medida en que tienden a no preocuparse por la representación o por el significado sino en un sentido puramente formal, se las percibe como excesivas, incluso como decadentes. (Darley 2002: 23)

No aspecto máis importante, non deixa de ser o oposto á estética determinada polo comportamento das usuarias e usuarios. Neste caso, en lugar de apoiarse naquel humanismo identificado co erro, Darley pon en primeiro plano a técnica para favorecer a forma e o artificio, as sensacións sobre a reflexión. É algo que ten sucedido repetidamente ao longo da historia do cinema, con determinadas épocas nas que o atractivo comercial das imaxes (e, en consecuencia, tamén a súa estética) vén determinado pola técnica. Podemos pensar no paso do mudo ao sonoro e o famoso eslogan "All talking all singing all dancing" que figuraba no cartel de *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929): o importante parecía ser facer unha película na que se levase o cambio técnico ao extremo, despois do éxito de *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), que só empregaba o sonoro en parte da metraxe. O esquema repítese no desenvolvemento de formatos panorámicos (CinemaScope, VistaVision, Todd-Ao ou o máis extremo Cinerama) cos que as *majors* buscaban ofrecer máis que a televisión que facía ao público quedar na casa nos anos cincuenta. É a mesma tendencia das periódicas reaparicións do 3D ou as enormes melloras nos equipos de son. Darley explica que a audiencia das formas dixitais admira tanto as técnicas (o artificio, a destreza) como os efectos que producen, o cal pode explicar que a lista dos filmes de maior éxito comercial da historia (Box Office Mojo 2016a) estea chea de obras innovadoras en materia de efectos dixitais ou caracterizadas esteticamente polo uso dos mesmos. Dos dez filmes de maior recadación, seis (*Avatar, Titanic, Star Wars: The Force Awakens, The Avengers, Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2* e *Iron Man 3*) foron nominados ou gañaron o Oscar a mellores efectos visuais[7], con outras dúas (*Jurassic World* e *Avengers: Age of Ultron*) formando parte da lista de pre-seleccionadas para o mesmo e outra (*Frozen*) gañando o Oscar á mellor longametraxe de animación. O caso da que lidera a lista,

[7] O caso de *Star Wars – The Force Awakens* (J.J. Abrams, 2015) difire dos demais porque procurou evitar os efectos dixitais para imitar a estética da triloxía orixinal da saga. (Otero 2015).

Avatar (James Cameron, 2009), é especialmente significativo, xa que o público identificaba o uso do 3D como o seu principal atractivo (Miller 2009): as novidades técnicas que prometen espectáculo e novas sensacións axudan ao éxito.

Xa que logo, a estética do contexto dixital actual é tan indisociable do humanismo do erro (se atendemos ás creacións non profesionais e a certa parte do cinema de autor, aínda que en Dogma95 rexeitasen a etiqueta) como do espectáculo máis ilusionista (se atendemos ás obras de maior éxito popular). A análise de Darley é moi rica no tocante ao ámbito que aborda, pero simplifica excesivamente o dixital en xeral, polo que os enfoques duais semellan ser máis axeitados. De feito, a existencia desta dobre tendencia vese confirmada no traballo de outros autores que estudaron as novidades técnicas e artísticas da época. Simon Reynolds (2012a: 61), por exemplo, sinala o paradoxo de que o equipamento técnico de imaxe e son continue evolucionando cara a alta definición mentres as usuarias e usuarios da Internet aceptan sistematicamente formatos con perda de calidade, tanto na imaxe como no son (co mp3 como exemplo máis claro). Explica que aceptan esa eiva relativa polas vantaxes da facilidade de circulación para persoas non profesionais, que son precisamente as que dan forma maioritariamente á estética do erro. O crítico portugués João Lopes (en Oliveira 2001: 36) destaca dous ámbitos especialmente alterados pola emerxencia do dixital: as condicións de filmación e os modos de concebir a fabricación dunha imaxe. No primeiro caso fala de lixeireza e sensibilidade en condicións tecnicamente deficitarias, favorecendo "certas vías documentais de cinema". No segundo refírese á crecente capacidade de manipulación das imaxes, coa consecuente dificultade de distinguir os elementos "reais" e "irreais". Outra vez, atopamos o traballo co aleatorio fronte ao ilusionismo da imaxe de síntese.

Tendo en conta o anterior, probablemente o resumo máis acaído da natureza do dixital sexa o de Àngel Quintana: o cinema dixital é un cinema híbrido, xa que as técnicas dixitais non anularon a presenza da imaxe fotográfica e conviven nel a imaxe xerada por ordenador coa capturada da realidade. O dixital consolidouse "como un elemento fundamental de la política de posproducción, pero también (…) como un sistema de rodaje ligero capaz de atrapar el peso de la temporalidad y redefinir las fronteras que separan el documental de la ficción o la ficción de la imagen de vanguardia" (Quintana 2011: 108). A dobre tendencia ten, para el, relación coa dobre tendencia presente no cinema das orixes, outro momento caracterizado pola entrada de novas técnicas e aparellos e que é de utilidade para pensar como se articula a posta da música en imaxe no contexto dixital.

No cinema das orixes atopamos primeiro un modelo baseado na atracción e no estímulo, en relación

ao que dicía tamén Darley. Quintana exemplifícao en Segundo de Chomón e *Hôtel électrique* (1909), e contrapono a outro modelo baseado "en la *atención* y en el trabajo escudriñador de la mirada a través de la *duración*". Para el, o primeiro modelo levaría aos *blockbusters* actuais, filmes espectáculo "en los que la imagen real no cesa de relacionarse con la imagen de síntesis" (Op. cit: 34). Esta relación dos filmes populares actuais co concepto de atracción faise con certa frecuencia (Strauven 2006; Domínguez 2007) e remite ao traballo de Tom Gunning co cine das orixes. No seu artigo "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", advirte de que non debemos esquecer que nos seus primeiros anos de exhibición o cinema era unha atracción en si mesma. Xa que logo, nesa traxectoria de innovacións técnicas no cinema que fiábamos antes, deberíamos poñer como punto inicial a propia aparición do medio. Nese momento, o reclamo non eran os filmes, senon as invencións e as compañías:

> Early audiences went to exhibitions to see machines demonstrated (the newest technological wonder, following in the wake of such widely exhibited machines and marvels as X-rays or, earlier, the phonograph) rather than to view films. It was the Cinématographe, the Biograph or the Vitascope that were advertised on the variety bills in which they premiered, not *The Baby's Breakfast* or *The Black Diamond Express*. (Gunning 1986: 66)

Gunning recolle o termo "atraccións" de Sergei Eisenstein, que o aplicara á montaxe e ao teatro partindo do seu sentido literal: pensaba na montaña rusa, o seu elemento favorito dos parques. A comezos de século aparecían híbridos de cinema e atracción como os Hale's Tours, que proxectaban filmes de viaxes nun ambiente que simulaba un tren, e que remiten de novo, polo menos nun primeiro nivel, a esa estética ilusionista que atopamos hoxe, caracterizada tamén pola procura dunha inmersión do público na obra.

No seu segundo modelo, Quintana remítese a *Interior New York Subway, 14th Street to 42nd Street* (Billy Bitzer, 1905) para trazar unha conexión con *"algunas de las propuestas del cine minimalista contemporáneo que redimensionan el valor del tiempo y la capacidad de la imagen para capturar lo aleatorio"* (Quintana 2011: 34). É, di, un cinema da observación, baseado na duración e oposto ao cinema do estímulo e a fragmentación, baseado na montaxe. Identifica esta tendencia en certos cineastas contemporáneos: Gus Van Sant, Chantal Akerman, Wang Bing, James Benning, Tsai Ming-Liang, Hou Hsiao-Hsien, Albert Serra, Apichatpong Weerasethakul, Pedro Costa, Lisandro Alonso ou Abbas Kiarostami. Nos casos de Gus Van Sant e Pedro Costa atopamos aproximacións á posta da música en imaxe nas que isto se exemplifica. Van Sant faino na secuencia de *Last Days* (2005) na que Michael Pitt comezaba a tocar acumulando capas de música, mentres a cámara se

afastaba da fiestra pola que observaba nun travelling lento e longo. Costa faino no seu filme sobre Jeanne Balibar, *Ne Change Rien* (2009), en especial na longa secuencia (nove minutos) na que ela ensaia para unha ópera, con erros e repeticións constantes. Renuncian ao corte, evitando tamén, en consecuencia, a adaptación deste ao tempo e estrutura das cancións, e achéganse a esa captura do aleatorio.

Esta tendencia ao uso do plano secuencia revela como a tensión entre os dous modelos existentes no dixital se traslada á posta da música en imaxe. O modelo de observación oponse ao modelo espectacularizante, evitando a montaxe nerviosa ao ritmo da música e a multiplicación de cámaras que caracteriza cada vez máis os exemplos comerciais de realización, os *blockbusters* do filme-concerto (un ámbito que trataremos máis polo miúdo no capítulo 5). Igual que nos filmes non musicais dos que falabamos antes, ponse en valor a técnica para potenciar a forma e o artificio, como demostra, por tomar un exemplo ben didáctico, a traxectoria cinematográfica dos Rolling Stones. Na nota coa que a BBC anunciaba a emisión do seu directo *Sweet Summer Sun: Live in Hyde Park* (Paul Dugdale, 2013) facíase énfase, ademais de na fama do grupo, en que estaba gravado con dezanove cámaras HD enfronte de 65.000 fans (BBC 2013). Na imaxe, isto trasládase ao ritmo de montaxe: tomando de exemplo o fragmento da canción "Start Me Up", a duración media dos planos é de tan só 2 segundos[8]. A mesma canción tiña en *Shine a Light* (Martin Scorsese, 2009) unha duración media por plano de 3,7 segundos, e en *Let's Spend the Night Together* (Hal Ashby, 1983) unha de 22,9 segundos. O filme de Dugdale é, desta maneira, o que máis dá a sensación de multitude de puntos de vista, coas cámaras nun aparente movemento perpetuo, facendo máis evidente a cantidade de dispositivos da que presume. No filme de Ashby, por exemplo, xa había nove cámaras se atendemos aos créditos[9], pero na secuencia non son empregados tantos puntos de vista. Polo tanto, sendo sempre filmes representativos dun ámbito *mainstream* no que á música se refire, observamos unha tendencia real cara a fragmentación e cara a espectacularización no ritmo[10].

Non é este o único aspecto no que a técnica marca o cinema que traballa cos directos na actualidade. Igual que a historia do cinema, a historia das filmacións de concertos está marcada por

[8] Este e os seguintes datos foron obtidos empregando a ferramenta de medición de planos Cinemetrics, dispoñible en: http://www.cinemetrics.lv/dbhelp.php

[9] En realidade, son nove operadores de cámara no mesmo concerto. Que estiveran traballando simultáneamente é unha suposición feita en base á maneira habitual de traballar neses casos.

[10] David Bordwell identificou esta tendencia no cinema comercial en xeral, como podemos observar no seu artigo "Intensified Continuity Revisited" (Bordwell 2007).

épocas de maior presenza da técnica. Nos últimos anos, en paralelo a ese aumento do número de cámaras, apareceron cunha frecuencia notable as películas-concerto e documentais musicais en 3D, especialmente (como é lóxico polos custos derivados do seu emprego) arredor de figuras musicais de éxito masivo: *One Direction: This Is Us* (Morgan Spurlock, 2013), *Katy Perry: Part of Me* (Dan Cutforth e Jane Lipsitz, 2012), *Guns N' Roses Appetite for Democracy 3D Live at Hard Rock Las Vegas* (Kerry Asmussen, 2014), *Metallica: Through the Never* (Nimród Antal, 2013), *Britney Spears Live: The Femme Fatale Tour* (Ted Kenney, Daniel 'Cloud' Campos, 2011), *Bunbury 3D* (Paco Plaza, 2010), *Glee 3D* (Kevin Tancharoen, 2011), *Wacken 3D* (Norbert Heitker, 2014) ou *Justin Bieber: Never Say Never* (Jon Chu, 2011). Se atendemos aos argumentos empregados polas persoas responsables dos filmes, o uso destes recursos técnicos obedece a un intento de recrear a atmosfera do concerto e permitir así á banda chegar a lugares aos que non pode chegar habitualmente. Por exemplo, no caso de *Glee 3D,* a directora da división de televisión de Twentieth Century Fox declarou nunha reportaxe de *Variety* que a motivación para facer o filme en primeiro lugar viña da queixa de boa parte da comunidade de fans de que a xira da serie non pasara pola súa cidade. De aí tamén que se escollese o 3D, para dar unha "immersing experience*"* (Siegel 2011): volvemos aos Hale's Tours.

O 3D non é a única técnica empregada coa mesma intención, senón que se encadra nunha tradición de innovacións de carácter inmersivo. O formato IMAX anúnciase na súa web como "The World's Most Inmersive Movie Experience", e os Rolling Stones foran pioneiros no seu uso ao ser un concerto seu a primeira longametraxe rodada íntegramente no formato, *Rolling Stones Live: At the Max* (Noel Archambault, David Douglas, Roman Kroitor e Julien Temple, 1991). O argumento da inmersión relaciónase estreitamente xa co que se empregaba para promocionar *Ladies and Gentlemen: The Rolling Stones* (Roland Binzer, 1974). Neste caso a novidade era o sistema de son Quadraphonic. Convidábase á estrea á prensa musical antes que á cinematográfica, porque era promovido como un concerto en si mesmo e non como un filme. Os primeiros vinte minutos presentaban a pantalla baleira e ruido de xente entrando a un auditorio ata que o manager presenta á banda. Logo da metraxe do concerto, o manager pide á xente que marche, e a pantalla volve a quedar baleira mentres, finalmente, se escoita un avión despegar. Steve Gebhart, director de fotografía do filme e co-director non acreditado, vanagloriábase: "Nobody really knows it yet, but this is the first really good rock-concert film. There's no message to it. It's just what it says it is: the Rolling Stones in concert. Period" (Hodgetts 1974). Repítese o mesmo argumento de inmersión, de ilusionismo. Non estamos a ver un filme, senón unicamente un concerto.

Xa que logo, a liña non só se traza a partir de novas técnicas de imaxe, senón que ten, como é

lóxico, un pé no son. En *La pantalla global,* unha obra que trata a configuración estética do audiovisual logo dos últimos cambios técnicos, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy falan do concepto de "inmersión sonora". A través desa idea apuntan á importancia do son na concepción do cinema espectacular contemporáneo:

> La alta tecnología invirtió al principio en el sonido, con la estereofonía Dolby y después con el famoso THX de George Lucas, lo que justifica plenamente la denominación de "películas-concierto" que propuso Laurent Jullier para expresar el estado de inmersión sonora en el que el cine pone al público. En las películas en que la banda sonora se adelanta a la banda-imagen, el espectador se sumerge en un universo cuyos sonidos graves de intensidad extrema inciden directamente en el cuerpo y en su sistema sensorial. Baño sonoro, altavoces de alta fidelidad, sonidos vertiginosos, impactos hiperrealistas: lo audiovisual vence aquí a los diálogos, el amplificador al relato, la sensación pura a la comprensión, el "más" al sentido. Al cabo de un decenio de puja sonora, los efectos high-tech dinamizan de manera creciente la imagen, permitiendo un auténtico castillo de fuegos artificiales que funcionan como estímulos ópticos: lo cual devuelve todo su sentido a la expresión que utilizó Serge Daney para designar estas películas de sensaciones, cuando despuntaron a comienzos de los años ochenta: "luz y sonido". Este cine-sensaciones, en el que explota una bacanal de efectos visuales y sonoros, pasó a ser desde 1990 la versión más clara del gran espectáculo cinematográfico actual. (Lipovetsky e Serroy 2009: 76)

Como se indica no fragmento, Laurent Jullier empregaba a noción de película-concerto nun sentido xeral, para ir máis aló da propia película-concerto. A dimensión espectacular do evento multitudinario, e a súa influenza no corpo e o sistema sensorial, trasládanse á sala de cinema. Quizais os grandes eventos de música en directo teñen unhas características que os relacionan estreitamente coas artes ornamentais e a tendencia espectacularizante do cinema. O primeiro filme difundido en Dolby a gran escala, como sinala Michel Chion (1997: 161) foi *Tommy* (Ken Russell, 1975), a adaptación da ópera rock de The Who. O produtor era Robert Stigwood, o mesmo de *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1973), e, como apunta Chion, buscaba precisamente crear no cinema a mesma excitación (e atraer á mesma audiencia) que nos concertos de rock. Volvemos á idea de Darley dunha estética que apela entón ás sensacións do corpo, ao efecto; unha estética que presume da súa técnica porque sabe que o público desfruta da inmersión que esta fai posible.

A tradición da realización multicámara, consolidada pola televisión como o modelo habitual para o rexistro dos concertos, conecta coa corrente ornamental a través do emprego de todo tipo de recursos e efectos espectacularizantes. No manual de realización televisiva de Jaime Barroso

atopamos unha defensa da actuación musical como xénero adecuado para os efectos e o non narrativo:

> La posible monotonía del repertorio visual movilizará con más entusiasmo que en otros géneros todo tipo de articulación retórica de transición (encadenados, cortinillas, sobreimpresiones, fundidos) sin la menor funcionalidad narrativa (tan sólo justificada por el "interés visual" - de algo tan poco interesante -), así como todo el despliegue posible de todo tipo de efectos de generación digital (…) sin olvidar (…) los recursos retóricos de los movimientos de cámara con el recurso de las maquinarias más sofisticadas y extravagantes (cabeza caliente, *wescam, steadycam,* helicóptero, etc.). (Barroso 1996: 484)

O extremo ilusionista do dixital afonda na tradición que vemos aquí, pero no extremo oposto da mesma técnica favorécense recursos estéticos que a combaten. Ao uso do plano secuencia estático que Quintana identificaba naqueles autores contemporáneos como Van Sant e Costa súmase o plano secuencia das gravacións amadoras, axitado e frenético (que cineastas que traballan coa música herdan, como veremos no seguinte capítulo). A multiplicación de cámaras para o rexistro institucional dos concertos dáse en paralelo á multiplicación das cámaras nas mans do público. Moitas persoas deciden gravar os concertos dende o seu punto de vista e o resultado cadra forzosamente coa estética da duración pola habitual ausencia de montaxe[11]. Hai espazo para o erro e a aleatoriedade do real, e unha similitude maior coa experiencia da realidade que a que presentan os filmes-concerto comerciais, preocupados como vimos pola creación de sensacións nas espectadoras e espectadores. Aparece a posibilidade de rexistrar a mirada persoal de cada membro da audiencia, e iso ten, á marxe da entrada dos elementos citados previamente, tamén un efecto novidoso na estética dixital.

A identificación que fan Lipovetsky e Serroy de dito efecto resúmese na idea da "cinemanía democrática", ligada ao individualismo e ao "cinenarcisismo" (2009: 25). O contexto convida á participación, xa que existen espazos para a circulación do material amador, e así o individuo "quiere reconquistar espacios de autonomía personal, construirse apropiándose del exterior, poner en imágenes y en escena el mundo (...). Filmo, luego existo." (Op. cit: 307). A imaxe captada polo individuo permítelle elaborar tanto a súa visión do mundo como a súa identidade e, despois, exhibilas. Quintana (2012: 179) pregúntase se a proliferación de cámaras vai acompañada dun

[11] A grande capacidade das tarxetas de memoria e o feito de que as gravacións se dividan en clips en lugar de acumular planos na mesma cinta fai que os amadores eludan no dixital a montaxe en cámara. A maioría de gravacións caseiras de concertos presentes na rede non teñen tampouco montaxe en post-produción. Probablemente o uso de programas de edición é pouco frecuente por esixir uns relativos coñecementos técnicos e unha cantidade maior de traballo.

desexo real de documentar o devir do mundo; se configura unha determinada imaxe do mundo ou é soamente unha nova forma de construción do eu. En realidade, no contexto do dixital e da gravación de música pop os dous extremos parecen parte do mesmo. Para Paul Long (2015b: 6-7, 10-11) as convencións da música popular como cultura e industria teñen un sentido de historia, memoria e prácticas curatoriais e arquivísticas. O comportamento de quen consome música (no formato que sexa) está ligado así á creación de contidos a partir do rexistro. Os dispositivos de memoria propios do dixital facilitan a creación de comunidades nas que os contidos amadores son compartidos e se forxan identidades individuais e colectivas. Dese xeito, a participación nestas comunidades compartindo a propia experiencia dun concerto é tanto a configuración dunha imaxe do mundo descentrada como a construción dunha identidade persoal. Un exemplo como "Selfie video at rhianna concert hampden park"[12] do usuario de YouTube Andy Oconnor é revelador: diverxe radicalmente das formas convencionais de rexistrar un espectáculo musical por centrarse no propio usuario, polo que configura, efectivamente, unha imaxe do mundo. E, ao mesmo tempo, é de xeito evidente unha exhibición do feito de estar no concerto, co que iso poida implicar para quen o vexa. A relación entre a construción da identidade e a construción de imaxes propias fai que as gravacións amadoras no dixital (entre elas as dos concertos) teñan un carácter persoal marcado para poder atribuír a quen filma a experiencia que neles se observa.

Porén, a multiplicación de cámaras leva tamén a un paradoxo. Sobre o papel, os usuarios e usuarias son agora quen de rexistrar imaxes que se asemellan máis á experiencia da realidade, pero a propia realidade é alterada pola presenza desas cámaras. É un conflito que vén de atrás á hora do rexistro dos concertos, como sinala Simon Reynolds en referencia á cultura Deadhead (dos fans dos Grateful Dead) e a importancia do seu intercambio de casetes con gravacións de audio dos directos. Á vez que buscaban captar a esencia do directo perdían a oportunidade de vivila:

> The taping phenomenon has a paradoxical aspect. The angle on the Dead has always been that you really had to see them live to "get it": you needed to experience the flow of the moment, the pure quicksilver magic of Garcia's soloing as it rippled out into the cosmos. Taping the shows attempts to capture that evanescent beauty but in the process goes against the "be here now" spirit of psychedelia. Indeed, the tapers became obsessed with recording quality. Instead of dancing and getting lost in music, they would spend the show crouched beside their tape-recording equipment, constantly adjusting the recording levels (sometimes listening to the show through headphones plugged into the machine) or repositioning the microphones. They'd admonish dancing Deadheads for bumping into the equipment or chatting too loudly on the periphery of the tapers sections. Like the dad with a vídeocamera welded into his eye socket at

[12] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=cT7y8dh20eQ [Última visita o 28/09/2016]

> his kid's birthday party, the tapers were not fully present; they missed, partially at any rate, the very event they were attempting to save for eternity. (Reynolds 2012a: 232)

Reynolds compara o fenómeno *taper* co pai coa vídeocámara, indicándonos de novo os puntos en común co cinema doméstico á hora de pensar nas gravacións caseiras de concertos (algo que desenvolveremos no seguinte capítulo). Ao mesmo tempo, deixa ver como moitos contextos son xa imposibles de disociar do uso da cámara, como indican Lipovetsky e Serroy (2009: 25) ao dicir que o espírito do cine se apoderou dos gustos e comportamentos cotiáns: "Lo banal, lo anecdótico, las grandes catástrofes, los conciertos, los actos de violencia son hoy filmados por los actores de su propia vida". Que os concertos destaquen nesa relación por riba de moitas outras categorías indica o peso do fenómeno das gravacións na realidade actual da música en directo.

As consecuencias a nivel estético desta situación son quizais pouco importantes a nivel cuantitativo, pero poden lerse na aparición de obras que empregan, na súa totalidade ou en fragmentos, a metraxe amadora conseguida a través da Internet para construír unha visión poliédrica do concerto: *All Tomorrow's Parties* (Jonathan Caouette, 2009), *Awesome; I Fuckin' Shot That!* (Nathaniel Hörnblowér, 2006), o proxecto *All Eyes On* de *Current TV* (2006-2007) ou, no caso que mellor exemplifica a potencialidade democrática do dixital para a posta da música en imaxe, os filmes-concerto elaborados por fans de Radiohead autoorganizados *Radiohead Live in Praha* (2010)[13] e *Radiohead for Haiti* (2010). Se é posible elaborar filmes a partir das cámaras das e dos espectadores é porque sabemos que os concertos están sendo rexistrados dende multitude de puntos de vista.

Nalgún destes filmes, nomeadamente no de Caouette, o aspecto de *collage* fai que convivan as imaxes do público con outras de moitas fontes, sen precisar a procedencia de cada unha. Algunhas proceden de cineastas (os directores Barnaby Clay, Lance Bangs, DeZ Vylenz ou Vincent Moon, quen ten declarado filmar dende o punto de vista do fan [Danigelis 2009]), outras de profesionais (os directores de fotografía Jason Banker ou Marc Swadel, pero tamén a organizadora do festival Deborah Kee Higgins) e outras de artistas (o músico Liam Finn, que actuou nunha das edicións, os pintores Merlin Glozier e Freddy Dewe Mathews), ademais do material de arquivo televisivo (entrevistas a Jerry Garcia ou Patti Smith) e cinematográfico (tirado de *1991: The Year Punk Broke* [Dave Markey, 1992] ou *Space Is The Place* [John Coney, 1974]). Vémolo claramente ao atender ao exemplo de catro planos seguidos arredor do minuto trinta do filme, os que preceden e suceden ao fragmento de *The Year Punk Broke* que nel se inclúe. O primeiro é unha careta de ATP TV, o circuito pechado de televisión co que contaba o festival. O segundo, o músico Thurston Moore

[13] O epígrafe 7.5 está adicado a analizar pormenorizadamente *Radiohead Live in Praha.*

exercendo de reporteiro na devandita película. O terceiro grava ao grupo Two Gallants cantando o seu tema "Seems Like Home To Me" nunha habitación, e o cuarto son imaxes en Super8 que semellan dunha asistente ao festival xogando cun secador do cabelo. Sabemos que o segundo plano é de Dave Markey, pero descoñecemos a orixe do resto, que ademais teñen diferentes calidades e formatos ben distintos (o plano de Two Gallants ocupa o total da pantalla, mentres os outros tres están centrados e deixan un marco negro arredor).



Ilustración 3: Catro planos consecutivos de *All Tomorrow's Parties* amosan a convivencia de imaxes de diferentes formatos, orixe e calidade.

Ao non poder identificar con claridade o carácter ou procedencia de cada imaxe, e ao saltar na metraxe constantemente dunhas fontes a outras, atopamos outra das características estéticas máis importantes da época dixital. Aínda que haxa claras diferenzas entre os modelos de posta da música en imaxe da actualidade, as fronteiras entre as distintas categorías (profesional, artística, amadora...) tenden a diluírse cada vez máis ou perder importancia, igual que sucede na rede. Na produción asociada ao dixital, a democratización a través da participación é (como xa vimos) só unha das dúas tendencias básicas, pero no que se refire á circulación e recepción podemos falar dunha "democracia das imaxes", seguindo o que sinala Quintana:

> Si hoy consideramos el ciberespacio como el gran depósito de imágenes de nuestro presente,

> podemos ver como en su interior estas imágenes nobles conviven con las imágenes innobles, con los planos rodados en pequeño formato capturados desde vídeocámaras o teléfonos móviles, o con las vídeoconferencias grabadas desde una webcam. (2012: 179)

Sánchez falaba de "régimen igualitario" entre as imaxes dixitais ao comentar *Film Socialisme* (Jean-Luc Godard, 2010) e o seu rexistro de imaxes do presente co dixital como único elemento en común: "No importa si son descargadas de la red, si son tomadas con un teléfono móvil, si es una DV la que graba o una cámara de alta definición" (2013: 134). Para Sánchez, o "socialismo" do título, o socialismo do filme, consiste en poñer ao mesmo nivel o xenérico de France 3 cos planos televisados de *Cheyenne Autumn* (John Ford, 1964), un pase de Iniesta ou dous gatos nun portátil. Este réxime igualitario afecta a calquera tendencia do dixital, á ilusionista das atraccións ou á participativa da multiplicación de cámaras, e condiciona a maneira de concebir as imaxes na época actual favorecendo a convivencia de formatos[14] (principalmente porque condiciona a maneira de recibilas, algo no que afondaremos no próximo epígrafe).

En definitiva, o contexto estético próbase rico e complexo, tolerando a convivencia de imaxes de carácter e procedencias ben diferentes. As propostas teóricas que estudan o dixital tenden a recoñecer nel a presenza de tendencias diverxentes, porque as formulacións máis simplistas rematan por semellar demasiado limitadas. A visión de Darley da cultura visual dixital, por exemplo, indicaba que o medio controlaba o proceso de significación (2002: 106). O dixital levaría así a esas prácticas próximas á arte ornamental que para el o definen, pero o contexto próbase máis complexo se atendemos á innegable presenza de todas as prácticas que se basean máis no rexistro da aleatoriedade da realidade e as imperfeccións. Pola outra banda, a promesa de democratización, inherente ao dixital como técnica amadora, tampouco se cumpre de todo: a nivel estético é igualmente innegable a presenza dominante dos efectos e elementos espectacularizantes da imaxe de síntese. Xa que logo, podemos identificar na estética dixital o carácter híbrido da propia técnica, esa convivencia entre a imaxe de síntese e os novos mecanismos lixeiros de gravación. Ese mesmo carácter aplícase claramente, como vimos, á posta en imaxe dos concertos. No seguinte epígrafe continuaremos estudando o contexto dixital e aplicándoo ao obxecto de estudo, esta vez pasando do

[14] No ámbito dos filmes que traballan cos concertos, ademais de nos xa citados, atopamos a presenza de metraxe amador en numerosas ocasións. Nalgún caso como fonte alternativa de imaxe para filmes que rexistran un concerto ou xira, como no uso dun plano de móbil cara ao final de *Dexys: Nowhere is Home* (Kieran Evans e Paul Kelly, 2014). E nalgún outro, máis habitual, en calidade de imaxes de arquivo nalgúns documentais musicais populares que traballan co pasado máis ou menos recente, con *Amy* (Asif Kapadia, 2015) como exemplo máis notable, pero tamén *The Punk Singer* (Sini Anderson, 2013), *Searching for Sugar Man* (Malik Bendjelloul, 2012), ou *The Beatles: Eight Days a Week – The Touring Years* (Ron Howard, 2016).

ámbito da produción ao da recepción e atendendo á relación entre ambos no plano da interactividade e as audiencias participativas. Primeiro, e para facilitar a lectura, recapitulamos o atopado neste:

- Na imaxe dixital hai unha dobre tendencia estética que identificamos a través de Nicholas Rombes: unha tendencia tira cara á estética do erro, deixando espazo á aleatoriedade; a outra procura a perfección na imaxe e asóciase á alta definición, á idea dunha realidade hiperclarificada.

- No primeiro ámbito, a experiencia da realidade cotiá do individuo fíltrase, constituíndo unha ruptura coa sintaxe cinematográfica clásica, determinada polas limitacións do dispositivo e non polo comportamento humano. Sergi Sánchez identifica, en contraste, un carácter humanista na poética do erro e o inacabado presente no dixital.

- No segundo, o que atopamos é unha cultura visual que oculta as imperfeccións pondo o énfase no espectáculo, as sensacións e a inmersión. Neste caso, a técnica pasa a primeiro plano e determina o atractivo comercial das imaxes. Isto ten sucedido repetidamente arredor das innovacións técnicas da historia do cinema.

- Àngel Quintana identifica a dualidade do dixital con outra presente no cinema das orixes, entre o modelo das atraccións e o da duración, que considera que se adapta á situación actual. Esta tensión trasládase á posta da música en imaxe.

- O modelo espectacularizante co que se rexistran os concertos, próximo á idea do cinema de atraccións, parte da realización multicámara e cadra co segundo ámbito da era dixital que vimos de sinalar. Caracterízase por unha montaxe rápida e a procura do efecto de inmersión na audiencia. A tecnoloxía ponse efectivamente en primeiro plano, e empréganse novas técnicas ou a multiplicación de dispositivos de gravación como argumentos de venda.

- O modelo humanista, da duración, dáse tanto no plano secuencia estático empregado por certas figuras do cinema contemporáneo (Costa, Van Sant) como nas gravacións caseiras de concertos, que proliferan pola multiplicación de dispositivos de gravación tamén do lado do público. Ao prescindir da montaxe, recollen a aleatoriedade da realidade e permiten a presenza do erro.

- O efecto da multiplicación de cámaras no dixital leva á aparición do “cinenarcisismo” que subliñan Lipovetsky e Serroy. O rexistro do que sucede no mundo (incluíndo os concertos)

vai inevitablemente ligado á construción do eu e a exhibición pública da personalidade. O carácter persoal das imaxes vólvese máis marcado.

- A pulsión de gravar provoca que a experiencia da realidade do concerto se vexa alterada pola presenza das cámaras, un conflito análogo ao do modo doméstico, onde calquera feito é modificado pola presenza de alguén gravándoo. A mesma presenza das cámaras posibilita a aparición de obras feitas a partir do material dos espectadores e espectadoras.

- A convivencia do material de diferentes fontes, moitas veces sen identificar, leva á constitución dun "réxime de igualdade" entre as imaxes. Diferentes formatos e calidades pasan a ser compatibles e formar parte das rutinas de consumo da audiencia.

2.3. Cultura participativa, interactividade e recepción na época dixital

No apartado anterior abordamos a dimensión estética da imaxe na época dixital, e as tendencias ás que conduciu o cambio técnico leváronnos a facelo dende o punto de vista da produción. Observamos, non obstante, que había unha dimensión de participación nesa cualidade de achegarse máis á experiencia da vida diaria que explicaba Rombes, algo que ao final remataba por facer que as fronteiras entre artista e público sexan cada vez menos claras. Así, para ter unha idea completa do que supón a era dixital para as imaxes (e, en particular, para as imaxes da música) é preciso abordar o contexto tamén dende o punto de vista da recepción. Tendo en conta que o tema desta investigación é unha actividade fan, resulta inevitable estudar esa dimensión e a súa relación co comportamento da industria cultural.

La pantalla global, o libro de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, leva como subtítulo español "Cultura mediática y cine en la era hipermoderna". Como sucede en moitas ocasións, o título é evocador e o subtítulo centra o tema para que quen o le saiba de que se lle está a falar exactamente. Ao falar entón do cinema como "pantalla global" os autores están pondo de manifesto que a cultura mediática actual está marcada pola ubicuidade das pantallas na sociedade:

> Son los tiempos del mundo pantalla, de la todopantalla, contemporánea de la red de redes, pero también de las pantallas de vigilancia, de las pantallas informativas, de las pantallas lúdicas, de las pantallas de ambientación. El arte (arte digital), la música (el vídeoclip), el juego (el vídeojuego), la publicidad, la conversación, la fotografía, el saber: nada escapa ya a las mallas digitalizadas de esta pantallocracia. La vida entera, todas nuestras relaciones con el mundo y

> con los demás pasan de manera creciente por multitud de interfaces por las que las pantallas convergen, se comunican y se conectan entre sí. (2009: 22)

Se no apartado anterior falabamos da multiplicación de instrumentos de captación de imaxe, é evidente que iso foi parello á multiplicación de dispositivos de visualización, de reprodución. En certa maneira un fenómeno leva ao outro. Practicamente todo é rexistrado, todo é filtrado por cámaras e recibido a través de pantallas. Lipovetsky e Serroy usan o termo "pantallocracia", matizando perfectamente as ideas de democracia que, como vimos, a dixitalización leva consigo, asociándoas á dimensión comercial dunha técnica. Falabamos de réxime democrático entre as imaxes, que conviven en igualdade e, na medida en que se consomen a través da lóxica do interfaz, recíbense en igualdade. Esta multiplicación de pantallas ten como consecuencia máis evidente a individualización do consumo. Se é posible esa multiplicación é por pasar do visionado colectivo ao persoal, o que permite vender máis aparellos nun momento no que se venden menos discos ou películas. Àngel Quintana (2011: 23) explícao como o triunfo paradóxico de Edison fronte aos Lumière, un século despois da derrota do kinetoscopio fronte ao cinematógrafo: os Home Cinema, os portátiles ou os iPads son o equivalente a aquela caixa na que se vían as películas.

Polo tanto, a nova etapa tecnolóxica cambia tanto a nosa maneira de producir imaxes como a nosa maneira de consumilas. Se no caso da produción de imaxes atopabamos tendencias opostas entre a espectacularidade e a imperfección, neste caso hai moitos máis elementos transversais e que afectan tamén á estética xeral da época. Como consecuencia desa individualización dos dispositivos, o público libérase do que implica a experiencia da sala de cinema: "anticipation, the dark, the majesty of the big screen and the devotion of unbroken time to the viewing experience" (Rombes 2009: 24). É dicir, a atención é máis breve e menos intensa, o que leva a potenciar a fragmentación, unha característica que xa era propia da posmodernidade como tendencia cultural, como indica Omar Calabrese en *La era neobarroca*. Alí explica que para o artista contemporáneo, diante da hipotética imposibilidade de atopar nova materia plástica, a arte do pasado funciona como un "depósito de materiais". A fragmentación é entón necesaria: "Sólo fragmentando lo que ya se ha hecho, se anula su efecto y sólo haciendo autónomo el fragmento respecto a los precedentes enteros, la operación es posible. El fragmento se torna así un material, por así decirlo, "desarqueologizado" (...)" (Calabrese 1999: 101).

Se a ese carácter da arte sumamos o contexto dixital enténdese que Darley (2002: 184), por exemplo, recoñeza que entre o culto da imaxe e a sensación propio da cultura visual dixital aparece ese carácter de miscelánea e de agrupacións libres. E enténdese tamén que fale de eclecticismo e de

produtos cun carácter non narrativo. É normal porque as espectadoras e espectadores pasamos dunha cousa a outra sen problema e iso leva sen dúbida a ese aspecto ecléctico: quen crea obras artísticas traballa co fragmento e nós fragmentamos as obras no seu consumo. Se empregamos unha pantalla portátil, como a dun móbil ou unha tableta, podemos facelo no autobús ou na sala de espera, tendo que dirixir a nosa atención a estímulos diferentes constantemente. Se estamos conectados a Internet, é habitual que interrompamos un clip para pasar a outro na medida en que esperta esa necesidade na nosa cabeza, ou que pausemos un filme e o retomemos máis adiante. Tamén que pasemos do filme a unha canción, un spot publicitario (ás veces contra a nosa vontade), un programa televisivo ou unha conversa por cámara web. Todo isto fai que a nosa recepción non teña o carácter pasivo que podía ter nunha época na que dominase o visionado cinematográfico clásico (que é en esencia o mesmo que o teatral). Isto dilúe o carácter narrativo das obras, na medida en que deben entrar nesa dinámica de estímulos constantes, de estar sempre competindo con outras opcións. Dalgunha maneira, o público pode darlles un sentido aos produtos culturais mediante a orde na que os consome, xa que esa fragmentación leva a unha descontextualización dos pedazos das obras (como podemos identificar na reorganización de distintos materiais en listas de reprodución que fan os usuarios e usuarias de YouTube ou Vimeo). Tamén pode pasar ao contrario e ir cara a perda do sentido: conta Sergi Sánchez que cando ían ao cinema, André Breton e outros surrealistas pasaban de sala en sala para fuxir da narratividade e quedar só coa imaxe pura (en Domínguez 2007: 163).

Diciamos que a multiplicación de pantallas e a de cámaras vai parella. Quintana opina que esa cantidade de pantallas revaloriza o papel da imaxe como documento**,** "incidiendo en el ámbito familiar, donde se ha empezado a configurar el deseo de archivar toda la experiencia individual en imágenes" (2011: 80). Semella levar máis lonxe o atractivo da inmediatez, da capacidade de rexistro en tempo real que o vídeo introduciu para as e os *amateurs* (Sánchez 2013: 107-08) incorporando tamén a exhibición en tempo real: o fluxo veloz e continuo de imaxes fai que, como público, requiramos desa cualidade do documento como punto de ancoraxe. Pode ser unha maneira de explicar por qué precisamos producir as nosas propias imaxes, por que é preciso fotografar de novo pola nosa conta os reclamos turísticos. Ao mesmo tempo, esta tendencia explica a crecente importancia do documental na época, como sinala Quintana na mesma páxina, pero tamén o que Simon Reynolds califica como "crise de sobredocumentación" pola enorme expansión dos recursos de memoria da humanidade:

> The compression of text, images and audio means that issues of space and cost no longer deter us from keeping anything and everything that seems remotely interesting or amusing. Advances

> in user-friendly technology (the scanner, the domestic vídeo recorder, the mobile-phone camera) make it irresistibly quick and convenient to share stuff: photographs, songs and mixtapes, excerpts from television, vintage magazines, book illustrations and covers, period graphics, you name it. (2012a: 56)

Tanto como a accesibilidade do material, é esa sensación de non ter límites de espazo a que fai que sigamos con ese rexistro permanente do que sucede arredor. O continuo río de imaxes lévanos a seguir gravando, e fainos ver as imaxes cunha atención lixeira, efémera. As imaxes acumúlanse na rede como nun vertedoiro incontrolado: seguen aí, listas para ser vistas ou empregadas de novo, pero iso non significa que fagamos nada con elas porque teñen unha forte ancoraxe no presente e quedan rapidamente obsoletas. Nunha entrevista con Jara Fernández en *Caimán Cuadernos de Cine,* o teórico do documental Bill Nichols sinalaba que hoxe o público non é pasivo, precisamente porque as imaxes son en gran parte instantáneas; realizadas e consumidas en tempo real. Ve esta consecuencia das innovacións técnicas como un reto aos discursos institucionais dos medios de comunicación de masas: "Ahora la barrera entre el artista/productor de imágenes y el público/receptor es cada vez más difusa" (Fernández 2013: 63). Este solapamento entre roles crea un espazo para a interacción que antes non existía ou era moi limitado. Henry Jenkins sistematiza nun marco xeral o novo entorno mediático ao falar de cultura participativa, dun contexto no que a labor antes invisible de quen consome os produtos dos medios torna visible. Rexeita falar de tecnoloxías interactivas (outra vez o mesmo que dicía Moran: os medios non determinan os usos que se lles dan) para documentar as interaccións que se dean "entre los consumidores mediáticos, entre los consumidores mediáticos y los textos mediáticos, y entre los consumidores mediáticos y los productores mediáticos" (2008: 163). Atopa así a cultura participativa na intersección de tres tendencias:

> Las nuevas herramientas y tecnologías permiten a los consumidores archivar, comentar, apropiarse y volver a poner en circulación los contenidos mediáticos;
>
> una gama de subculturas promueven la producción mediática del "hazlo tú mismo", un discurso que condiciona el uso de esas tecnologías por parte de los consumidores; y
>
> las tendencias económicas que favorecen los conglomerados mediáticos horizontalmente integrados fomentan el flujo de imágenes, ideas y narraciones a través de múltiples canales mediáticos y demandan tipos más activos de espectadores. (Loc. cit.)

Aparecen deste xeito varios ámbitos aos que prestar atención. En primeiro lugar, o propiamente técnico, que xa tratamos no referente á produción e ao que debemos achegarnos no aspecto do

consumo. Despois, o comportamento das subculturas, ao que nos aproximaremos ao falar dos grupos de fans no seguinte capítulo. Por último, o aspecto industrial: Jenkins sinala a importancia de que os conglomerados mediáticos estean integrados horizontalmente, o que favorece a hibridación e remite á presenza da imaxe arredor de calquera outra cousa (música, arte, xogo... como se identificaba na cita de *La pantalla global* ao inicio deste epígrafe). Ao ter en conta que as tendencias económicas son as que demandan un público máis activo descubrimos a necesidade dunha perspectiva máis crítica sobre a interactividade e as distintas formas de participación das espectadoras e os espectadores. Descubrimos a necesidade de evitar celebrar o feito de que sexan numerosas.

Atendendo á interactividade no caso da música, o dixital fixo que certas prácticas que eran marxinais puideran volverse maioritarias. Simon Frith apunta un feito importante: moitos dos novos instrumentos electrónicos (dos que boa parte empregan o sistema dixital) son empregados para imitar aos xa existentes, e a innovación aparece noutros lugares: "la utilización innovadora de la nueva tecnología tiende a quedar confinada en la vanguardia (debido a su compromiso ideológico con lo experimental) y en creadores que en un principio no se consideraban músicos (como en el caso del *sampling*)" (en Puig e Talens 1999: 24). Efectivamente, os usos innovadores aparecían na vangarda contemporánea, con John Cage usando a aleatoriedade dos aparellos de radio ou cos Beatles (e a equipa de Abbey Road que traballaba para eles) usando efectos con gravacións de cinta. Mais hoxe a actividade creativa é parte do cotián, parte do proceso de recepción da música. É o público o que desenvolveu xéneros como o *mash-up* (o collage de dúas ou máis cancións diferentes nunha soa). O *sampling* converteuse en recurso básico do *hip hop* partindo do uso dos tocadiscos (unha ferramenta de consumo) como ferramenta creativa, e a dixitalización só facilitou a súa práctica. Mesmo algúns músicos e músicas incorporan os seus arranxos a cancións xa existentes[15]. Por suposto, a vangarda seguiu avanzando na experimentación cos avances técnicos (Ross 2009: 642) pero hoxe en día son especialmente relevantes exemplos como as mesturas caseiras de cancións, que nos devolven á participación tal como era antes da aparición da gravación de son e imaxe (Ross 2012: 121). A música como algo que se fai, antes que como algo que se consome.

Na imaxe da música, atopamos evidentemente a mesma participación no consumo a través das

[15] Algúns exemplos corresponden a artistas consagrados, como Steven McDonald de Redd Kross, que engadiu liñas de baixo ao álbum *White Blood Cells* de The White Stripes (que carecía delas), dando pé a que o xornalista Neil Strauss o identificara co soño orixinal que o *fandom* tiña para Internet: "It is an example not just of a musician delivering work directly to his fans, but also of performers bending the rules for the sake of art" (Strauss 2002). Outros corresponden a músicos e músicas *amateurs* que exercen tamén de fans, como este vídeo subido polo usuario Jeff Gomez a YouTube, dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=7DRbV-lc6hA [Última visita o 12/09/16].

cámaras, pero tamén gañou importancia nos últimos anos un tipo de obra que se autoproclama interactiva, normalmente no formato do videoclip e que responde de xeito máis claro ao interese promocional por parte da industria discográfica. É especialmente relevante a insistencia de Arcade Fire neste tipo de experimentos. No seu caso iso comezou co vídeoclip interactivo do tema "Neon Bible"[16] (Vincent Morisset, 2007), no que se podía interactuar coa cara e as mans do cantante Win Butler. Para o seu seguinte álbum colaboraron co artista Chris Milk, que xa realizara un traballo do estilo chamado *The Johnny Cash Project* (2010). Nel, sobre un vídeo da canción "Ain't no Grave", as persoas participantes podían debuxar os fotogramas, que quedaban subidos a unha base de datos sobre a que se construían distintas variacións en función dos debuxos que se escollesen. Ao xuntarse aquí coa banda canadense, sacaron adiante o proxecto *The Wilderness Downtown*[17] (2010), co que poñían imaxes a "We Used to Wait". Sobre unha base visual creada por Milk, quen accedía á web seleccionaba a súa cidade de orixe e, a través do uso de Google Street View, as imaxes do fondo, as que contextualizaban o motivo dun (ou dunha) adolescente movéndose, pasaban a ser as da súa cidade. Desta maneira potenciábase a identificación coa canción. Recentemente, Chris Milk realizou outro experimento interactivo[18], desta vez xunto a Beck, no que procuraba unha experiencia completamente inmersiva permitindo cambiar de cámaras ou dirixilas en 360 graos durante a visualización, pero iso ocuparanos ao falar da posta da música en imaxe no capítulo 5. Para "Reflektor", Arcade Fire volveron contar con Vincent Morisset, que realizou *Just a Reflektor*[19] (2013), un vídeoclip no que podían modificarse os efectos de luz sobre a imaxe. É unha interactividade máis limitada, como tamén o é a do clip de "Happy" de Pharrell Williams (*24 Hours of Happy*[20], Yoann Lemaine, 2013), que permitía modificar a hora do día e ver a unha persoa diferente facer un baile por riba da canción en plano secuencia (en paralelo, a canción levou a, polo menos, 1950 vídeos tributo[21]).

Case cincuenta anos despois do seu lanzamento como single, apareceu tamén un videoclip para "Like a Rolling Stone"[22], de Bob Dylan (Vania Heymann, 2012). Este caso é especialmente simbólico: a liberdade de acción para quen accede ao interfaz consiste en cambiar de canle nunha

[16] Dispoñible en: http://www.beonlineb.com/ [Última visita o 12/09/16].

[17] Dispoñible en: http://www.thewildernessdowntown.com/ [Última visita o 12/09/16].

[18] Dispoñible en: http://www.hello-again.com/beck360/main/beck360.html [Última visita o 25/11/13].

[19] Dispoñible en: http://www.justareflektor.com/ [Última visita o 08/09/16].

[20] Dispoñible en: http://24hoursofhappy.com/ [Última visita o 12/09/16].

[21] Recólleo a web fan http://wearehappyfrom.com/ [Última visita o 12/09/16].

[22] Dispoñible en: http://vídeo.bobdylan.com/desktop.html [Última visita o 12/09/16].

televisión simulada na que todas as canles son un playback da canción. É curioso que o avance técnico levara a que a nosa liberdade de acción sexa a mesma que temos cun aparato aparentemente superado (ou incluso menos: neste caso non podemos fuxir da canción). O videoclip de "Like a Rolling Stone" foi realizado pola empresa Interlude, que ofrece o seu software de maneira aberta, coa intención declarada de conseguir que o uso de videoclips interactivos se xeralice (Interlude 2014a). Na súa web destacaban que é "simple to use for video enthusiasts; robust enough for professionals" (Interlude 2014b), volvendo de novo a esas fronteiras difusas, pero semella simple retórica no medio dun factor máis revelador: en Interlude tamén destacan a posibilidade de facer un seguimento do comportamento das usuarias e usuarios a través das súas escollas, o que nos leva cara a mercadotecnia e explica en parte esa vontade dos conglomerados empresariais de ter audiencias activas.

Comparando os casos da música e destes videoclips, vemos que a aleatoriedade e a capacidade de sorpresa no comportamento do público é moito máis limitada nestes últimos exemplos de interactividade do que as ideas formuladas na música noutras épocas. O exemplo máis emblemático sería o "4'33" de John Cage, no que a interpretación da obra dependía do contexto, do comportamento do público e do sonido do lugar: a partitura estaba en branco. Pero o propio Cage forzou os límites moitas outras veces, abrindo as obras á inventiva de cada intérprete (escribindo unha cantidade de notas imposible de tocar) ou mesmo ao azar do *I Ching*. No ámbito do pop, Pete Townshend tiña a idea con The Who, no proxecto *Lifehouse,* de compoñer música que puidese adaptarse ás sensacións da audiencia no momento, a construirse arredor da súa enerxía. A partir de sintetizadores, planeaba introducir datos biográficos do público e facer que a música aparecese a partir deses códigos. Durante un tempo, ensaiaron no teatro Young Vic convidando fans a facer parte do seu proceso creativo e inspirar as cancións, pero a participación non foi a que desexaban e deixaron morrer o proxecto, quedando con algunhas cancións soltas para os seus seguintes LPs. Máis de trinta anos despois, Townshend lanzou o software *The Lifehouse Method,* que permitía a calquera persoa facer "retratos musicais" e pechaba en certa maneira o círculo cunhas aspiracións menos ambiciosas que aquelas de comunión colectiva ligadas ao directo. Alex Ross (2009: 642) sinala unha serie de obras de música contemporánea vinculadas ás novas posibilidades técnicas, e entre elas destaca *Brain Opera,* de Tod Machover (1996), na que cada oínte podía aportar as súas propias ideas ao facer xestos diante de sensores con conexións MIDI. En certo sentido, volve á idea de Townshend e permite unha participación real, unha que ten efecto na obra, sen precisar de ningunha habilidade. Coincide coas impresións de David Byrne logo dun traballo similar (2013: 354) no que converteu un edificio en instrumento, "usando las teclas de un viejo armonio como un

conjunto de interruptores que activaban máquinas sujetas a varias partes de una vieja y enorme nave industrial". O público podía sentarse e "tocar o edificio". Os interruptores daban golpes ou facían vibrar partes das estruturas:

> ¿Era eso una pieza musical? ¿Una composición? Quién sabe. Para mí, lo más importante era que ese aparato democratizaba la música. Puesto que era un instrumento que no se prestaba al virtuosismo, había igualdad de oportunidades. Los niños que lo tocaban eran técnicamente tan buenos como compositores competentes y experimentados, e incluso igual de buenos que algunos músicos que se sentaron a tocar aquella cosa y la conocían por instinto. (…) Es música cuya propuesta es existir, como infinidad de otros elementos que nos rodean, como elemento constante en el mundo, y no como grabación o actuación finitas. (Íbid.)

O aspecto aberto destas obras supón unha interactividade que se dá na fase de produción, sen precisar necesariamente da técnica: a participación faise a través da imaxinación, o xogo ou a simple presenza, evitando nalgún caso o problema das barreiras de acceso aos instrumentos, como subliña Byrne. A través do dispositivo que elaboran, Cage ou Machover crean un contexto no que a participación do público é relevante (e democrática) porque pode alterar realmente a forma da obra. Sempre que participe nesa primeira fase, coa obra sen forma final (como sucedía nos filmes destacados ao final do epígrafe anterior), estará máis próxima ao ideal de influencia recíproca da interactividade. En cambio, a interactividade na recepción, exemplificada nos videoclips anteriores, só supón a escolla entre opcións predefinidas e previstas dentro da forma da obra, que en realidade permanece inalterada.

Ao fío desas limitacións da acción dos usuarios e usuarias, Manovich (2005: 183) cita ao crítico de arquitectura Herbert Muschamp para falar de interactividade. Muschamp escribe sobre o *loft* baleiro como ideal minimalista, no que a xente se nega a expoñer a súa subxectividade preferindo un moble a outro. Para Muschamp, a cultura está dominada polo sistema de distribución, "que existe, después de todo, no para hacer cosas sino para venderlas, para apelar a los impulsos, gustos y deseos individuales". De aí esa lóxica postindustrial da individualización. Para fuxir disto, a única saída que ve Manovich é "rechazando todas las opciones y la personalización y, en definitiva, rechazando cualquier forma de interactividad. Paradójicamente, al seguir un camino interactivo, uno no construye un yo único sino que adopta, por contra, unas identidades ya establecidas de antemano". É un cambio grande con respecto á dinámica industrial, explica. As tecnoloxías culturais como o cinema e a moda pedíannos que nos identificaramos coa imaxe corporal doutra persoa, pero os medios interactivos pídennos que nos identifiquemos "con la estructura mental de otra persona". É por iso que a aparente liberdade é, realmente, un límite a partir de pautas: "Antes, podíamos mirar

una imagen y seguir mentalmente nuestras propias asociaciones privadas con otras imágenes. Ahora, en cambio, los medios informáticos interactivos nos piden que hagamos clic en una frase subrayada para ir a otra frase" (Op. cit: 109). Alex Ross fala do mesmo fenómeno con certo optimismo, como cando explica como cambiou o seu comportamento ao mercar un iPod e usar o seu modo aleatorio. Vía atractivo renunciar ao control e deixar que a máquina decidise o que sona. Vía nisto algo positivo, unha oportunidade para facer oíntes máis desprexuizados:

> En el iPod, la música se libera de todas las estúpidas autodefiniciones y de cualesquiera significados engañosos. Ya no hay fundas de discos que describan grandilocuentes escenas alpinas o famosos directores con un aire familiar a Rudolf Hess. En cambio, como le dijo Berg en cierta ocasión a Gershwin, la música es la música. Muchos oyentes jóvenes parecen pensar del modo en que piensa el iPod. Ya no se dedican tanto a un único género (…).Las fronteras entre "popular" y "clásico" están empezando a desdibujarse de un modo creativo. (...) (Ross 2012: 44)

O iPod e as técnicas e dispositivos dixitais, nesa lóxica postindustrial, traballarían en contra das distincións entre alta e baixa cultura. Manovich (2005: 172) advirte dun feito importante que ás veces é obviado: que o traballo e o ocio soen implicar o uso do mesmo interfaz de ordenador. É por iso que, como indicaba Bill Nichols, a relación entre quen crea obxectos culturais e quen os consume ou utiliza se volve máis estreita. Pero sucede sen que desaparezan as súas diferenzas. Para Manovich, a relación entre a creación profesional e a afeccionada non cambia: "La brecha se vuelve más pequeña pero sigue existiendo. Y siempre existirá, porque los productores profesionales la mantienen de manera sistemática a fin de sobrevivir." (loc.cit.)

Á marxe da interactividade na obra, as espectadoras e espectadores son sempre quen de alterar a forma e sentido da obra a través do chamado "consumo produtivo", co exemplo emblemático do comportamento da comunidade de fans nas proxeccións de *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975). O público disfrázase, baila co filme, responde a preguntas entre personaxes da película, compórtase como se estivese en determinadas escenas (tirando arroz cando hai unha voda, por exemplo) e, desa maneira, transforma a obra orixinal:

> Por "consumo productivo", al menos atendiéndonos a las diversas formulaciones sociológicas que se han ofrecido, se entiende una forma de consumo que no permanece pasiva, sino que en el acto mismo del consumo de un objeto cultural produce una interpretación que cambia la naturaleza misma del contenido del objeto. Por ejemplo, un consumo especialmente lúdico de los llamados "films basura" (precedentemente vituperados por cuanto están por debajo de la calidad de los films de género) puede transformar aquellos films mismos en otro tipo de

espectáculo. (Calabrese 1999: 143)

No ámbito da música, ese consumo produtivo aparece nun fenómeno como o que relata David Byrne en *Cómo funciona la música* a respecto dos casetes. A compañía Philips autorizou o libre uso da patente da cinta de casete e iso levou a que o seu uso se estendese, con aparellos reprodutores que en moitas ocasións tamén permitían gravar. "La gente empezó a grabar cintas cantando para la abuela, a copiar sus canciones favoritas de su colección de elepés y a grabar programas de radio y música que tocaba o componía ella misma" (2013: 118). Xa vimos anteriormente que non era o previsto, pero a imaxinación aparece e redefine o medio e a técnica. Porén, as compañías de discos atacaron estas prácticas porque pensaban que podían facer que a xente non mercase discos. Fixérono co eslogan "Home Taping Is Killing Music", que deu lugar a moitas reaccións en contra. Algunhas foron paródicas: nun álbum do grupo metal Venom incluíron o logo institucional cun engadido: "Home Taping is Killing Music; So Are Venom". Outras, quizais máis interesantes, lévannos de volta ao consumo produtivo. Bow Wow Wow editaron o primeiro single en casete co tema "C30, C60, C90 Go" na cara A reivindicando o *home taping*[23], e coa cara B baleira para que o público puidese facer as súas propias gravacións (Jones 2013). O seu selo, EMI, rexeitou promocionar a canción. Os Dead Kennedys tamén deixaron en branco unha cara do seu EP *In God We Trust, Inc.* coa inscrición: "Home taping is killing record industry profits! We left this side blank so you can help". O caso que máis afecta ao tema desta investigación é o de Paul Collins' Beat, que vendían casetes baleiros como merchandising nos seus concertos, animando ao público a que gravase os directos en lugar de copiar os seus discos de estudio. Animaban a que a recepción do concerto fose produtiva. É algo que se multiplicaría aínda máis ao pasar das gravacións sonoras ás gravacións audiovisuais, que encaixan mellor coas necesidades do cinenarcisismo da época. Unha gravación caseira de son é máis complicada de traducir en prestixio social diante do grupo de iguais, xa que non ten o mesmo valor como proba de presenza que as imaxes (que dan máis información sobre o contexto e permiten unha identificación incuestionable da persoa).

Dentro das prácticas do *home taping,* a das *mixtapes* (cintas recopilatorias) remítenos moito a comportamentos actuais de recepción activa. Byrne fai unha defensa fermosa delas identificando o seu valor como medio de expresión:

> Las mixtapes que hacíamos eran un espejo musical. La tristeza, el enojo o la frustración que sentías en un momento dado podía ser compendiada en una selección de canciones. Creabas mixtapes que correspondían a diferentes estados emocionales, y las tenías a mano para meterlas

[23] O uso do orixinal *home taping* responde a evitar a confusión co termo "gravación caseira", que pode referirse tanto a rexistros de son como a rexistros audiovisuais, como de feito sucede no mesmo parágrafo.

> en la pletina cuando ciertos sentimientos necesitaran estímulo o desahogo. La mixtape era tu amiga, tu psiquiatra y tu consuelo. (…) El regalo de la mixtape era muy personal. A menudo se hacían para una persona concreta, para nadie más. Un programa de radio para un solo oyente, con cada canción elegida cuidadosamente, con cariño y humor, como para decir "Este soy yo, y con esta cinta me conocerás mejor". La selección y secuencia de canciones le permitían al donante decir lo que quizá la timidez impedía decir abiertamente. Las canciones que contenía la mixtape recibida de un o una amante eran examinadas minuciosamente, en busca de pistas y metáforas que revelaran matices y significados recónditos, encubiertos en la consigna emocional. La música de otra gente – ordenada y recopilada de maneras infinitamente creativas – se convirtió en una nueva forma de expresión. (2013: 118)

É a mesma idea que Rob Marshall (un dos retratos máis emblemáticos no cinema dun fan da música) explicaba en *High Fidelity* (Stephen Frears, 2000; inspirada na novela de Nick Hornby de 1995): "Now, the making of a good compilation tape is a very subtle art. Many do's and don'ts. First of all, you 're using someone else's poetry to express how you feel. This is a delicate thing." Varios personaxes do filme poñían todo o seu entusiasmo, coñecemento e esforzo en facer listas coas que expresaban a súa opinión ou os seus sentimentos. Están usando a poesía de outros. A identificación cunha obra rematada pode levar a compartila dunha maneira ou outra, e esa nova contextualización faina diferente; aporta cousas novas que falan de quen a comparte. O feito de acceder á música (ou ao cinema ou a calquera cousa) a través do interfaz de ordenador e de Internet facilita que poidamos expresarnos a partir de enlaces. É algo que Roberto Cueto identifica, falando de blogs, coa tradición dos diarios personais:

> (…) su constante recurrencia a los *links* – una manera de configurar una identidad a través de los websites favoritos y de hacer recomendaciones a sus lectores – es afín a ciertos materiales "complementarios" al texto que eran habituales en los diarios íntimos: la recopilación de poemas y citas literarias favoritos, los dibujos y fotografías o los objetos pegados en los cuadernos (entradas de un concierto, recortes de periódico, mechones de cabello, etc.). (en Domínguez 2007: 24)

Hoxe esta práctica íntima ten unha proxección máis pública e cadra co concepto de "artist as curator". A liña temporal do Facebook énchese de clips de vídeo e cancións, moitas veces con notas breves ou citas coas que cada membro vincula esas pezas á súa vida cotiá ou os seus sentimentos e opinións. Cineastas, músicos e músicas traballan co fragmento, coa metraxe atopada ou a través do *sampling,* dando unha secuencia a cousas que non a teñen (Darley falaba do carácter non narrativo da cultura visual dixital) ou que teñen outra. Reforzan así a noción de fragmentación que atravesa a

arte da época dixital, aproveitando a descontextualización dos pedazos para construír cousas novas. As prácticas da vangarda fanse extrañamente próximas ás do público masivo[24]. Brian Eno relacionaba nunha entrevista en *Wired* o auxe da figura da curadora ou curador coa progresiva apertura da noción de arte ao longo do século XX, que dificulta facer unha conexión lineal entre as obras. Opón á grande *art history* o pensamento de múltiples *art stories* (algo que o conecta con Godard e as *Histoire(s) du cinéma*). Cando o xornalista lle pregunta se lle preocupa que todo o mundo se convirta nun *curator* e ninguén cree nada, replica con sequidade:

> To create meanings – or perhaps "new readings," which is what curators try to do – is to create. Period. Making something new does not necessarily involve bringing something physical into existence – it can be something mental such as a metaphor or a theory. (Kelly 1995)

Para Eno, o valor dos produtos culturais é enteiramente produto da interacción que temos con eles. Poñendo esa creación de significados ao mesmo nivel que a obra orixinal estamos a romper as fronteiras entre alta e baixa cultura, estamos a romper a tradicional fronteira entre artista e público e, de novo, estamos democratizando o ámbito cultural. Visto así, non é só o acceso ás técnicas e aparellos empregables para a creación o que leva á participación da audiencia, senon tamén o propio acceso ás obras, facilitado pola distribución descontrolada na Internet. O proceso que comezara coa consolidación dos formatos de consumo privado (os discos para a música, as cintas para o cinema) por parte da industria cultural radicalízase: o público pode conseguir practicamente calquera obra e facer pública unha lectura dela.

O carácter de creación de significados desta participación é posto en cuestión se atendemos a que, nun primeiro momento, Theodor W. Adorno advertiu de que a industria cultural sempre inculca as ideas do *status quo:*

> (…) Son aceptadas a priori sin objeción, sin análisis, renunciando a la dialéctica, incluso si no pertenecen substancialmente a algunos de los que las soportan. El imperativo categórico de la industria cultural (…) no tiene nada en común con la libertad. Dice: debes someterte -sin precisar a qué es necesario someterse; someterse a aquello que de todas maneras es, y a aquello que todos piensan de todas maneras; someterte como por reflejo a la potencia y a la omnipresencia de lo que es. En virtud de la ideología de la industria cultural, el conformismo sustituye a la autonomía y a la conciencia; jamás el orden que surge de esto es confrontado con

[24] Igual que Godard recolle material de diversas fontes e formatos para películas como a citada *Film socialisme* ou que soe citarse *Cosmic Ray* (Bruce Conner, 1962), un filme collage de metraxe atopado, como un claro antecedente do videoclip, os *fan videos* pioneiros nas comunidades de fans viñan da recirculación das series, gravadas da pantalla e montadas con música allea (Jenkins 2010: 257).

> lo que pretende ser, o con los intereses reales de los hombres. (Adorno / Morin 1967: 17)

Sábese que Adorno escolleu o propio termo "industria cultural" para evitar as connotacións de "cultura de masas", xa que as masas non teñen, segundo se di neste fragmento, ningunha liberdade á hora de operar coa cultura que lles chega. Non teñen autonomía ou conciencia; para Adorno a da industria cultural é unha lóxica de sumisión, pero esta idea semella demasiado pechada para poder explicar os comportamentos que nos ocupan nesta tese. Ao abordar tamén a industria cultural, xa indicamos que Edgar Morin pensou nela como se estivera baseada nunha contradición de base entre estruturas burocratizadas e a necesidade de orixinalidade do produto que debe suministrar. Por iso, para el, hai sempre un espazo para a creación dentro da industria, xa que é o ingrediente que a fai funcionar:

> En determinado momento, hace falta más, hace falta la invención. Es por ésto que la producción no alcanza a ahogar la creación, que la burocracia es obligada a buscar la invención, que el standard se detiene para ser completado por la individualización. (Op. cit: 31)

As contradicións que atopamos no cinema dixital, entre unha estética que leva á inactividade intelectual e outra que leva á participación, poderían ter relación con iso. A lóxica da individualización, que identificaban Lipovetsky e Serroy no cinenarcisismo, ten que ver co que Manovich (2005: 75) describe como unha superación do modelo da sociedade industrial. Se naquel caso un modelo orixinal era copiado indefinidamente, a industrial baséase "en la adaptación al individuo en vez de en la estandarización masiva". Isto explica a aparición deses mecanismos de interactividade e a importancia crecente dos e das fans, xa que supoñen un modelo de consumo que conecta claramente coa época. Indícao Matt Hills (2010: 29) tamén en base a unha contradición: son "consumidores ideais" porque os seus hábitos son estables e claramente predecibles para a industria cultural, pero ao mesmo tempo teñen crenzas que son anticomerciais, xa que se organizan como subculturas e dese xeito se resisten a certas normas da sociedade capitalista. Hills fala de ideoloxías, xa que as crenzas de quen é fan nunca están completamente aliñadas coa situación de "ideal consumer" na que se atopan.

Entón, a interactividade que viamos neses videoclips podería responder máis ben á lóxica que Jacques Attali (1977: 216) atopaba no *hit-parade.* Nese caso, permitíase ao público votar para escoller cales son os temas das listas de vendas, pero logo configurábanse as listas sen ter eses votos en conta. Ademais, as súas escollas estaban limitadas polos propios temas que chegaban ás radios: o marco definíao a industria. Xa que logo, a participación é falsa ou é aproveitada pola industria no seu favor, como indica tamén Reynolds ao sinalar, seguindo a Lucas Hilderbrand, o fenómeno da

"remediation" ou "post-broadcasting" en YouTube, referido a que grande parte do material colgado na plataforma é "mainstream entertainment and news re-presented, in excerpted form, by its consumers" (Reynolds 2012a: 59). Entre todo isto hai moito traballo posterior que redimensiona ese material en forma de parodia ou reapropiación, pero é o aspecto postindustrial da adaptación ao individuo o que pode levarnos a un equívoco; a confundir unha adaptación a cada membro do público xa prevista pola industria cunha práctica subversiva. James M. Moran (en Cuevas 2010: 295) explicaba, como xa sinalamos, que se sobrevalora o poder de mobilización das tecnoloxías amadoras por ligalo ás prácticas democráticas radicais. Isto baséase, para el, na fe que tiñan marxistas como Brecht ou Benjamin en que un cambio social podía vir da técnica. Apóiase en Nicholas Garnham para cuestionar que o acceso aos medios de produción poida potenciar "los medios democráticos de participación y transformación social" mentres a produción amadora non teña unha distribución ampla.

O control desa distribución pertence por sistema ás corporacións. É certo que na Internet aparecen excepcións con relativa frecuencia, pero non deixan de ser excepcións. Bjørn Sorenssen (en Snickars e Vonderau 2009: 144) explica que o problema de distribución de YouTube ten que ver co "signal-to-noise ratio". A propia cantidade de material dificulta que destaque calquera cousa. Parece evidente que os mecanismos para abrirse paso nese caso son os da industria, que incrusta publicidade e consegue que os seus produtos aparezan sempre entre as recomendacións. E nas listas do máis visto, volvendo repetir a historia do *hit-parade.* Cando aparece unha nova invención técnica, sinalaba Jay Babcock (en Brackett 2009: 583), a industria musical sempre consegue facela traballar no seu favor. Cando non é quen, introduce outra que non poidan controlar as consumidoras e consumidores (de aí, por exemplo, a aparición do CD que rematou finalmente coa crise do *home taping*). A lóxica postindustrial deixa unha maior liberdade de acción porque o comportamento do público pode favorecer á industria, pero aínda que este non poida preverse por completo segue a ter unhas limitacións ben marcadas.

Para rematar, é preciso aplicar este contexto aos vídeos caseiros de concertos. Temos visto, entón, que hai acceso xeralizado aos medios de produción, e que coinciden en boa medida os medios empregados por *amateurs* e profesionais. Porén, o acceso aos medios de distribución segue sendo desigual e iso supón un límite básico á promesa de democratización do cambio técnico. Os mecanismos de interactividade na recepción supoñen unha maneira diferente de consumo igualmente controlado, ou incluso un modo de control e monitorización das reaccións de usuarias e usuarios. En contraste, os vídeos amadores son unha forma de consumo produtivo que, nalgúns casos, xogan un papel nos exemplos de interactividade na produción. Vémolo en proxectos como os

citados *Awesome; I Fuckin' Shot That!, All Tomorrow's Parties* ou *Radiohead Live in Praha*. A interactividade na produción implica, en maior ou menor medida, unha verdadeira cesión do control e permitir a entrada de aleatoriedade nas obras. É un choque emparentado coa oposición básica entre as dúas tendencias da estética dixital: na interactividade na recepción o que temos é unha intensificación das sensacións a través da técnica, mentres na interactividade na produción é a audiencia a que traslada a súa experiencia ao produto. A representación da realidade do concerto xa non depende en exclusiva de cineastas, senón que está condicionada polo material gravado sen instruccións polas espectadoras e espectadores.

Un dos primeiros exemplos nese sentido foi *All Eyes On The Shins* (Alex Simmons e Douglas Caballero, 2006), realizado como abanzabamos para *Current TV*. Logo tería unha continuación, coa idea de que fose unha serie de traballos, con *All Eyes On My Morning Jacket* (Douglas Caballero, 2008). Nestes dous casos, no marco dun festival, pedíase aos membros do público que gravasen unha canción concreta da actuación do grupo e que enviasen despois a metraxe aos directores. Estes encargaríanse de montala co compromiso de usar todos os clips (na segunda entrega, ademais, identificarían a autoría das imaxes, conectando coa individualización e o cinenarcisismo). O de The Shins contou con máis de dúascentas persoas contribuíndo, e o de My Morning Jacket con máis de mil (Leckhart 2008). Nestes exemplos cada fan ten a liberdade de gravar como queiran, e son os realizadores quen deben traballar con un material de base que non controlan. Ningunha das partes pode determinar por completo a forma final da obra, polo que hai unha interactividade e unha participación reais nese sentido, aínda que a montaxe permita descontextualizar e alterar o sentido do material orixinal (cousa que, evidentemente, sucede tamén en moitos casos). Como indicamos na introdución, Gore proclamara o carácter democrático de *Current TV* falando de empoderamento, de diálogo e de contar as propias historias das usuarias e usuarios. Henry Jenkins abriu algúns interrogantes sobre ese carácter advertindo de que ese adxectivo podía levar a consecuencias ben diferentes:

> ¿Sería Current democrática en sus contenidos (centrándose en la clase de información que exige el funcionamiento de una sociedad democrática), sus efectos (movilizando a los jóvenes para que participen más plenamente en el proceso democrático), sus valores (promoviendo el discurso racional y un sentimiento más fuerte de contrato social), o su proceso (expandiendo el acceso a los medios de producción y distribución mediática)? (Jenkins 2008: 240)

O suposto carácter democrático do dixital, en cal destes aspectos se percibe? Máis aló de que *Current TV* fracasase e desaparecese en 2013 logo de ser vendida a *Al Jazeera*, non é sinxelo atopar

na época un efecto claramente xerador de contidos, efectos ou valores democráticos. Non hai unha grande participación ou reflexión que supoña unha diferenza relevante. O que si que hai é unha democratización dos procesos. Hai un acceso aos medios de produción que se expande no cuantitativo, pero a diferenza cualitativa (a que se refire a contidos, efectos e valores) non aparece, por mor das limitacións xa citadas, como o control da distribución ou o traballo da industria para calmar o desexo de participación con formas de interactividade na recepción.

Deste xeito, no primeiro epígrafe deste capítulo atopabamos que os cambios técnicos na música e o cinema daban lugar a unha dualidade entre o mito do poder de mobilización (polo fácil acceso aos aparellos) e os mecanismos de control da industria cultural. No segundo, a dimensión estética da época dixital construíase tamén en torno a unha tensión entre as imaxes imperfectas ligadas ao comportamento humano (as imaxes como reflexo da mirada e do movemento do corpo) e as imaxes guiadas pola espectacularización das innovacións técnicas. Polo tanto, unha parte fundamental do comportamento ligado á era dixital leva cara á vontade de rexistro e participación. Neste terceiro epígrafe observamos como os modos fragmentarios de recepción promoven tamén esa participación. Esta prodúcese a través do consumo en moitas ocasións, pero tamén, de novo, a industria cultural tenta canalizar esa dimensión produtiva no seu beneficio. A individualización de espectadores e espectadoras na recepción é tanto o centro das novas estratexias comerciais para a industria cultural como un dos elementos que facilita a participación, clave para as posibilidades democratizadoras do dixital.

Así, os vídeos caseiros de concertos prodúcense e recíbense no medio destas tensións, que se manifestan de maneira particularmente clara na figura das e dos fans: a industria, como vimos, atribúelles un papel importante porque son o tipo de consumidores máis rendible (son fieis, previsibles nos seus hábitos e fan circular os produtos industriais a través da súa actividade), pero organízanse en subculturas e tenden ao consumo produtivo (e o "faino ti mesmo") dunha maneira que escapa ao control absoluto das institucións culturais. A propia definición que Jenkins (2010: 255-56) dá da estética fan ("La estética fan se centra en la selección, alteración, yuxtaposición y recirculación de imágenes y discursos ya creados") conecta claramente coa dinámica cultural da era dixital: o concepto do comisariado como creación artística que sinalaba Brian Eno ou a remediación da que advertía Simon Reynolds. Os vídeos de concertos gravados por fans non deixan de ser un traballo de selección (de cada canción e artista que se pon en imaxe), alteración (a través da mirada de quen grava e do propio filtro técnico do dispositivo empregado), xustaposición (ao situalo fóra do contexto orixinal) e recirculación do material orixinal, a actuación. A importancia do fenómeno do *fandom* indica a necesidade de estudar en profundidade a súa articulación en comunidades para

comprender as motivacións e funcións en xogo nos vídeos de concertos obxecto de estudo desta tese. O seguinte capítulo estará adicado a isto, tendo en conta tamén que a coincidencia de certos trazos do comportamento das e dos fans coa dinámica cultural da era dixital esixe estudalos con certa perspectiva, compensando a atención ao seu carácter como figura comercial controlada coa atención á función de contrapeso que exercen con respecto á produción cultural oficial. Antes diso, anotamos a continuación o achado neste derradeiro epígrafe:

- A multiplicación de instrumentos de captación de imaxe foi parella á multiplicación de dispositivos de visualización, o que ten como consecuencia a individualización do consumo, pasando do visionado colectivo ao persoal como modo de recepción audiovisual dominante.

- Este aspecto leva a unha atención máis breve e menos profunda, polo que as formas da época aumentan a súa fragmentación. Os pedazos das obras descontextualízanse e, ao poder convivir a pesar das súas diferenzas, as persoas que as consumen son quen de darlles un sentido mediante a reordenación.

- As imaxes teñen na época un carácter instantáneo, tendendo a ser realizadas e consumidas en tempo real. Isto fai ao público máis activo, o que fai máis difusa a barreira entre quen produce e quen recibe.

- O solapamento entre os roles crea un espazo novo para a interacción, que Henry Jenkins sistematiza falando de cultura participativa. Subliña tres aspectos desta: o papel activo que as novas técnicas e aparellos facilitan, o discurso do "faino ti mesmo" construído arredor das subculturas e o peso dos conglomerados da industria cultural, que favorecen o fluxo entre medios e a participación da audiencia.

- A interactividade aparece nesta época arredor das obras musicais e audiovisuais. Nalgúns casos faino na fase de produción das obras, permitindo que o público que participa altere a forma final das pezas. Noutros dáse só na recepción, co cal as espectadoras e espectadores limítanse a escoller entre opcións previstas na forma da obra, como sucede nos videoclips interactivos.

- Á marxe do previsto por creadores e creadoras das obras, arredor da recepción da música e do audiovisual é habitual que se dea un consumo produtivo, que no acto de consumir produce unha interpretación que cambia a natureza do obxecto. Hoxe cada membro do público é quen de empregar cancións, vídeos ou outras formas mediáticas para expresarse,

entrando na tendencia do comisariado como creación artística que a Internet potencia.

- A industria cultural tenta facer que a participación e a interactividade traballen no seu favor, cedendo espazos que en realidade están aínda controlados por ela (co exemplo do *hit-parade* ou os citados videoclips interactivos), e mantendo sempre, aínda que sexa menos marcada, unha fenda entre a creación profesional e a afeccionada. A produción amadora distribúese en sistemas que seguen dominando os produtos industriais.

- A lóxica da época é identificada por Manovich como unha superación do modelo da sociedade industrial, xa que a sociedade postindustrial ten a súa base na adaptación ao individuo en lugar da estandarización masiva. Isto rompe coa visión tradicional de Adorno dunhas masas sometidas, pero indica que a participación do público é integrada no sistema comercial.

- Os vídeos caseiros de concertos son unha forma de consumo produtivo que, en casos como os filmes que os empregan como material, serve como exemplo de interactividade na produción. Prodúcense e recíbense no medio das tensións estéticas do dixital e do enfrontamento polo control entre a industria e o público.

- A figura dos e das fans conecta con estas tensións por ser o modelo de consumo máis activo: a estética das obras que producen cadra con elementos característicos do dixital (recirculando e alterando obras previas), son o ideal de público co que a industria traballa e, ao tempo, organízanse en subculturas que serven de contrapeso ao control institucional.

3. OS FANS COMO COMUNIDADE PRODUTIVA

> "(…) [H]ay una clase especial de comunidad contemporánea que sólo la lengua puede sugerir, sobre todo en forma de poesía y canciones. Véanse los himnos nacionales, por ejemplo, cantados en las festividades nacionales. Por triviales que sean las palabras y mediocres las tonadas, hay en esta canción una experiencia de simultaneidad. Precisamente en tales momentos, personas del todo desconocidas entre sí pronuncian los mismos versos con la misma melodía. La imagen: unisonancia. Cantando la *Marsellesa,* la *Waltzing Matilda* y la *Raya* indonesia se puede experimentar la unisonalidad, la realización física de la comunidad imaginada en forma de eco. (...) ¡Cuán desinteresada se siente esta unisonancia! Si estamos conscientes de que otros están cantando estas canciones precisamente en el momento y la forma en que nosotros lo hacemos, no tenemos ninguna idea de quiénes pueden ser, o incluso dónde, fuera de nuestro alcance, están cantando. Nada nos une a todos fuera del sonido imaginado."
>
> (Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.*)

Na obra na que desenvolve o concepto das comunidades imaxinadas, Benedict Anderson inclúe esta pasaxe na que atopa a construción desas comunidades na unisonancia dos himnos. Persoas descoñecidas compartindo unha experiencia en comuñón, realizando a mesma acción ao mesmo tempo. O sentimento da nacionalidade vese dese xeito reforzado, case confirmado físicamente. Anderson indica que incluso na nación máis pequena os seus membros non coñecerán nunca á maioría dos seus compatriotas, "pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión" (Anderson 1993: 23). Nun concerto pop é habitual atoparse coa mesma unisonancia. Un filme como *Pulp: A Film About Life, Death and Supermarkets* (Florian Habicht, 2014) parece ter nesa idea o seu motor. En paralelo á morea de fans de Pulp que cantan espontaneamente as letras diante da cámara[25], a película xoga a poñer tamén as cancións en boca de xubiladas e xubilados[26] e outros recursos pouco habituais. A idea do himno, do himno pop, aparece chea de sentido ao ver e oír ao público cantar por riba da voz de Jarvis Cocker ao longo do concerto de despedida da banda.

Arredor das cancións pop existe un lugar común: ese tema *fálame a min,* ou fala *do que sinto*; atopou as palabras para o que quería dicir. É o que liamos na maneira en que Byrne ou Hornby falaban das *mixtapes*: somos quen de expresarnos a través das creacións de outros. Por iso a xente enche as redes sociais de cancións en lugar de dicir as cousas directamente. Non é nada novo: xa

[25] Fragmento dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=peY4YOdMlhg [Última visita o 28/09/2016].

[26] Fragmento dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=RyLPWEST1qM [Última visita o 28/09/2016].

nos anos cincuenta os textos dos temas pop eran utilizados por adolescentes nos rituais de seducción das súas citas amorosas (Horton 1957). Existe unha identificación coas cancións pop similar á que pode haber coa Marsellesa*,* só que quizais o efecto aparece ao revés. A canción fai xurdir á comunidade de fans que se manifesta en forma de berro, mentres no caso das nacións a comunidade precedía ao himno. A canción popular, integrada no sistema de consumo da industria cultural que a axuda a propagarse, fai aparecer ese colectivo no que *nada nos une a todos fóra do son imaxinado.*

A comunidade de fans, igual que calquera comunidade imaxinada, é complexa e articula modos de pertenza ben diversos. Ao mesmo tempo que unha multitude estaba cantando "Common People" nun pavillón de Sheffield, é probable que alguén estivese facéndoo nun karaoke calquera en calquera outro lugar do mundo. Aínda que ningún é do mesmo día, hai en YouTube unha boa serie de vídeos de xente cantando a canción de Pulp en karaokes, de Fuerteventura[27] a Reikjavik[28]. Neses casos a idea da unisonalidade deriva cara o individual. Un escenario é ocupado por fans, no papel do ídolo, poñendo a súa voz no centro, e esforzándose quizais por *facer súa* a canción. De novo, empregan as creacións doutras persoas para expresar as súas emocións.

Estes dous exemplos, paralelos pero opostos noutro sentido, reflicten diversas características do *fandom,* sempre arredor do seu aspecto paradoxal e case contraditorio, sempre nun espazo de tensión. Descubrimos nel un compoñente claramente colectivo e comunitario, pero tamén unha base na identificación individual. Xorde do consumo dun produto cultural, pero é un consumo inevitablemente ligado á expresión e a creación; un consumo que altera os produtos orixinais. Está ligado á construción da identidade nun sentido público, pero tamén no privado pola súa posible orixe na escoita solitaria. Todos estes choques entre tendencias diverxentes afectan ao comportamento das e dos fans e ás súas creacións, como os vídeos de concertos que analizamos neste traballo como parte do cinema do fan. Así, neste capítulo tentaremos explorar o fenómeno dende a perspectiva da construción de comunidades de fans e comprender esas tensións. No primeiro epígrafe atenderemos ás teorías que teñen abordado o *fandom,* matizándoas para aplicalas ao seu funcionamento xeral na época actual (especialmente no referente á música). No segundo, comezaremos a aplicar esas teorías ás gravacións de concertos a través dos estudos sobre o cinema doméstico e amador, tendo en conta como as pezas audiovisuais se relacionan coas comunidades de consumo. Finalmente, no terceiro tentaremos delimitar o ámbito do cinema do fan identificando

[27] Como este do usuario paul70uk, dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=8EaWRm6pPYY [Última visita o 27/09/2016].

[28] Ou este do usuario mrraditch, dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=HV9a4Dx_MvY [Última visita o 27/09/2016].

diferentes roles entre as persoas que rexistran os concertos e tratando algún caso en profundidade.

3.1. O *fandom* da música: creatividade, comunidade e subcultura no contexto dixital

Simon Frith explicou que as cancións pop teñen unha "vaguidade de referencia"; unha cualidade abstracta que as abre ás interpretacións persoais. A diversidade desas interpretacións é notable, como demostran numerosos exemplos ao longo da historia: moita xente considerou "They Don't Care About Us" de Michael Jackson unha canción antisemita, cando para el era todo o contrario (Weinraub 1995). Esta vaguidade fai posible que funcionen como un xeito de individualización e construción de identidade, pero a inmersión persoal na música vai parella normalmente a un carácter público, que en quen é fan se intensifica aínda máis**.** Case calquera fan tende a amosar ao mundo a quen idolatra, sexa cunha camiseta, unha publicación nunha rede social ou a produción de contidos. Frith entende que a "chocante exhibición pública de obsesiones privadas" (2001: 6) das e dos fans cumpre unha función identitaria: a coincidencia nesas obsesións conforma identidades grupais. Ao cantar as cancións dos seus ídolos, o público dun concerto está exhibindo parte da súa identidade; a unisonalidade fai que deixe de ser individual e pase a ser comunitaria. Porén, antes diso a identificación deuse necesariamente nun contexto individual e, probablemente, íntimo, facilitado pola difusión de música en forma de discos.

Xa que logo, nesa primeira dualidade do *fandom* (individual/colectivo) atopamos que ambos aspectos están guiados por esa inmersión persoal, pola emocionalidade. Precisamente, nunha definición que servirá de punto de referencia neste capítulo, Cornel Sandvoss explica o *fandom* como o consumo regular e emocionalmente implicado dun texto ou narrativa popular (Sandvoss 2005: 8). Así, é a paixón, a implicación, o que funciona como motor das accións de calquera fan. É o que fai posible a aparición destas comunidades imaxinadas, que existen á marxe do contacto directo e están articuladas como grupos de iguais. Pero cara onde se dirixe esta emoción? O eixo central, o obxecto fan, é un "texto popular" no sentido máis amplo, como indica Sandvoss para sinalar que pode ir dende un libro ata un equipo deportivo. No caso da música popular, a estrela soe ocupar ese papel. O público pode identificarse co contido da canción, pero faino a través dos ídolos, que son os personaxes que a enuncian e a convirten en algo físico e tanxible[29]. Ademais, no pop é moi frecuente que se cante en primeira persoa e dirixíndose a unha segunda, e por iso é sinxelo para calquera fan introducir a canción en contextos cotiáns como se fose quen a enuncia, sexa nunha

[29] Nicholas Abercrombie e Brian Longhurst (1998: 128-29) xustifican esta idea argumentando que os estudos publicados sobre fans en relación á música sempre xiran arredor dunha estrela e non dun xénero ou unha canción.

conversa ou, de novo, publicando na rede.

Con todo, á hora de falar do *fandom* da música pop non se pode poñer todo o énfase nin nas letras nin na música como son, xa que implicaría excluír moitos outros elementos que son tamén parte do fenómeno:

> "[El pop] es en realidad un fenómeno audiovisual, una forma del arte híbrida en la que las letras y la personalidad son tan importantes como la música. Se trata de glamour, de movimientos en el escenario, de la personalidad del artista, de la presentación y el packaging de los discos, de las entrevistas, del discurso y la cultura de fans que rodea a la música." (Reynolds 2010: 224)

Nesta definición, ademais de resaltar o seu carácter híbrido, Simon Reynolds recoñece a importancia do *fandom* para entender a idea do pop. Ao estar as cancións abertas para quen as oe, o público proxecta nelas (e nas persoas que as cantan e tocan) sensacións e expectativas que veñen do seu propio contexto e personalidade. A recepción conleva interpretación e imaxinación. En liña con esa idea, Fred Vermorel defende que as e os fans crean a súa propia experiencia da estrela, dando lugar en ocasións a fantasías pornográfico-románticas que "son por lo general mucho más creativas que cualquier cosa que la estrella haya hecho" (citado en Reynolds 2010: 59). Esta creación de fantasías pode suceder só dentro da mente de quen é fan, pero é habitual que dea lugar a novas accións e produtos: en *Starlust: The Secret Fantasies of Fans* (1985), Fred e Judy Vermorel compilaron unha gran variedade de testemuños do *fandom* do pop; esas interpretacións foron nalgún caso recollidas dende o imaxinario en entrevistas ou confesións, pero en moitos casos tiñan xa a forma de pezas escritas como diarios ou cartas, que neste caso trascenderon o ámbito íntimo.

Os exemplos eróticos e sentimentais recollidos polos Vermorel representan só unha pequena parte da produción de contidos por parte de fans, que é tan variada como a cantidade de obxectos que idolatran. O comportamento inherente ao *fandom*, esa recepción imaxinativa, encaixa coa idea do consumo produtivo de Omar Calabrese que indicamos no capítulo anterior, xa que non é pasivo e cambia a natureza do obxecto. A citada intervención a través do canto nos concertos é un exemplo ben claro: o son da música orixinal cambia polo acompañamento das voces do público, que tamén se escoita a si mesmo e alteran así a súa experiencia[30]. Con todo, hai casos bastante máis extremos,

[30] Nun exemplo extremo, as persoas que asistiron a un concerto de Green Day no Emirates Stadium de Londres mataron o tempo comezando a cantar "Bohemian Rhapsody" de Queen cando a canción sonou pola megafonía. Mesmo o consumo dun simple fío musical que sona no tempo de espera pode ser convertido en consumo produtivo, dando finalmente lugar a vídeos como o da usuaria ShannonScarlett, dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=7SHX21uZwTE [Última visita o 28/09/2016].

como a literatura *slash*[31]*,* a música *filk*[32]*,* os *mods*[33] no mundo *gamer* ou, por suposto, o caso que nos ocupa das gravacións de concertos por parte dos fans. Hai, polo tanto, unha evidente tradición de creación dende a condición de fan.

O carácter destas creacións amosa algún dos trazos que definen o *fandom.* Henry Jenkins (2006: 556) explica que hai na creación fan unha resposta á privatización da cultura mediante a aplicación das prácticas tradicionais da cultura folk á cultura de masas, usando os produtos das corporacións coma se fosen materiais para novas creacións populares. Marca unha liña de Robin Hood e Pecos Bill a Xena ou Mulder e Scully, fontes de inspiración e protagonistas de historias ou cancións. Por que sucede isto? En grande parte, pola capacidade dos obxectos fan de articular comunidades. John Fiske (en Lewis 2001: 40-41) indica que obxecto fan e fan únense nunha comunidade produtiva, e iso minimiza as diferenzas entre artista e audiencia. A comunidade de fans xira arredor do obxecto, pero este non está fóra dela, senón que é parte da mesma. Hai fans que sinten un vínculo con el ata o punto do exemplo emblemático dos equipos deportivos, dos que siareiros e siareiras falan co plural *nós.* Gañamos, perdemos. Sinálao tamén Fiske: non animan ao equipo para que se esforce máis, senon que participan do mesmo esforzo e da posible recompensa. Non é casualidade que teñan tamén os seus himnos para reforzar a idea de comunidade, como "You'll Never Walk Alone" (Liverpool FC) ou "No One Likes Us, We Don't Care" (Millwall FC). O que parece, pensado friamente, unha simple coincidencia no consumo, serve aos individuos illados para formar parte dunha identidade colectiva; formar parte do que Jenkins define como unha "comunidade social alternativa" (en Lewis 2001: 212-13). A existencia desta comunidade lexitima o seu uso da cultura e a súa creatividade.

Atopamos así o *fandom* sempre nese citado espazo de tensión, entre o artista e a audiencia, entre o individual e o colectivo... Entre esas tensións, unha das máis relevantes para o que nos ocupa nesta investigación é o feito de que o comportamento dos e das fans estea entre a produción e o consumo, xa que conecta coa idea do acceso de público tradicionalmente pasivo á creación de contidos que viñamos formulando en relación aos efectos das técnicas dixitais. Dentro dese fenómeno da participación do público, as comunidades de fans soen ser o exemplo máis emblemático, xa que o *fandom* funciona como motivación para a actividade. Iso fai que, tal como recollimos a finais do

[31] É un tipo de ficción fan (en castelán emprégase comunmente o termo anglosaxón, *fan fiction*)*:* como toda esta, é literatura creada por fans e protagonizada por personaxes orixinais dunha obra obxecto da súa admiración, coa particularidade de que desenvolve relacións homosexuais entre personaxes ideados como heterosexuais.

[32] Cancións inspiradas por obras ou polo propio *fandom*, relacionadas habitualmente coa ciencia ficción.

[33] Modificacións de vídeoxogos para alterar o seu funcionamento con respecto ao orixinal.

capítulo 2 en palabras do propio Jenkins (en Gray, Sandvoss e Harrington 2007: 360), ser fan sexa hoxe ser o espectador ou espectadora ideal, xa que son tremendamente fieis e expanden a marca a través da súa participación. A súa maneira de actuar pode reportar moitos beneficios á industria (e de feito faino) pero o seu aspecto de comunidade alternativa fai que ás veces as crenzas dos fans, diferentes ás dominantes, sexan anticomerciais (Hills 2010: 29). Este carácter dual do *fandom* fai que os enfoques empregados á hora de abordalo, igual que sucede coa literatura sobre os cambios técnicos, tendan a extremos que ou ben enxalzan o fenómeno ou ben desprézano.

Deste xeito, nun principio tanto os medios de masas como a academia tenderon ás caracterizacións estereotípicas das e dos fans (ridiculizando as súas accións e identificándoas con comportamentos patolóxicos[34]), na liña coa visión de Adorno e outros autores da Escola de Frankfurt, que entenden masa de consumidores e consumidoras como manipulada pola industria. A aparición, a comezos dos anos noventa, da chamada "primeira vaga" dos estudos fan (con, ademais de Jenkins, autoras e autores como Camille Bacon-Smith, John Fiske ou Roberta Pearson) introduciu na literatura académica unha perspectiva moito máis empática co *fandom,* chegando moitos dos textos a incluír a autoidentificación como fan de quen o escribía. Así, esta vaga tendeu frecuentemente a oporse a opinións previas e pensar o comportamento fan como subcultural, asociado a unha idea de resistencia, e sobrevalorando en certa maneira a capacidade subversiva desas comunidades. Piotr Siuda explica claramente como esta visión se debeu á vontade de oporse aos estereotipos anteriores. Opinaba que para estes autores e autoras,

> (…) radicalism seemed to be the best method to contradict and fight common, so far, views. Instead of radical manipulation – radical resistance. Instead of a polarized division into oppressors (producers) and the oppressed (fans), the victims were now viewed as successful fighters with the system. It can be said that in this wave views on fans changed fundamentally. (Siuda 2010: 10)

Hai un exemplo emblemático desta tendencia en Fiske (citado en Sandvoss 2005: 7), que sinalou

[34] O tratamento do *fandom* nos medios de comunicación de masas tende en moitos casos a identificar o comportamento de admiradoras e admiradores como obsesivo e potencialmente perigoso, baseándose nos exemplos de persoas como Mark David Chapman, o asasino de John Lennon. Unha ollada a varios filmes coa palabra fan no título é reveladora: Tanto *The Fan* (Edward Bianchi, 1981), *Der Fan* (Eckhart Schmidt, 1982), *Number One Fan* (Jane Simpson, 1995), *The Fan* (Tony Scott, 1996), ou *Fan* (Maneesh Sharma, 2016) tratan sobre o acoso a ídolos por parte de fans. Mark Duffett (1999) rexeita a maneira na que se utilizan os casos de persoas con problemas mentais para caracterizar o *fandom* en xeral: "Cases like the killing of John Lennon fall apart on close examination for a simple reason: there is no inexorable logic of fandom that can lead an otherwise sane person into stalking behaviour. The stereotypes persist because they normalize non-fans and reflect the anxieties of contemporary culture" (Duffett 1999).

que a cultura popular vinculada a fans é á vez similar e "significativamente diferente" da das audiencias "normais". Asociou esta diferenza cos gustos culturais de formacións subordinadas da sociedade: referíase particularmente a aquelas desempoderadas por calquera combinación de xénero, idade, clase e raza. Na década do 2000, boa parte das persoas identificadas coa primeira vaga abandonaron as caracterizacións duais do *fandom* e pasaron a describir con máis complexidade a relación entre produtores e fans. Nesa liña, autores máis novos, como Matt Hills (2010: 27) ou Cornel Sandvoss (2005: 7), rexeitan limitar a definición do *fandom* a aquelas prácticas que poidan considerarse subversivas ou resistentes e atenden ás motivacións psicolóxicas que explican o comportamento das admiradoras e admiradores.

En consecuencia, é preciso, igual que sucede coas promesas de democratización das innovacións técnicas, matizar o optimismo e ter en conta o carácter tenso do *fandom*. A produción de contidos por parte de fans ten relación coa idea do difuminar das fronteiras entre artista e público (no sentido de que os roles son nalgún caso intercambiables). Isto conecta de novo unha visión habitual nos estudos fan co optimismo con respecto ás capacidades democratizadoras das técnicas dixitais. Pero xa vimos no capítulo anterior, a través de Manovich, que certa distancia entre o ámbito profesional e o amador remata manténdose porque é a base da existencia da industria cultural, que vende produtos que normalmente son imposibles de elaborar por parte do público. No tocante ás e aos fans podemos ir incluso máis aló e considerar esa diferenza, como fai Sandvoss, elemento ineludible e básico do *fandom:*

> (…) On the one hand, fandom is based on a strict separation and distanciation between fan and object of fandom. Objectively, from the position of the outsider, this division is obvious. There is a definite communicative, social and economic distance between, say, Madonna or Manchester United and their fans. On the other hand, psychoanalitic approaches to fandom emphasize the intense emotional bond between fans and their objects of fandom through processes such as projection and introjection or the intermediate function of the object of fandom located between the spheres of self and object world as transitional object. In the following, I will argue that these conflicting subjective and objective dimensions of fandom are not only the source of many of the discourses that have dominated the study of fandom, but in fact are necessary premisses of each other. In conjunction, they form the socio-psychological basis of fandom against which its social and cultural consequences need to be assessed. (Sandvoss, Op. cit: 95)

Polo tanto, a distancia real entre fan e obxecto oponse á proximidade emocional. O paradoxo é, contra o que poida parecer, completamente necesario. É a distancia, o descoñecemento do ídolo, a

que permite que o obxecto se faga aberto e misterioso. É a que permite, así, que cada espectador ou espectadora poida completalo. Os intentos de romper esa distancia por parte do público son consecuencia lóxica deste esquema. Son o intento de converter en literal a proximidade emocional, imaxinada. De trascender a forma de produto na que se accede ao obxecto fan (filme, álbum, concerto, libro...) para acceder á súa dimensión real, como Richard Dyer indicou que sucedía coas estrelas (Dyer 2012: 83-84). Os valados protectores diante dos escenarios son un símbolo disto: impiden o contacto físico e a maneira de conseguilo é entón violenta. A invasión do escenario[35] é entrar nun espazo que representa a intimidade da persoa que está a actuar, no que esta persoa ostenta o control para exhibir esas emocións privadas. Por iso é un recurso habitual subir a fans ao escenario coa intención de facer explícita esa exhibición da intimidade: se unha rapaza calquera pode ser o obxecto dunha canción de Justin Bieber, calquera rapaza poderá[36]. Unha alternativa aínda máis controlada a iso son os *meet and greet,* momentos nos que algúns e algunhas fans, logo de ter gañado un concurso ou pagado un prezo desorbitado, poden "coñecer" ao ídolo. E, por suposto, sacar unha foto con el ou ela: Martin Scorsese retratou o funcionamento do sistema cos Rolling Stones en *Shine a Light* (2007), coa perturbadora particularidade de que os fans fosen a familia Clinton.

Isto indica que o comportamento e a produtividade de calquera fan son hoxe maioritariamente previsibles. Ao ser o público ideal para a industria, esta logrou integrar o *fandom* nos seus esquemas, satisfacendo os seus desexos e eliminando practicamente toda posible cualidade subversiva. É lóxico, dado o dominio do sistema de distribución que indicaba Muschamp e citabamos no capítulo anterior. Para el este sistema existe para vender, para apelar aos impulsos, gustos e desexos individuais; é algo que encaixa perfectamente co que Scott Kirsner (2009: 7) sinala sobre a configuración actual da cultura creativa colaborativa: todo o mundo na Internet busca recoñecemento e conexión, xa que moita da xente que consume produtos culturais está ao mesmo tempo creándoos e tentando establecer a súa carreira como artista. Hans Robert Jauss (2000: 158) xa advertía de que críticos, escritores e historiadores son primeiramente lectores, antes de que a súa relación reflexiva coa literatura poida ser produtiva outra vez. Ninguén crea nunha situación libre de influencia e expectativas, pero a accesibilidade dos medios na era dixital fai máis sinxela (e en

[35] Nun traballo anterior analicei algúns exemplos de invasións do escenario (e a súa ritualización) a partir de filmes dos Rolling Stones (Tenreiro 2013: 13-26).

[36] Nos concertos de Justin Bieber subía unha ou dúas rapazas durante "One Less Lonely Girl" para cantarlles a canción. É un recurso ritualizado nos directos de Barry Manilow (canta o tema "Can't Smile Without You" cunha fan en cada concerto e logo o equipo entrégalle un vídeo como documento). Na web do seu club de fans hai unha enorme lista de casos contados polas propias fans, dispoñible en: http://barrynethomepage.com/cswy.html [Última visita o 06/06/2017].

moitos casos máis visible) a citada produtividade dende a recepción.

Porén, a industria cultural tenta utilizar esas circunstancias no seu favor: como no caso da interactividade, ofrécese á audiencia a idea de que está colaborando, pero mantense esa colaboración baixo certo control e tenta utilizarse para obter un beneficio. Conséguese difusión gratuíta ou datos sobre as consumidoras e consumidores. É habitual que calquera empresa empregue a súa conta de Instagram para pedir aos *followers* que suban fotos cos seus produtos, ás veces a cambio de algún premio. Moitas bandas, especialmente as de maior éxito comercial, funcionan igualmente como marcas con *community managers* tentando conseguir esa implicación do público. Para quen é fan, comentar no Facebook dos seus ídolos significa proximidade, pero tamén pode ter unha función de recoñecemento de cara á comunidade de iguais[37]. Se ademais esa ou ese fan crea contidos, a comunidade de fans ofrécelle (controlada ou non pola industria) unha rede pola que chegar a unha audiencia maior, como sinalabamos no capítulo anterior citando a Jenkins.

Esta dimensión de recoñecemento social é unha das causas básicas da existencia das comunidades de fans. Hills (2010: 78) indica que o *fandom* non pode desenvolverse nun entorno hostil, senon que as súas paixóns e vínculos teñen que ir unidas a un sentido de lexitimidade e valor cultural. As comunidades de fans dotan aos seus membros desa lexitimidade. Ao construír a súa identidade a través do gusto e non a través de características innatas (orixe, idade, sexo, etnia), os grupos de fans poden rexerse por valores culturais diferentes dos habituais e funcionar como espazos á marxe ("alternativos", como os calificaba Jenkins). É dicir, poden efectivamente funcionar como subculturas, se tomamos unha definición de mínimos como a de Sarah Thornton: "groups of people that have something in common with each other (i.e. they share a problem, an interest, a practice) which distinguishes them in a significant way from the members of other social groups"(en Thornton e Gelder 1997: 1).

Isto remítenos ao problema común aos estudos fan apuntado antes. A propia Thornton explica que a súa definición podería ser tamén válida para "comunidades", "sociedades" ou mesmo "culturas", e que o termo "subcultura" rematou por ter unha connotación de oposición ou desvío do habitual. Referido ás comunidades de fans, Hills (2010: xii) opina que identificarse como fan é reclamar unha identidade "inapropiada", por estar baseada en algo habitualmente considerado trivial, como é o consumo. Porén, aínda sendo certo que isto teña unha connotación de trivialidade, falar de algo

[37] Os comentarios da usuaria @fandemaluoficial nun post de Malú recollidos polo Hematocrítico (Hematocritico 2016) amosan esa idea de proximidade ("Malú lo guay de esta hora es q nadie e escribe ni da mg o poca gente y si estás despierta lees mis paranollas") e tamén a de recoñecemento de cara á comunidade ("Yo soy la malulera más loca"). Dispoñible en: https://www.instagram.com/p/BImg8OzAYUS/?taken-by=_maluoficial_ [Última visita o 28/09/2016].

"inapropiado" non semella especialmente acertado, xa que o consumo dos obxectos fan soe ser masivo: o carácter inapropiado, de desvío ou resistencia, dependerá do tipo de comportamento de cada fan. O feito de que a interpretación dos e das fans na recepción poida canalizar comportamentos diverxentes coa ideoloxía imperante (como nas numerosas *slash fictions* que relatan encontros sexuais entre Starsky e Hutch, ou entre Harry Potter e Draco Malfoy) non significa que iso suceda sistematicamente. É máis, nin sequera é posible hoxe en día pensar as subculturas co mesmo sentido de confrontación que tiveron tradicionalmente. Igual que sucedeu cos comportamentos da cultura participativa do *fandom*, tamén os das subculturas "clásicas" foron volvéndose relativamente previsibles. Dylan Clark, nun artigo do volume *The Post-subcultures Reader,* explica que as subculturas xuvenís "disidentes" son hoxe normais e esperadas; que a propia idea da subcultura tornou *mainstream:*

> Subcultures may even serve a useful function for capitalism, by making stylistic innovations that can then become vehicles for new sales. Subcultures became, by the 1970s, if not earlier, a part of everyday life, another category of people in the goings-on of society – part of the landscape, part of daily life, part of hegemonic normality. (en Muggleton e Weinzierl 2004: 231)

En casos como o do punk, que é o que trata o artigo de Clark, si que é evidente a idea inicial de confrontación coa industria, xa que o prestixio interno ao grupo se define pola autenticidade que ostenta fronte ao *mainstream.* O feito de que algunhas correntes da música pop se teñan vinculado intensamente a subculturas xuvenís relativamente subversivas do século XX (nomeadamente o punk e o hardcore, pero tamén a psicodelia co hippismo); a subculturas que deron pé a episodios de rexeitamento e mesmo pánico moral por parte do *status quo,* provoca que se tenda a ignorar certos aspectos cando é analizada. E estes aspectos non son precisamente anecdóticos, senón necesarios para estudala. Por exemplo, Gabriele Klein sinala que a cultura pop perdeu calquera noción de xuvenil para converterse nun fenómeno interxeracional (en Muggleton e Weinzierl 2004: 41). Tamén, Andy R. Brown indica que a música foi tradicionalmente ignorada na análise subcultural en favor do estilo, tratada como un obxecto de consumo máis e non como posible catalizador da emerxencia do grupo (Op. cit: 214-16). Mesmo o esquema básico de oposición da subcultura ao *mainstream* a través da autenticidade é cuestionable, xa que se apoia no que Oliver Marchart chama "subcultural heroism". É un pensamento que atribúe, como facía Fiske co *fandom,* unha cualidade de resistencia aos grupos, equiparando a "venderse" ou "renderse" o abandono do underground para pasar ao ámbito masivo. Así, pásase por riba de calquera colaboración que poida existir entre o mundo da subcultura e a industria, e exclúese a dimensión política en favor de oposicións binarias simples, na liña dun "estás con nós ou estás contra eles":

> [I]f we have a closer look at the imaginary coordinates of the heroic ideology it will appear that all the seemingly political categories employed by this discourse on youth and pop culture – rebellion, subversion, dissidence and deviance, liberation, disturbance, and so forth – are based on rather simple and *non*-political binary oppositions. A vertical relation is posited between a subordinated term and a dominant term: subculture versus mainstream, underground versus 'overground', alternative labels versus major labels, individual production (for example, home-grown electronic music) versus music industries. These binary oppositions are definitely part of pop music's ideological self-description, but does that mean that they necessarily correspond to social reality? (Op. cit: 85-86)

Así, a idea da resistencia, se ben é complicada de atribuír dende fóra ás subculturas, funciona como elemento clave na maneira pola que se pensan e estruturan a si mesmas. No caso dos *fandoms,* aínda que se lles atribuira ás veces esa cualidade dende a academia, non hai na maioría dos casos un enfrontamento á industria. Esta oposición pode aparecer cando as compañías non son quen de satisfacer os desexos dos fans ou limitan en exceso a súa capacidade de acción, como indica Cavicchi (1998: 77-78)[38]. Porén, a principal oposición dos grupos de fans é cara a quen está fóra da comunidade, como un xeito de reforzar a súa identidade a través do choque. En xeral, como indica Nicholas Garnham, non queda moito espazo para a subversión dende o consumo, xa que estamos dentro dun sistema simbólico no que tanto o poder para crear símbolos como o acceso ás canles polas que estes circulan están estruturados xerarquicamente. E non só iso, xa que están integrados nun sistema de produción e intercambio económico que tamén é xerárquico (en Calhoun 1992: 372-73). Mesmo coa relativa democratización do acceso aos medios, como xa vimos, o control da distribución segue asegurando o mantemento de estruturas desiguais.

Polo tanto, non podemos caer no problema de sobrevalorar o carácter resistente das subculturas, de equiparar o alternativo co contracultural; o que funciona nas marxes co que ataca ao sistema. De aí que empreguemos a definición de mínimos de Sarah Thornton para explicar as comunidades de fans dende as teorías sobre as subculturas. O aspecto máis importante para aplicar ao comportamento de quen é fan non é o carácter resistente, senón, probablemente, o papel das subculturas como "fontes alternativas de autoestima" para os seus membros, sinalado por Dick Hebdige (2013: 107-08) recollendo os traballos de Albert Cohen e Walter Miller sobre as bandas xuvenís. O recoñecemento que as e os fans poden outorgarse mutuamente a través da aceptación grupal pode ser simplemente un refuxio paralelo á vida cotiá onde os valores sociais son diferentes. Isto vén resumirse coa idea de capital subcultural que a propia Thornton introduciu no seu estudo *Club Cultures,* apoiándose

[38] É algo que nos ocupará no seguinte capítulo, no referente aos intereses en conflito entre o público e quen produce os concertos.

nas teorías de Pierre Bourdieu. O capital subcultural sería o coñecemento cultural ou bens adquiridos por membros dunha subcultura que lles permite, internamente, elevar o seu estatus; externamente, permítelles diferenciarse dos membros de outros grupos.

O concepto do capital subcultural é útil para explicar grande parte dos produtos creados por fans, entre eles as gravacións de concertos (como veremos no epígrafe seguinte). O aspecto que Frith destacaba do *fandom* da música era a exhibición pública de obsesións privadas. Pensando nas comunidades de fans como subculturas, ten todo o sentido: para que o capital subcultural exista, debe amosarse. Doutra maneira non cumpriría a función de gañar prestixio interno ao grupo nin a de marcar a identidade en oposición ao outro. Sandvoss (2005: 44-45) sinalaba que, ademais de ser consumidores, cada fan convírtese tamén en *performer*[39] cando outras persoas recoñecen ese consumo. A performatividade é entón, para quen é fan, outra característica do seu comportamento, xa que a exhibición pública do gusto forma parte da estrutura performativa da vida diaria. Hai moitos significantes visuais do consumo fan (estilos de vestir, pegatinas, chapas, posters, camisetas) que están completamente integrados no cotián (Op. cit: 97-98). Os fans amosan publicamente a súa identificación co obxecto a través desas *fan performances* que lles serven, como a performatividade en xeral, para afirmar a súa identidade diante dos demais. A comunidade de fans funciona como a audiencia principal para esas *performances,* xa que en clave interna poden lerse nos termos do capital subcultural. Cantar un tema nun concerto ten tanto de identificarse con el como de ensinar aos demais que o sabemos, que coñecemos *realmente* á banda. Sérvenos para diferenciarnos de quen poida estar aí por casualidade ou por aparentar; de quen non é auténtico[40], autoafirmándonos como membros da comunidade contra quen está fóra.

[39] Emprego o termo inglés "performer" pola diferenza de matiz e connotacións coa súa tradución literal "intérprete". A definición que o Dicionario Oxford dá da primeira palabra é "a person who entertains an audience" (Performer 2016) mentres a do dicionario da Real Academia Galega limita a definición a dous ámbitos ("persoa que interpreta un papel dramático ou unha peza musical") (Real Academia Galega 2012b). O primeiro exemplo é máis acaído para referirnos ao carácter variable nesta investigación das accións que os individuos levan a cabo diante dunha audiencia (na liña do aumento das semellanzas entre músico e público), ademais de que conecta coa idea de performatividade á que se fai referencia posteriormente.

[40] Hai un exemplo moi gráfico nun vídeo no que a cantante do grupo Paramore convida a subir á fan "que mellor saiba a letra" de entre o público. Cando finalmente unha rapaza sube ao escenario, non é quen de lembrar a canción e improvisa, dando pé a comentarios críticos con ela en YouTube, pondo en dúbida a súa condición de fan: "You can call that "fan"?", "Before being invited on stage, you should at least know the singles of the band you're going to pretend to be a fan of. If she was off key? That'd be okay. If she wasn't a fantastic singer? That'd be fine. But oh my gosh! It wasn't even like it was one or two messed up lyrics. She fucked up the entire song!". O vídeo está dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=skjF-5FtZkc [Última visita o 28/09/2016].

O feito de que hoxe calquera consumidora ou consumidor poida ser *performer*, como o son as estrelas, relaciona o *fandom* coa "miniheroización do banal", o cinenarcisismo que Lipovetsky e Serroy sinalaban (2009: 153) en relación á constante presenza, na era dixital, da nosa imaxe nas pantallas. Neste contexto, precisamente Sandvoss identifica o narcisismo como un atributo básico do *fandom,* pero de dúas maneiras diferentes: unha pública e unha máis ben privada. Cómpre ter en conta ambas para abordar os produtos creador por fans que, como as gravacións, teñen (polo menos en aparencia) unha dimensión narcisista.

Así, o aspecto público está ligado a esa estrutura performativa ordinaria que pasa a ser susceptible de interese xeral. Xa vimos que na época actual as cámaras pasan a rexistrar calquera aspecto da vida, sendo o cinenarcisismo un exemplo da alteración que na contemporaneidade vén dándose das dimensións do público e o privado (sempre en detrimento da privacidade). As e os fans producen novos produtos ou novos significados, proxectan o seu comportamento e a súa identificación con Harry Potter ou Miley Cyrus cara o público xeral e, especialmente, cara a comunidade de iguais. Dentro desta, o capital subcultural réxese pola idea da autenticidade, xa que este criterio é o que identifica o nivel de coñecemento das normas internas do grupo, o que identifica a alguén como membro lexítimo. De aí que sexa precisa a *performance* para conseguir transformar os actos en capital subcultural. No caso das subculturas máis emblemáticas, as que tornaron *mainstream*, é ben sinxelo observar o seu funcionamento. En determinados momentos históricos, houbo unha multiplicación aparente do número de *mods,* ou de *punks*, ou de *ravers*. Pero este aumento ía ligado sobre todo a esa *performance* a través do estilo; é dicir, á idea xeralizada que o grande público tiña dese estilo, filtrada polos medios de comunicación. Para contrarrestar iso, as subculturas elaboran uns criterios internos de autenticidade que son os que dotan (ou os que impiden dotarse) de capital subcultural e redefinen ese estilo. Dick Hebdige explícao:

> (…) la distinción entre originales y parásitos es siempre significativa en la subcultura. Con frecuencia se verbaliza (punkis de plástico o punkipijitos, *rastas* de salón, *hippies* de fin de semana, etc., frente a los "auténticos"). Los *mods,* por ejemplo, disponían de un complejo sistema de clasificación donde "faces" y "stylists" constituían el círculo original y se definían ante una mayoría sin imaginación, la de los pedestres "kids" y "scooter boys", acusados de trivializar y degradar el tan preciado estilo *mod.* Y lo que es más: individuos distintos aportan distintos grados de compromiso a una subcultura. Ésta puede representar una dimensión fundamental en la vida de una persona – un eje erigido frente a la familia a cuyo alrededor se puede consolidar una identidad inmaculada y secreta – o bien puede ser una pura distracción, un pequeño bálsamo para las realidades monótonas pero pese a todo primordiales de la escuela, el

> hogar y el trabajo. Puede utilizarse como medio de escape, de exiliarse radicalmente del entorno, o como forma de volver a él y encontrar la paz tras un fin de semana o una velada de desahogo. (…) (Hebdige 2013: 168-69)

En contraste co estilo e coa *performance* pública en xeral, Sandvoss explica que pode haber outro tipo de narcisismo, máis privado, propio do *fandom*. A principal audiencia para a *performance* das e dos fans, sinala, son eles mesmos. A implicación emocional co obxecto leva a que quen é fan se vexa nel pola identificación, e dese xeito o *fandom* pode ser igualmente definitorio da súa identidade sen ter que amosalo diante de ninguén nin pertencer a un grupo[41]. A autenticidade, aínda sendo un factor moi importante para entender o comportamento da maioría de fans, non é o único, porque funciona máis ben nun sentido social e relacionado coa comunidade. Aínda que Hills (2010: 78) afirmase que o *fandom* necesitaba dunha lexitimación, explicaba que esta podía vir tamén da familia ou dun pequeno círculo de amigos, e non só da pertenza a unha subcultura fan. Quizais poida haber casos entón nos que o *fandom* sexa íntimo, nos que suceda de portas cara a dentro. E isto sucede tamén porque a maneira dos e das fans de articularse en comunidades pode ser moi diversa. A nosa identidade confórmase en base a moitas cualidades diferentes, e o feito de ser fan pode ser crucial ou ter unha relevancia moi relativa. Igual que sucede en calquera subcultura, como vén dicir Hebdige na cita anterior:

> individuos distintos aportan distintos grados de compromiso a una subcultura (...) Puede utilizarse como medio de escape, de exiliarse radicalmente del entorno, o como forma de volver a él y encontrar la paz tras un fin de semana o una velada de desahogo. (…) (Hebdige 2013: 168-69).

Na rede podemos atopar exemplos tanto da tendencia pública como da privada, tendo en conta que esa importancia do *fandom* na definición da propia identidade pode variar, e que o nivel de publicidade desa identidade tamén pode facelo. A época dixital e a Internet 2.0. levan necesariamente a que a maneira de pensar a participación de quen é fan e a súa maneira de organizarse como comunidades se modifique. Hoxe os membros desas comunidades imaxinadas poden interactuar en liña, achegando o que era unha construción mental dos colectivos á dimensión do local, como indica Rhiannon Bury (en Muggleton e Weinzierl 2004: 270). Se se supuña que os

[41] De feito, nalgúns casos a afirmación pública do *fandom* de certos obxectos pode ser problemática por chocar co entorno cotián das e dos fans (nomeadamente no caso de adolescentes nos institutos). Helen Elizabeth Davies (2014) realizou unha investigación etnográfica con rapazas adolescentes na área do Merseyside e sinalou o uso de auriculares para manter certos gustos "dentro do armario", indicando tamén a capacidade de certos *fandoms* para funcionar como espazo de exploración de identidades de xénero.

membros da nación non chegarían nunca a coñecerse persoalmente, hoxe poden como mínimo tentalo, e iso é para Bury razón dabondo para marcar un paso do imaxinario ao real (aínda que esa escolla terminolóxica de falar de "local" cando o contacto é a través dos ordenadores pode levar a equívocos). Os produtos que antes podían circular de forma interna ao grupo, en convencións ou a través de fanzines, agora a tendencia é a que sexan compartidos de maneira pública, como sucede cos vídeos subidos a YouTube (aínda que quen acceda realmente a eles sigan sendo, en grande medida, membros da comunidade de fans).

Ao tempo, segue habendo maneiras de articular o *fandom* de xeito relativamente privado. As e os Little Monsters, fans de Lady Gaga, interactúan nunha rede social propia[42] (nun principio podíase acceder logo de solicitar unha invitación; agora é preciso descargar unha app) con case un millón de membros de distintas procedencias. De novo, a idea de comunidade imaxinada convírtese en algo tanxible, aínda que o contacto sexa virtual. Neste portal, a comunidade de Little Monsters comparte información, creacións e opinións arredor do obxecto fan, Gaga. O funcionamento do grupo como fonte alternativa de autoestima exemplifícase nunha iniciativa chamada #Operationcallme, iniciada entre eles coa seguinte mensaxe da usuaria finlandesa pihlak[43]:

> PLEASE READ.
>
> Here in Finland , we have started an operation called #operationcallme . The project is about spreading the word against bullying. The goal of the operation is to get people accept each other as they are.
>
> TAKE A PART:
>
> So how you can take a part for this operation ? Just take a piece of paper and write down two words. The other one is the word that you don't want to be called as and the other one is the word you want to be called as. (make a line over the negative word)
>
> Let's make it happen ! c: xoxo
>
> MY STORY;
>
> So ive been called fat many times. i know im not the skinniest girl in my school , i am bigger. When someone said im fat , that used to break me down everytime. But because of Gaga and monsters , im much more happier and stronger person. I dont give a fuck what anybody says

[42] Dispoñible en: http://littlemonsters.com [Última visita o 29/09/2016].

[43] Dispoñible en: https://littlemonsters.com/post/54035028e976fa636d8b46e8/operation-callme [Última visita o 13/06/2017].

about my body anymore (pihlak 2014)

Moitas usuarias e usuarios utilizaron o esquema proposto e sacaron fotografías de si mesmos con carteis nos que tentaban cambiar a maneira na que son descritos ofensivamente por palabras coas que se sinten ben. En contraste cun contexto como o do instituto, no que poden ser vítimas de acoso, a comunidade de fans ofrece comprensión e apoio. A implicación emocional do *fandom* queda reflectida no alcume outorgado a Gaga, Mother Monster. Ao referirse a ela como nai, estes fans amosan a importancia simbólica que o grupo ten para eles e elas, escollendo unha analoxía familiar en paralelo a outros grupos de fans con analoxías militares (Kiss Army) ou relixiosas (Beliebers). Neste caso, o relato da personaxe de Lady Gaga teñen moito que ver co funcionamento da comunidade:

> Tonight, I want you to forget all your insecurities. I want you to reject anyone or anything that's ever made you feel like you don't belong or don't fit in or made you fell like you're not good enough or pretty enough or thin enough or cant sing well enough or dance well enough or write a song well enough or like you'll never win a Grammy or you'll never sell out Madison Square Garden, you just remember that you're a goddamn superstar and you were born this way!

Gaga pronunciou este discurso nun concerto emitido como especial por *HBO* titulado *Lady Gaga Presents: The Monster Ball Tour At Madison Square Garden* (Laurieann Gibson, 2011). Utiliza as inseguridades e a marxinación como puntos comúns para unha nova comunidade na que ela é a líder e exemplo. É Lady Gaga quen non era boa dabondo, ou guapa ou delgada dabondo e rematou gañando un Grammy e esgotando as entradas para ese mesmo concerto. Lady Gaga (ou a súa personaxe) sufriu o *bullying*[44], o fracaso, o desamor e a drogadicción. E conseguiu vencer e triunfar: *calquera pode.* A letra de "Born This Way" resúmeo simplemente cando canta "We are all born superstars". É un discurso que nos devolve ás promesas de democratización e traslada unha mensaxe humana, positiva. Porén, hai teóricos que o poñen en cuestión, como indica a conversa entre Greil Marcus e Simon Reynolds (Reynolds 2012b) que publicou a *L.A. Review of Books.* Marcus deixa de lado a mensaxe inquietante e subversiva que o pop de Gaga podería ter. Atopa ese potencial no seu éxito anterior "Bad Romance", unha canción "delirante, perturbadora", oposta ao previsible de "Born This Way". Unha mensaxe como esa é para el politicamente correcta, integrada sen problemas nun sistema de consumo. É "unha boa maneira de deixar de pensar", di Marcus, desligando así a Gaga da posible mensaxe crítica, contracultural, subversiva, resistente. Reynolds ve incluso un discurso radical na historia do pop ao que esa idea de Gaga se opón:

[44] O especial televisivo que ela mesma dirixiu, *A Very Gaga Thanksgiving* (2011), inclúe unha escena na que explica esa experiencia ás nenas que estudan agora no seu antigo colexio.

> I actually think the message of "Born This Way" is inadvertently reactionary. Obviously there's a political necessity for the "this is how God/Nature made me" argument to be made; I can see that, as a strategy and as rhetoric, it makes really good sense. But it's actually more radical to say, "actually, I *wasn't* born this way, I'm choosing to be this way, as an act of will." Which actually resonates more with pop history too, because pop is all about people reinventing themselves, choosing to be more glamorous or weirder or more deviant than they actually are. (...) Pop is about going against Nature, defying fate, making your own destiny. (Loc. cit)

Finalmente, Marcus reduce o discurso de "Born This Way" a *be nice.* Se bo, pórtate ben. Unha das mensaxes máis conservadoras posibles, oposta ao espazo para a radicalidade que hai na música pop, por atoparse esta entre a arte e o comercio. Mesmo para vender, como dicía Edgar Morin, necesítase da novidade, e iso sempre implica un risco[45]. Reynolds fala do pop como algo a través do que a xente é quen de construir o seu propio destino, e fala del en termos de construción da identidade. Critica a canción por escoller unha mensaxe contraria a iso, pero non ten en conta que ao mesmo tempo, a través da maneira na que as fans e os fans a utilizan, serve para que elaboren unha identidade propia. Ese "pórtate ben" é o punto de partida dunha comunidade forte da que non se pode negar o interese, xa que chega a funcionar como punto de apoio para a creatividade e a autoestima destas persoas.

Deste xeito, outra vez vemos que as características das comunidades de fans non pasan polo subversivo, senón máis ben polo que Jenkins chamaba "comunidades sociais alternativas", que funcionan á marxe do universo "mundano" habitado polos non-fans. Estas comunidades tentan construír estruturas sociais que sexan máis tolerantes coa diferenza individual, máis abertas aos intereses particulares e máis democráticas e comunais na súa maneira de operar (en Lewis 2001: 213). A comunidade de Little Monsters exemplifica precisamente isto, valores non discriminatorios organizados dende a admiración dun obxecto fan que é parte do *mainstream.* Amosan, en resumo, que non hai esquemas simples e binarios, do bo enfrontado ao malo. Hai casos de *fandoms* con valores claramente progresistas (especialmente en materia de xénero), pero ao mesmo tempo as comunidades subculturais adoitan reproducir, aínda que sexa de maneira distorsionada, os esquemas

[45] De aí o éxito popular daquelas subculturas xuvenís "disidentes" como o punk británico: non se pode negar que eran novidosas e excitantes, valores que calquera produto querería para si. Reynolds explícao e dá a entender que o sistema funciona baseado na distribución, como dicía Muschamp. A prioridade é vender, aínda que non se entenda o produto: "Cuando sobrevino el punk, la industria discográfica sufrió una gran confusión, que volvió a los grandes sellos vulnerables a la sugestión y diluyó todas las reglas estéticas, de modo que cualquier anormal o extremista de repente tenía su oportunidad. A través de esta brecha abierta en el muro de los negocios irrumpían, como de costumbre, toda clase de freaks sombríos que no dejaban pasar su chance de llegar a un público más amplio." (Reynolds 2010: 36)

xerárquicos e relacións de poder da cultura dominante. En moitos foros de fans hai unha clasificación en categorías dos membros por número de posts, no que pode ser unha tradución cuantitativa do capital subcultural. A idea de autenticidade, que garante a integridade da comunidade de fans, obrígaa á vez a integrar dinámicas competitivas. É outra vez o narcisismo, o apelar ao ego, a necesidade de distinción, e como consecuencia disto os conflitos arredor dos valores teñen lugar moitas veces no interior da propia comunidade, levando á exclusión de determinadas persoas (Asquith e Robinson 2014; Romano 2015).

En definitiva, rematado este epígrafe atopamos que o *fandom* conleva comportamentos creativos, moitas veces arredor da consolidación de comunidades de fans, pero normalmente integrados ao seu favor na dinámica da industria cultural. Certas características das devanditas comunidades teñen un efecto positivo, como cando dan pé a estruturas sociais alternativas e tolerantes, pero o seu carácter rara vez entra na categoría de subversión ou resistencia. E, por último, o aspecto narcisista revélase, asimesmo, indisociable do *fandom*, como podemos observar na propia #operationcallme, onde os e as Little Monsters expuñan a súa imaxe, fotografándose, e a súa intimidade. A rede axuda a que a participación de calquera fan estea integrada dentro da súa rutina. A reacción máis natural, que é o simple comentario da recepción, pode pasar de ser oral a escrito ou audiovisual, precisamente pola constante exposición pública da identidade facilitada polas técnicas dixitais e as redes sociais. Ata os *fandoms* máis casuais rematan por implicar certa produtividade. A expresión a través dos blogs, que Roberto Cueto identificaba coa tradición dos diarios persoais, torna a intimidade daqueles en algo diferente. As gravacións fan de concertos, que relacionabamos coa "cámara irreflexiva" de Jonas Mekas, poden transmitir igualmente os distintos graos do *fandom* e encaixan tanto na tradición das *fan performances* como na do cinema doméstico. O seguinte epígrafe tratará de explorar os vínculos entre ambas, trazando unha analoxía entre as comunidades familiares e as de fans. Para iso, teranse en conta as conclusións desta parte adicada a explicar o *fandom* da música matizando as súas teorías no momento actual:

- O *fandom* ten a natureza dun espazo de tensión, entre as dimensións de artista e audiencia, do individual e do colectivo, do público e do privado, da industria e do anticomercial.

- Definimos o *fandom,* seguindo a Cornel Sandvoss, como o consumo regular e emocionalmente implicado dun texto ou narrativa popular. A implicación apaixonada das e dos fans dá lugar con frecuencia á conformación de comunidades de iguais que se rexen en moitos casos por normas alternativas ás dominantes, funcionan como fontes de autoestima e recoñecemento social e practican o consumo produtivo.

- O contexto mediático e a presenza na actualidade dunha cultura creativa colaborativa funcionan na mesma liña que a dimensión de identificación do fan co obxecto do *fandom,* minimizando as diferenzas entre artista e audiencia. Con todo, certa distancia mantense sempre e é precisa para a construción do *fandom* permitindo actuar á imaxinación de cada fan. Ao tempo, a industria cultural desenvolve recursos para utilizar isto no seu beneficio, procurando satisfacer os desexos das e dos fans e prevendo o seu comportamento.

- As comunidades de fans entran dentro dunha definición ampla de subcultura, pero para analizalas é preciso fuxir de calificalas como "resistentes" ou "subversivas" como sucedía con frecuencia nos ámbitos dos estudos fan e da teoría subcultural. O preciso é falar de "comunidades sociais alternativas", como fai Henry Jenkins. As particularidades do sistema cultural non deixan apenas espazo para a subversión dende o ámbito do consumo, pero continua a haber certos comportamentos fan que tenden ao anticomercial.

- O funcionamento interno das comunidades de fans (que traduce a idea de autenticidade en capital subcultural a través de diferentes *fan performances*) responde ao narcisismo como cualidade do *fandom*, potenciada tamén polo aumento da publicidade de actividades antes privadas na época dixital. A Internet 2.0 leva a que a participación de calquera fan se introduza na vida diaria, en actividades cotiás.

- Os niveis de publicidade e implicación nun *fandom* poden ser moi diferentes. A importancia do *fandom* na identidade dun individuo pode ser crucial ou anecdótica, e a participación en grupos pode ser integral á súa definición como fan ou non existir en absoluto.

3.2. Películas caseiras para familias disfuncionais

Se, como dixemos, Lady Gaga xoga simbolicamente o papel de nai para a comunidade de Little Monsters, pode ser útil pensar entónna comunidade de fans como unha familia. Non tanto nun sentido literal coma nun sentido literario, trazando un paralelismo. Gaga, no papel de matriarca, inflúe e exerce certo control sobre un grupo de persoas vinculadas entre elas como iguais. Dentro desta familia, os irmáns e irmás apóianse entre eles aínda que cada un poida querer máis atención ou gardar para si partes da súa intimidade. Todo isto permítenos facer o exercicio de pensar, a priori, nos concertos como unha celebración na que a familia se xunta, e nos vídeos que saen da celebración como unha forma de cinema doméstico[46]. Nunha entrevista co xornalista Neil Strauss, a

[46] Ao longo do capítulo veremos unha progresiva complicación, a través da discusión, da terminoloxía aplicada ás

propia Gaga falaba desa relación cos seus fans en termos de intimidade:

> NEIL STRAUSS: (…) la intimidad consiste en ser capaz de mostrarle a alguien cómo eres y tus puntos débiles, y que esa persona haga lo mismo contigo, ambos sabiendo que estáis a salvo.
>
> LADY GAGA: Bueno, hay muy pocas personas con las que tenga una relación de ese tipo. La tengo con mis fans. Tengo intimidad con mis fans. Quiero decir que anoche, en el escenario, les conté lo de mi abuelo [que está hospitalizado]. (Strauss 2012: 79)

A idea da intimidade nun evento público (como un concerto) parece contraditoria, pero de novo funciona a un nivel emocional. Gaga expón os seus traumas e debilidades, igual que fan os Little Monsters entre si, ou mesmo cara ela cando teñen a oportunidade[47]. Os seus comentarios indican autoconsciencia sobre os mecanismos que a súa relación co público indica:

> (...) mis fans saben quién soy realmente. No quiero mostrarles las cosas equivocadas. Hay que tener cuidado con lo que revelas a las personas que tanto te admiran. Ellos saben quién soy. Saben por qué pueden identificarse conmigo. He puesto todas las cartas sobre la mesa. (...) (Op.cit: 94).

Hai outra aparente contradición entre "poñer as cartas sobre a mesa" e "ter coidado co que revelas". Unha cousa implica transparencia e outra control, ou, se queremos, unha implica proximidade e a outra distancia. É volver ao paradoxo do *fandom* que Sandvoss indicaba. Gaga tenta intensificar todo o posible a sensación que os seus admiradores e admiradoras poidan ter de que están próximos a ela, pero necesita ter ese coidado co que revela para manter esa aura, esa "manifestación irrepetible dunha lonxanía, por próxima que poida estar" (Benjamin 1989: 24). As e os fans poden sentir unha seguridade absoluta sobre como é Lady Gaga realmente, pero nunca terán unha proba irrefutable. Para poder seguir deixando espazo á proxección da sensibilidade de cada fan, fai falla ese misterio, esa relación pouco clara entre persoa e personaxe que Gaga explota como fixeron algúns dos seus referentes[48]. O filme *Cracked Actor* (Alan Yentob, 1975), por exemplo, amosa os

gravacións de concertos. Encadramos os vídeos feitos por fans dentro da categoría de gravacións caseiras. Esas gravacións feitas por fans, á súa vez, forman parte dunha categoría máis xeral de gravacións non profesionais (ou amadoras). No epígrafe 3.3 esta clasificación será sistematizada máis polo miúdo, pero criamos necesaria unha aclaración previa para guiar a lectura.

[47] Temos unha mostra clara retomando o exemplo da usuaria @fandemaluoficial. Diríxese a Malú sen contar cunha resposta ("Estoy to nerviosa como si fueras a leer esto") pero sentíndose lida: "Je ahora salgo en tus notificaciones jejeje", "O alomejor las quitastes", "Por las pesas como yo"(...) "Leelo jefa" "Q se q estas despierta". (Hematocrítico 2016).

[48] Afondaremos algo máis nesa cuestión, aplicada ao espazo do concerto, no primeiro epígrafe do capítulo 4.

problemas de David Bowie para manter o control da súa propia imaxe logo de ter xogado a interpretar distintos papeis. A exposición que se fai na película da relación de Bowie con diferentes fans (que o imitan, pero tamén discuten sobre el e chegan a dicir explícitamente que o seu uso de personaxes o dota de aura) deriva a cuestión da construción da estrela á recepción, xa que os ídolos procuran ser tan auténticos como ambiguos e é a audiencia a que remata de construílos (Tenreiro 2013: 83-84).

A confusión entre o público e o privado é, entón, clave para que poida constituírse o *fandom*. A intimidade do obxecto fan é distribuída masivamente, nalgúns casos como parte da obra artística (moitas cancións pop teñen un carácter confesional ou autobiográfico[49]), e noutros no resto de produtos tamén vinculados a este (nomeadamente, a información de prensa e redes sociais). Arredor desa intimidade pode organizarse a comunidade igual que se organizan as familias. Pero, como xa apuntamos, actualmente esa cualidade público-privada que atribuimos ás figuras artísticas está presente tamén do lado das audiencias. O gusto persoal é exhibido ao mundo. Os diarios íntimos son hoxe blogs, e as gravacións domésticas están en YouTube. A importancia destes materiais para construír a intimidade persoal e a pertenza a un grupo de iguais fai que pensar os vídeos de concertos dende a teoría do cinema doméstico nos sirva para comprendelos dunha maneira máis profunda. Por unha banda, a atención desas teorías á función que os filmes caseiros teñen para as familias permítenos buscar as posibles motivacións para a existencia do fenómeno das gravacións de concertos por parte do público (despois de ter visto no capítulo anterior o contexo técnico que o fai posible). Pola outra, dános un punto dende o que observar como circulan e se reciben esas mesmas gravacións que complementa o dos estudos fan. Así, neste punto buscaremos comprender o funcionamento real deste fenómeno participativo para explorar nos capítulos posteriores as consecuencias desa mesma participación.

No volume *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World* hai un artigo de Daniel Cavicchi titulado "Loving Music. Listeners, Entertainments, and the Origins of Music Fandom in Nineteenth-Century America" que pode servirnos para comezar a abordar a natureza das gravacións caseiras de concertos. Nel analízanse unha serie de diarios íntimos de amantes da música, coa particularidade de que foron escritos no século XIX, antes da existencia do son gravado. Un uso fundamental que as autoras e autores deses diarios facían deles era preservar descricións detalladas

[49] Este carácter pode ser relativamente críptico ou metafórico, pero nalgún caso é case tan transparente como un artigo xornalístico, se tomamos exemplos como "The Ballad of John and Yoko" dos Beatles, onde se conta a voda e lúa de mel de John Lennon e Yoko Ono, ou moitos outros dentro do xénero do hip-hop, onde a competición entre personalidades (*beef*) é habitual.

da música:

> Diaries in the nineteenth century were often used as memory devices, helping writers to remember who they had met at parties or from whom they had received gifts, for instance, so that they might reciprocate in the future. In terms of music, however, the function was not so much social as psychological, satisfying a longing for more. Some music lovers attempted to fix on paper every moment, every feeling, during a concert to the extent that their diaries were not so much mnemonic tools as stand-ins, indices, for the performances themselves. (...) (En Gray, Sandvoss e Harrington 2007: 243)

Cavicchi identifica no uso dos diarios unha función xeral de "dispositivos de memoria" que ten que ver co social, e tamén unha función de captura de sensacións que ten que ver co psicolóxico, volvendo outra vez ao sentido íntimo: os diarios non se compartían con ninguén. O interesante, para esta investigación, desa captura das emocións dos concertos é que responde ás necesidades particulares de quen é amante da música. Se antes o xeito dominante de rexistrar un concerto era en papel, hoxe é claramente en vídeo. Que cambia ao cambiar o soporte?

Nesa liña, o teórico do documental Michael Renov indica que hoxe en día se deu un xiro na auto-expresión individual dende eses medios escritos, como os diarios, a unha cultura de auto-presentación audiovisual (citado en Snickars e Vonderau 2009: 148). Ese paso do escrito ao audiovisual pode ser relativamente evidente. Porén, é relevante que Renov tamén faga fincapé no xiro da auto-expresión á auto-presentación. Nos vídeos caseiros de concertos, tanto os colgados en YouTube ou Vimeo como os que forman parte de filmes comerciais, é relativamente habitual atoparse cunha cámara que se xira sobre quen a manexa. Por exemplo, en "Rolling Stones Hyde Park London July 13 2013 VIP GOLD CIRCLE"[50], o primeiro que fai o usuario Mario Prado é enfocarse a si mesmo e saudar. O xiro, ao que Renov se refería en sentido figurado, vólvese explícito. Dun centrarse no interior dun mesmo a un centrarse no exterior.

Ese xiro de dentro cara a fóra conleva o matiz do prescindir da *auto-expresión* en favor da *auto-presentación* por mor do cambio técnico. A acción de escribir un diario semella, por reflexiva, máis expresiva dunha individualidade que a de gravar. Nin sequera os exemplos máis extremos de escritura automática se achegan á capacidade de non pensar que dá unha cámara dixital, coa que apenas hai que preocuparse da duración do plano, do peso do aparello ou da cantidade de luz. Esta sinxeleza, sumada á potencia das cámaras como dispositivos de memoria (aínda maior que a dos diarios), explica que o *rexistro* da experiencia se volvese máis común que o *relato* desta. En

[50] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=Ise1ju9x0qU [Última visita o 10/10/2016].

"Equilibrios precarios", o noso ensaio sobre os vídeos da escena *underground* galega, a fotógrafa, música e autora de vídeos de concertos Sara Roca sinalaba como os medios audiovisuais desprazaran os fanzines como medios básicos para o rexistro da actividade da escena:

> Eu, que estaba vivindo en Bilbao e me gustaba moito a música e a escena de Barcelona, vídeos esquécete, e fotos se me mandaban algunha por carta. [...] Igual iso suplíalo ou enriquecíalo lendo fanzines da peña, que che falaban igual da bronca que tiveran coa súa nai pola mañá. Agora o rollo é o inverso: como tes tanta información dese tipo, dos concertos, da roupa que leva a peña, o que beben, o que fan fóra, o que fan dentro, como é o sitio... igual é por iso que a peña non bota tanto de menos o outro. (Tenreiro 2017b: 12)

Os vídeos caseiros de concertos pasan así, en certa maneira, a suplir esa labor da escritura (nos diarios, nos fanzines, na prensa musical) de capturar as sensacións e revivir a música, e tamén a cubrir esas necesidades sociais e psicolóxicas, pero o paso da expresión á presentación dun mesmo conleva un cambio de natureza. Cal é este cambio? Nun texto de *Después del Rock*, Simon Reynolds (2010: 54) explicaba como o situacionismo vía na creatividade a "arma definitiva": o *detournément,* reciclaxe da cultura dominante a través do collage e a apropiación interesada, era subversivo. En parte, a visión "resistente" das subculturas de fans ten que ver con esta idea da reutilización libre dos materiais comerciais, pero dentro diso a irreflexibilidade común no vídeo fai que non sexa equiparable, nun sentido creativo, ás ficcións fan. O rexistro automático do mundo non é o mesmo que a súa reelaboración.

Non obstante, a personalidade dos usuarios e usuarias non queda en absoluto excluída. Con todos os automatismos que poida ter unha cámara, haberá un feito clave que corresponderá sempre a quen a leva: o encadre. Jean-Louis Comolli atopaba na decisión de filmar unha forma non de resistencia, pero si de humanización do espectáculo:

> (…) ¿Hay que burlarse de esos turistas que visitan Roma o París a través de los visores de sus cámaras? ¿Se equivocan al filmar en lugar de simplemente mirar? No estoy seguro. Antes que nada, no olvido esa verdad godardiana que dice que para ver hay que filmar. Después, me digo que en un mundo multicolorido de publicidad, cubierto de pantallas, hecho manto de Arlequín de la comedia del espectáculo, el gesto de filmar uno mismo, si bien se ha hecho banal, no es exactamente anodino. Vendría a ser, por ejemplo, como tejer su propio hilado en la tapicería laberíntica de las representaciones. Lo que no es poco. Pero diría sobre todo que se trata de incorporar el cuerpo – el propio cuerpo – al espectáculo. Quien lleva la cámara unifica su cuerpo con ella. De ese modo pone algo de humano en la fantasmagoría generalizada del espectáculo mercantil. (En Ortega e García Díaz 2008: 232).

Xa que logo, o potencial subversivo do xesto pode ter relación coa reflexión que implique gravar ou filmar en quen leve a cámara. Non obstante, máis aló diso, o simple acceso da audiencia (e, con el, das e dos fans) á posta do concerto en imaxe (ese "tecer o propio fiado na tapizaría laberíntica das representacións") supón unha novidade importante na relación público-artista-industria. Ademais, ese cambio no medio común de expresión súmase a outro cambio fundamental que ten que ver coa publicidade: onde os diarios eran privados, os vídeos de concertos non adoitan selo[51]. Ao falar de cultura de auto-presentación, o xiro do que fala Renov pon tamén en evidencia o cambio actual das relacións entre as esferas do público e do privado. Por iso, semella acaído pensar os vídeos que calquera fan grava nos concertos dende a perspectiva do cinema doméstico, pero tamén dende a das *fan performances.* Ao ter sempre unha tensión entre a intimidade e a proxección dunha persoa pública, as gravacións caseiras reflicten as condicións cambiantes da privacidade, influidas polos diferentes desenvolvementos técnicos. Ao tempo, estes vídeos son unha forma de performance para que outros (a comunidade, ou, se nos adiantamos, a familia) recoñezan o consumo do obxecto fan; recoñecen un comportamento que pode traducirse logo en capital subcultural.

Comezando a aplicar esas perspectivas, é evidente que encadrar as gravacións de fans no modo doméstico esixe, aínda que o paralelismo teña algunha lóxica, certa discusión (como mínimo, toda a que implica discutir o parecido entre unha comunidade fan e unha familia). A variedade de categorías e terminoloxía dentro dos estudos do doméstico non facilita o encaixe do noso obxecto. Nun primeiro momento, parece evidente etiquetar estas pezas simplemente como filmes amadores (*amateurs*)*,* filmes que se fan fóra dos circuitos industriais de produción e exhibición, e sen afán de lucro (Cuevas 2010: 24). Porén, ese termo tamén se ten usado noutros casos, como o de Roger Odin (Op. Cit: 39), para referirse a un cinema realizado por afeccionadas e afeccionados con certa pretensión de emular o cinema profesional. É dicir, filmes que terían historias, montaxe e quizais un pequeno circuito de exhibición. Filmes feitos por cineastas que, a diferenza do modo doméstico, actúan como artistas dirixíndose a un público e non como membros dunha familia dirixíndose a un grupo de iguais. En galego, porén, o termo "amador" é nunha das súas acepcións sinónimo de

[51] En referencia a esa relación do audiovisual coa intimidade, Stefan Grisseman preguntou a Jonas Mekas se se consideraba un artista da privacidade. Mekas resaltou que, mentres a escritura pode representalo todo, unha cámara só pode captar determinadas cousas, polo que a intimidade máxima, a mental, precisa dunha descodificación: *"*I'm not really much more open than others. There are some areas which I have never opened, really. I deal with a camera and a specific lens – so I can only deal with things that this machine can record. You see, Anaïs Nin and Henry Miller were *writing* – and you can write about anything. In cinema, you can only catch what a camera can see and record. It cannot record what I think or feel. That could only be written down. Then the question is: what and how am I filming? Anyone can read Miller's words, but it needs a lot of experience to read images. So I say: I'm there, you know? By the way I film you can tell everything about me, if you know how to read those images" (Grisseman 2008).

“afeccionado” e noutra de “amante” (Real Academia Galega 2012a), o cal nos permite, quizais, referirnos aos filmes amadores como unha categoría máis ampla do que implica Odin; unha na que aparecen obras de carácter non profesional e motivadas polo gusto.

Esta diverxencia terminolóxica entre o uso máis estendido do termo e a opinión dun dos autores máis relevantes do ámbito complica a posibilidade de encadrar directamente nesa categoría as gravacións de concertos feitas por fans. Atendendo á definición do dicionario, son efectivamente obras non profesionais e motivadas polo gusto. Pero atendendo a Odin, ademais da dificultade para explicar a quen está dirixido un clip dunha actuación sen coñecer ben o seu contexto, temos que subliñar que non soen contar con montaxe nin historia, limitándose máis ben ao rexistro, e tamén que é discutible que pretendan emular o cinema profesional[52]. De aquí en diante, empregaremos nalgunha ocasión os termos "amadora" e “amador” no sentido que recolle a Real Academia Galega, pero para continuar neste punto coa definición das gravacións dos fans empregaremos un camiño alternativo. Laurence Allard formula unha terminoloxía diferente, que semella máis acaída para este caso, e fala dun cinema privado, producido e recibido en espazos restrinxidos de comunicación, en “comunidades de comunicación” (En Cuevas 2010: 260). Atendendo a isto, podemos identificar os vídeos caseiros de concertos como cinema privado, tendo en conta o que indicabamos no epígrafe anterior: aínda circulando en público, fano dentro de espazos restrinxidos ao interese de quen os procura. Ou, pensándoo ao revés, as comunidades de comunicación electivas convertéronse en enormemente extensas por mor das posibilidades da rede para achegar a colectivos que comparten gusto.

O cinema privado incluiría dúas categorías:

- **Cinema persoal:** neste termo Allard segue a Jonas Mekas, que reivindicaba un estilo de filmación “totalmente privado, persoal e non profesional” cando se lle botaban en cara os seus movementos de cámara axitados (unha técnica descoidada que atopamos precisamente nos vídeos caseiros de concertos). As comunidades nas que se realiza e recibe este cinema son “comunidades de interpretación”, “electivas”, baseadas nun gusto común compartido que dá lugar a un vínculo social entre os seus membros.

- **Cinema doméstico:** é o realizado e interpretado dentro da familia.

Dentro do cinema privado, nunha primeira ollada, os vídeos que tratamos parecen encadrarse mellor

[52] Ocuparémonos desa cuestión no capítulo 5, onde abordaremos as diferentes tradicións do rexistro audiovisual das actuacións musicais para definir as diferenzas entre o institucional e outros modos de representación.

no cinema persoal, pero certas características achéganos tamén ao cinema doméstico, como explicaremos a continuación.

Por exemplo, Pierre Bourdieu escribiu que, ao non estar centradas no acto da fotografía en si mesmo, as persoas que practican a fotografía doméstica usan as cámaras para recoñecer, comunicar e confirmar o seu *habitus.* É dicir, ademais das intencións de quen fai a fotografía, expresan o sistema dos esquemas de percepción, pensamento e apreciación común a todo un grupo (Bourdieu 2003: 43). James M. Moran, achegando a Bourdieu ao cinema, explica que é a intencionalidade simbólica de quen usa a cámara no momento de filmar a que achega a práctica ao modo doméstico ou a outro:

> Si nuestro *habitus* está guiado de modo dominante por el modo doméstico, tenderemos a producir representaciones familiares. Si, como es el caso de Mekas, nuestro *habitus* está influenciado sobre todo por la vanguardia, tenderemos a producir representaciones alternativas a través de técnicas complejas." (En Cuevas 2010: 279)

Deste xeito, Moran ve a estética do cinema doméstico como referencial, baseada na subordinación da forma á función, do significante ao significado. Unha comunidade de fans é unha comunidade de interpretación electiva, como a do cinema persoal, pero no seu caso a recepción non se fai atendendo á estética, senón atendendo á función, igual que no caso da familia. Así, no que se refire ás gravacións caseiras de concertos, o *habitus* de quen as realiza está guiado en boa parte dos casos pola condición de fan, e iso fai decaer a importancia da técnica en favor do contido: o importante é o rexistro da presenza da estrela, igual que nas películas familiares o importante non é a calidade das imaxes, senón que apareza a familia.

Ademais dese aspecto relativo ao modo doméstico na fotografía, Bourdieu falaba tamén da recepción posterior deses materiais, indicando que as proxeccións cerimoniais de diapositivas provocan aburrimento porque as imaxes aparecen dominadas, na súa extensión e a súa estética, por funcións extrínsecas. Só expresan o encontro entre quen tira a fotografía e o obxecto fotografado, e polo tanto perden a súa significación cando son miradas por alguén indiferente ao relato de quen tomou as imaxes (Bourdieu 2003: 78). Dese xeito, se comparamos estas características (propias tamén dos filmes caseiros) coas dos vídeos dos concertos feitos por fans, vemos que, efectivamente, a comunidade de fans funciona de maneira similar a unha familia no que se refire á produción e recepción das imaxes:

- A forma subordínase á función ata o punto de que non precisa estrutura narrativa ou

construción coherente, porque esas cualidades xa están na memoria. Podemos entendelo volvendo a Lady Gaga: no vídeo "Lady Gaga – Love Game *HD* (Madison Square Garden)", subido a YouTube polo usuario Kyle McCandless[53], observamos a actuación cunha cabeza e un brazo ocupando grande parte do plano, a unha distancia bastante lonxana, con desenfoques ou vibracións ocasionais e sen unha boa calidade de son, especialmente nas frecuencias graves. E a pesar destas condicións, a priori problemáticas para a representación de calquera evento, as valoracións entre as máis de 80.000 visitas son case totalmente positivas, facéndose explícitas nalgún dos comentarios: "your vid so cool and Lady gaga too xD", di Silver Cris Evans. "ur gaga vids are awesome!!! May i ask which location in MSG did u record this from????", di darkangel91891. A función, como veremos con máis detalle máis adiante, pasa polo rexistro do momento e da presenza do ídolo, e non é preciso, en moitos casos, nin sequera que os vídeos inclúan cancións completas, como indica Steven Colburn (2013: 75-76).

- Polo tanto, non importa se os membros da familia viviron ou non os feitos que están nas imaxes. As espectadoras e espectadores que son parte dunha comunidade de fans (mesmo se esta non está articulada) non necesitan apenas información antes de ver un vídeo caseiro dun concerto. Calquera fan que non estaba no concerto ve as imaxes como o parente ausente: é a súa maneira de acceder a aqueles feitos, pero enténdeos (e mesmo é quen de emocionarse) pola súa familiaridade cos artistas e o comportamento da audiencia.

- Para unha persoa que sexa parte da comunidade, estas gravacións semellarán aburridas porque prevalecen unhas funcións que non a apelan, confirmando o apuntado por Bourdieu sobre as proxeccións de diapositivas.

[53] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=gDxTO1Xh6zU [Última visita o 10/10/2016]

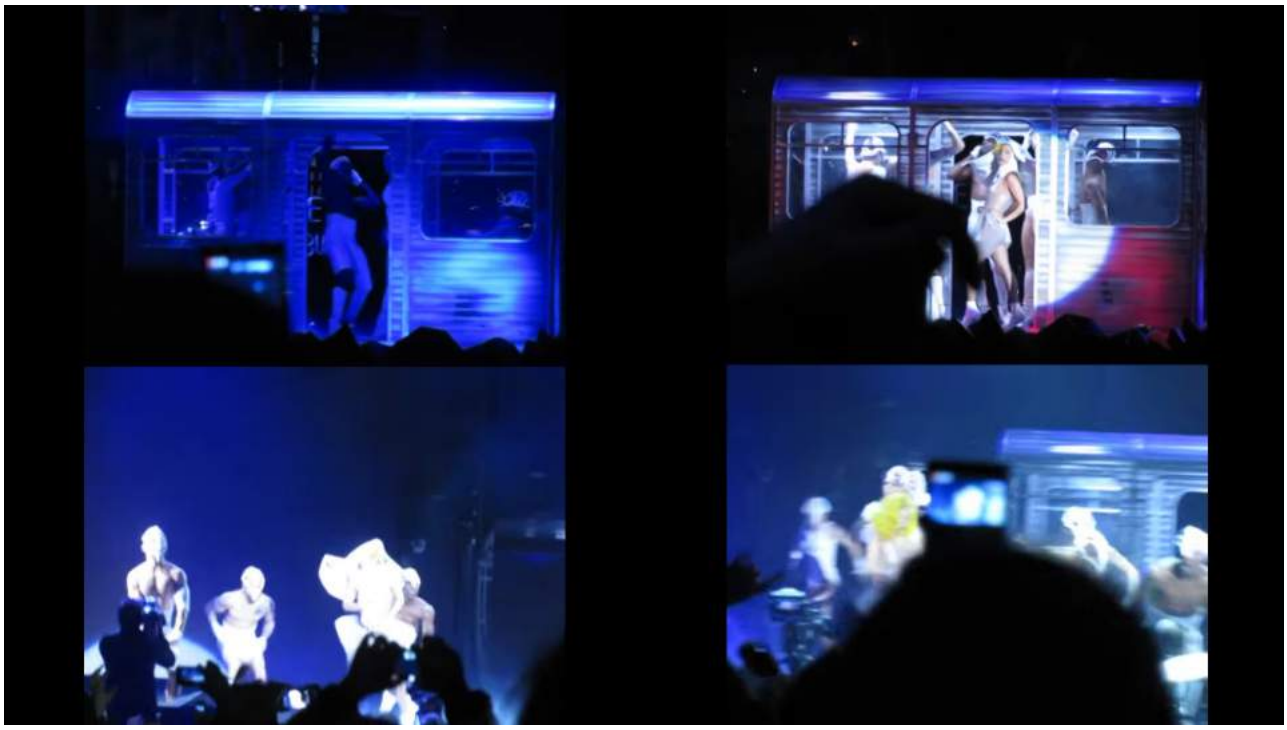


Ilustración 4: Eivas na calidade da imaxe do vídeo "Lady GaGa - Love Game *HD* (Madison Square Garden", de Kyle McCandless. Interferencias no encadre, desenfoques, vibracións.

Con todo, as diferentes categorías coas que se clasifican as gravacións non profesionais non son categorías pechadas. Como indica Moran, as filiacións con máis dun *habitus* poden superpoñerse (en Cuevas 2010: 279). Observámolo no vídeo[54] (do 1 de marzo de 2007) dun concerto de Madonna incluído no *365 Day Project* de Jonas Mekas. Nel, aínda que se poden recoñecer trazos do estilo de Mekas (nos zooms bruscos e a cámara axitada, por exemplo), a ausencia de montaxe que impera na súa maneira de gravar dende que adoptou o vídeo[55] fai complicado distinguilo dun vídeo fan. Ou

---

[54] Dispoñible en: http://jonasmekas.com/365/day.php?month=3&day=1 [Última visita o 13/10/2016].

[55] Nun artigo na revista online *Vertigo,* Tom Smith sinala como o paso de Mekas do filme ao vídeo a finais dos 80 modificou o seu estilo fílmico mantendo a coherencia cos obxectivos da súa obra: "Where his use of film was based on creating as much spatial and temporal disruption as possible – making use of quick whip pans, crash zooms, and super-impositions – his use of vídeo is defined by long uninterrupted takes that contain little or no alteration in his shot composition, with Mekas employing zooms or pans predominantly for the purposes of privileging a speaker or isolating an element that interests him. It is a far more restrained approach that, unlike his use of film, bares little trace of anything that could be called an individual style, with the camera being used more for the purposes of unobtrusively recording than aggressively constructing subjective meaning.

Although these two approaches represent polar opposites in terms of style, they both articulate the same idea that has run throughout Mekas's work: that filming is an act of preserving and *celebrating* the present moment. His approach to film grew out of the fact that film stock was too expensive for him to employ long-takes, so he would instead only capture short bursts of images: a style that emphasised the vibrant uncertainty contained within the present

diriamos mellor distinguilo dun vídeo "de outro fan"? Sempre se explica que o cinema privado e de vontade experimental de Mekas é próximo ao doméstico, logo Allard clasifícao dentro do cinema persoal e para nós é seguro que se achega ao cinema fan nas súas gravacións de músicos como Elvis Presley ou The Velvet Underground.

Neste punto cómpre recapitular e concretar algo máis o marco no que estamos a movernos: se ao comezo deste traballo xustificamos o falar do noso obxecto como "un cinema do fan", é porque efectivamente sería un entre moitos, xa que as e os fans teñen creado pezas de características moi diferentes, da ficción ao documental e ao experimental, con distribución comercial ou sen ela[56]. Ao mesmo tempo, dentro das gravacións non profesionais de concertos, a relación de quen grava co artista, que condicionará o seu comportamento, pode non ser a de fan, polo que haberá exemplos que non se encadren na categoría de cinema do fan porque o *habitus* dominante será outro. É evidente se pensamos en exemplos comúns como unha relación de amizade, de pertenza a unha comunidade allea ao *fandom*, ou unha relación de artista observando ao seu obxecto (isto trátase máis polo miúdo no seguinte epígrafe). Porén, o que nos ocupa neste punto son as gravacións caseiras de concertos feitas por fans. E a súa explicación demanda unha análise atendendo á súa produción e circulación, xa que son os aspectos que normalmente se observan tanto nas teorías do cinema doméstico como nas análises de produtos creados por fans para categorizalos.

Así, a fase de produción está marcada polas xa indicadas circunstancias xerais da era dixital: aumento da capacidade de almacenamento e da facilidade de uso dos equipos. Hai unha captura espontánea de case cada momento, axudada pola presenza de cámaras nos teléfonos móbiles. Certa previsión á hora de gravar que podía ser precisa nunha fase inmediatamente anterior do desenvolvemento dos dispositivos dixitais (cando había que decidir levar a cámara ao concerto) desaparece aquí. Esta primeira fase, exclusivamente de rexistro, cubre sobre todo necesidades psicolóxicas de carácter íntimo. Entre elas están:

1. A necesidade que Cavicchi atopaba nos diarios de amantes da música do XIX de revivir as

moment." (Smith 2008)

[56] O habitual sería pensar en cousas como os *Star Wars fan films* dos que fala Jenkins (2006: 552) en *Quentin Tarantino's Star Wars,* máis relacionados coa idea das ficcións de fan. *George Lucas in Love* (Joe Nussbaum, 1999) ou *Troops* (Kevin Rubio, 2002) son os seus exemplos emblemáticos. Porén, se o pensamos nun sentido aberto, a idea do carácter de fan dos e das cineastas está presente en numerosas figuras xa dende as xeracións dos novos cinemas. O Novo Hollywood, coas súas continuas homenaxes, podería pensarse como un grupo de fans, formados no consumo e non na industria: a*s* carreiras de Martin Scorsese, Peter Bogdanovich ou Brian de Palma están marcadas polo tributo constante aos seus ídolos (e, no primeiro caso, tamén os ídolos musicais).

sensacións do momento orixinal de recepción. Lucy Bennett (2015: 7-8) relaciona o uso de dispositivos dixitais (non só para gravar, tamén para tuitear ou enviar mensaxes) cunha función de "solidifying memories" para quen é fan. Por suposto, neste punto cabe preguntarnos se os vídeos son realmente vistos despois de gravados, dado o ritmo actual de eventos, gravacións e visionados[57]. Paul Long sinala que as cifras de visionado dos vídeos de concertos son habitualmente minúsculas (2015a: 18), pero a función de arquivo é innegable, como sinala Steven Colburn (2013: 91) ao analizar os usos que as usuarias e usuarios lle dán a YouTube. Identifica un uso como álbum de recortes que funciona como alternativa ao almacenamento dos vídeos en tarxetas de memoria, discos duros ou cintas.

2. Cubrir certo fetichismo en relación co obxecto fan. Edgar Morin falaba da fotografía como o mellor sucedáneo da presenza real do ídolo. "*Alter ego* permanente, pequeña presencia de bolsillo o apartamento, radiante y tutelar, podemos contemplarla y adorarla". Os vídeos caseiros de concertos comparten algunhas desas cualidades da fotografía ("Las fotos se acumulan, se cambian. Las fotos se guardan, se miran") (Morin 1972: 73), aínda que ambos viron modificadas as súas funcións pola diminución da importancia do obxecto físico fronte á súa dimensión virtual. En relación a isto, é acaída a matización que Cavicchi fai do uso do termo distinguindo o coleccionismo fetichista do coleccionismo de *souvenirs.* O primeiro estaría baseado en sacar obxectos do contexto orixinal e darlles novos usos e significados, funcionando como "lembranzas e confirmacións das nosas identidades" (1998: 137-38). Esta relación metafórica co mundo sería no caso dos *souvenirs* unha relación metonímica, xa que son obxectos movidos do contexto orixinal pero que seguen representando ese contexto dunha maneira particular para cada coleccionista (Op. cit: 150-51). A idea do *souvenir* é, na maioría dos casos, máis acaída para o caso dos vídeos fan, que como rexistros virtuais serven como representacións da experiencia do concerto para quen gravou, pero o funcionamento como fetiche, como sucedáneo da presenza real é tamén posible.

3. Probar a co-presenza de fan e estrela: os vídeos de concertos feitos por fans son o rexistro dunha interpretación e da súa recepción ao mesmo tempo. Polo tanto, operan como proba dese compartir o mesmo espazo. Un xesto como o de Mario Prado pode reflectir esa intención. Os rexistros puramente sonoros, como os habituais na cultura Deadhead, non facilitan o amosar a presenza dunha ou dun fan alí, xa que non hai marcas de autoría tan

[57] O *365 Days Project* de Mekas acumula máis de 38 horas de material, por exemplo. Nunha das pezas do proxecto, Mekas fala con Harmony Korine e lembra que na última visita que lle fixera acumulara seis horas de material, pero que aínda non revisara aquelas imaxes.

claras no auditivo como no visual. Os vídeos permiten superar esa limitación e rexistrar esa coincidencia no lugar do concerto.

4. Autentificar ao ídolo, no sentido de confirmar que as cualidades atribuídas a el ou ela previamente por cada fan son reais. Como indicou Philip Auslander (2008: 35), "the mediatized performance has become the referent of the live one": o habitual é que a maioría do contacto de calquera fan co obxecto se teña dado de forma mediada (a través de discos ou vídeoclips, por exemplo). Esa autenticidade debería intensificarse no directo pola presenza física do artista, e de aí a intención de rexistrala. Podemos observar esa motivación nun caso extremo, como o da primeira actuación de Céline Dion tralo falecemento do seu marido, da que o usuario Ed Strickler recolleu a interpretación de "All By Myself" na que ela rompe a chorar[58]. Na liña da imaxe de Dion como artista sentimental, Strickler comentou que foi "very emotional", mentres outras usuarias e usuarios valoraban de xeito máis preciso a veracidade da dor da cantante. A maioría con empatía e identificación ("Se siente tu dolor !!!!!", "I got teary in the end >_< such honesty in her song and emotion", "I feel her pain I lost my husband Spet 23 2015 to head on collision"), pero tamén nalgún caso acusándoa de finxir e esaxerar ("Oh please about as much emotion as a wet sac (...) its clear she is just hamming it up for the crowed" [sic]).

Esta última necesidade a cubrir conecta coa idea de Michelle Citron de que todos os filmes caseiros significan autenticidade (Citron 1999: 15). Xa indicamos que a autenticidade é esencial para comprender como funcionan as comunidades de fans, pero no caso dos *fan videos* de concertos funciona de dúas maneiras diferentes na fase de produción e na de circulación. Na produción, estamos a falar, como vemos, da autenticidade do obxecto fan. Na circulación[59], pola contra, entra en xogo a autenticidade do propio fan, xa que é a chave na súa posta en relación coa comunidade. Os vídeos compártense ás veces en espazos delimitados polos grupos de fans (como os foros, ás veces con fíos específicos para vídeos ou determinados concertos, ou blogs), pero case sempre en forma de enlace a YouTube, onde o clip é normalmente público. Por iso esta fase, a diferenza da produción, cubre sobre todo necesidades sociais:

1. En primeiro lugar, hai unha exhibición pública do gusto. O feito de subir unha gravación

[58] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=F0vM2gbDEQQ [Última visita o 10/10/2016]

[59] Obviamente, existe a posibilidade de que os vídeos non circulen ou de que circulen só de forma privada (similar á circulación tradicional dos filmes domésticos) pero o intercambio de imaxes na rede é, indiscutiblemente, moi común, e é nesta forma na que nos centramos por ser pública e identificable.

pode servir a quen o fai para identificarse como fan. Un exemplo casual pode amosalo: a usuaria de YouTube rexistrada co nome Shalewa Odusanya ten na súa canle un vídeo co nome "David Guetta Live at Wynn. I am officially a fan"[60]. O vídeo funciona explícitamente como proba do seu *fandom,* sexa polo acto de subilo ou como proba da súa presenza no concerto. É parte da proxección pública da personalidade que se dá nas redes sociais. Dentro delas, a circulación da proba de co-presenza tenderá a dotar de capital subcultural a quen aparece nela. Na fase de produción, o feito de gravar tamén identifica a quen leva a cámara como fan, pero nese caso é unha acción máis controvertida porque soe ser considerada como algo molesto (no epígrafe 4.3 este tema será tratado dentro do contexto do comportamento dos fans no espazo do directo).

2. En segundo lugar, o intercambio de imaxes pode axudar a incrementar a intelixencia colectiva da comunidade. Jenkins (2009: 167) segue a Pierre Lévy e utiliza este termo (que se refire ao coñecemento dispoñible para todos os membros dunha comunidade) en lugar de "coñecemento compartido", que sería a información xa coñecida por todos os membros da comunidade. A información que doutra maneira sería de difícil acceso acumúlase e ponse á disposición do grupo de iguais, expandindo a capacidade produtiva da comunidade. A comunidade de fans funciona como un gran arquivo capaz de manexar colectivamente grandes cantidades de material de forma eficiente, organizándose moitas veces en grupos online arredor de artistas, e tamén de lugares, xéneros ou épocas (Long 2015b: 8-10). Lucy Bennett, logo de estudar as prácticas en redes sociais de fans de Tori Amos durante os concertos, chegou á conclusión de que o acto de gravar tiña a función de solidificar e promover un espírito comunal e inclusivo dentro da comunidade (Bennett 2014: 9).

Observamos, entón, que o contraste básico entre as dúas fases está en que a fase de produción atende maiormente ás necesidades íntimas das e dos fans, mentres a circulación é a que atende ao aspecto social. Porén, os cambios técnicos fan que esta segunda dimensión sexa hoxe ben diferente a como era entendida no cinema doméstico. Cos vídeos caseiros de concertos o visionado non é conxunto e simultáneo como sucedía naquel caso[61]. Quen sube ou envía un vídeo normalmente dalle un título e unha información (o lugar e a data, por exemplo). Isto cumpriría unha función similar á do comentario oral sobre un filme doméstico. Unha familia dispersa podería suplir o visionado

[60] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=a8ogHxqN_xI [Última visita o 10/10/2016]

[61] Existe a posible excepción de retransmisións en *streaming,* non hexemónicas por agora no caso de non profesionais, pero cada vez máis frecuentes por mor da evolución técnica. No *gaming,* por exemplo, existen plataformas como http://www.twitch.tv/ nas que se pode ver xogar a usuarios anónimos.

conxunto e simultáneo a través da rede (para que algunha persoa emigrada poida ver como foron as festas, por exemplo). No caso das comunidades de interpretación formadas por fans, que pensamos como similares ás comunidades familiares, os visionados non poden ser doutra maneira porque a coincidencia plena nun mesmo espazo e lugar tende ao imposible.

Esta dobre dimensión dos vídeos fan, segundo atendamos á súa circulación en público ou teñamos en conta só o seu carácter inicial e privado na produción, devólvenos a aquela tensión público-privada definitoria do *fandom,* tanto no tocante a artistas como a fans. A análise dese ámbito é posible pensala vendo a evolución da articulación do público e o privado no cinema doméstico, xa que os cambios que as innovacións técnicas teñen causado nel afectan principalmente a ese aspecto. En *The Electrical Transformation of the Public Sphere,* Adam Capitanio explica como a citada articulación foi evolucionando en base á propia evolución da técnica:

1. Os filmes domésticos representaban un *eu público* consumido en privado. Precisábase moita luz para poder rexistrar en película, e polo tanto os filmes domésticos eran maioritariamente filmados en espazos abertos, ben completamente públicos (lugares de vacacións) ou entre o público e o privado (os patios frontais das casas). A familia comportábase en base á súa persoa pública, á súa conduta fóra da esfera doméstica, guiada polo que Richard Chalfen denominou "Kodak culture"[62]. En consecuencia, as representacións que dela se facían eran sempre idealizadas. (Capitanio 2012: 29-30)

2. O vídeo supuxo un grande salto con respecto ás prácticas da etapa anterior. As diferenzas entre as súas cualidades técnicas e as do soporte fílmico deron aos afeccionados a posibilidade de traballar en peores condicións de iluminación e de facer tomas de maior duración. Isto facilitou a representación de comportamentos máis privados e íntimos, que romperon co tono ideal dos filmes domésticos. En *There's No Place Like Home vídeo,* de James M. Moran, o título dun capítulo ilustra o cambio de paradigma: "From Reel Families to Families We Choose[63]". A idea da familia evolucionou en paralelo á evolución da técnica, abrindo o paso a grupos electivos que, a efectos prácticos, funcionan como unha familia, apoiando o paralelismo co que iniciamos este epígrafe. Marsha e Devin Orgeron (2007: 57)

[62] O termo refírese á cultura da fotografía de afeccionados, que deu lugar a uns códigos de comportamento públicos: "whatever it is that one has to learn, know, or do in order to participate appropriately in what has been outlined as the home mode" (Chalfen 1987: 10).

[63] En referencia a *Reel Families: A Social History of Amateur Film,* de Patricia R. Zimmermann, o primeiro estudo histórico dos filmes amadores; e *Families We Choose: Lesbian, Gays, Kinship,* de Kate Weston, aporte aos estudos de familia que incluiu, novidosamente, a perspectiva da diversidade de xénero e preferencias sexuais.

sinalan o exemplo, máis extremo, de Timothy Treadwell e os osos que filma en *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005). Fóra do que puidesen sentir os osos (que remataron por matalo), Treadwell claramente pensaba neles como membros da súa familia, algo que podemos aplicar ao noso obxecto de estudo, onde as e os fans identifican aos ídolos como persoas próximas. Ademais, por outra parte, como explicabamos no capítulo anterior a partir dun texto de Sergi Sánchez (2013: 159-60), coa chegada do vídeo a cámara tamén cambia de mans (utilizada por alguén máis que o cabeza de familia) e o punto de vista chega a desprazarse. Así bótase abaixo xa non só a idea tradicional da familia, senón o xeito tradicional de representala. As características do vídeo relaciónano tamén coa televisión pola súa inmediatez, a sincronización de imaxe e son e o feito de que o visionado dos vídeos domésticos se dese no televisor. Así, o carácter público dos vídeos superaba ao dos filmes domésticos, algo que demostrou a aparición de programas exhibidores do lado máis ridículo da intimidade como *America's Funniest Home vídeos* (1989) ou, en España, *Vídeos de Primera* (1990). Quen non viu a alguén descoñecido esnafrarse contra un cristal ou romper o vestido nunha voda?

3. A era dixital supón, en xeral, unha continuación do camiño aberto polo vídeo. A nivel de produción isto é ben claro (as características das cámaras dixitais non son especialmente diferentes das de vídeo). As maiores alteracións déronse na distribución e por iso o aspecto ao que máis afectan, de novo, é á relación entre o público e o privado.

Nesta evolución destaca sobre todo a progresiva complicación para distinguir as dúas categorías. Os actos e paixóns privadas circulan en público máis que nunca. Usando dispositivos móbiles modificamos a publicidade ou privacidade que se lles supón a determinados espazos (Livingstone 2005: 20). Podemos entrar na Internet dende a intimidade da habitación ou enviar mensaxes privadas dende un concerto. Dominique Mehl (Op. cit: 89-90) opina que a fronteira entre o mundo interior e o exterior (o que é para un mesmo e o que é para o público) pasou de estar claramente marcada socialmente a elaborarse subxectivamente. Por iso, refírese a esa esfera pública na que cuestións privadas (como o gusto) acceden a visibilidade e debate como "esfera privada/pública", un termo estraño pola súa simplicidade pero que é bastante gráfico á hora de explicar esa complicación para separar as dúas esferas. Un exemplo como o filme *All Tomorrow's Parties,* do que falabamos no capítulo anterior, amosa esta tendencia: o que inicialmente eran vídeos privados (estivesen máis preto do doméstico ou do persoal) remataron sendo parte dun filme comercial (logo de ser enviados por asistentes ao festival ou atopados en YouTube).

Dentro desta dificultade para definir o público e o privado hai que especificar que a privacidade é a que vén perdendo espazo dende a aparición da fotografía. Roland Barthes (1989: 150) dicía que a "Era da Fotografía" correspondíase coa irrupción do privado entre o público. Como cada foto é lida como a aparencia privada do seu referente, a privacidade feita pública convértese nun novo valor social. E é consumida como tal. Barthes utiliza o exemplo máis claro: a prensa sensacionalista. Na mesma liña, Capitanio entende por esfera privada aquela que é invisible para a maioría de público, mentres a esfera pública sería, por contraste, aquel ámbito no que as nosas accións son completamente visibles (polo menos en potencia). A visión, entón, é clave para o entendemento que temos do que é privado e do que non. En consecuencia, as técnicas que reproducen visión (fotografía, vídeo, filme...) cobran unha importancia fundamental para determinar esas diferenzas (Capitanio 2012: 10-13). A autenticidade que se deriva das gravacións domésticas entra entón noutro paradoxo: tomamos a esfera privada (e obsesionámonos por penetrar nela) como aquela na que a xente se comporta *tal como é,* pero a consolidación da "esfera privada/pública" dificulta esa transparencia.

Na liña da "miniheroización do banal" sinalada por Lipovetsky e Serroy, Capitanio explica que hoxe a multiplicación de dispositivos de gravación fai que esteamos acostumados a ser gravados, tanto nos espazos públicos como nos privados. Isto provoca, para el, unha "nova forma de performatividade", na que a nosa performance é continua. "Rather than reveal some "true private self," home vídeos force us to master private performances as much as public ones, especially now that private performance can be projected into the public sphere." (Capitanio 2012: 80-81). A "Kodak culture" viuse nese sentido superada pola intensidade coa que os aparellos de toma de imaxe se integraron na vida diaria; un proceso que comezara probablemente xa co vídeo. Sandvoss identificaba a estrutura performativa contemporánea co narcisismo, utilizando o termo de Christopher Lasch "hiperinflación do ordinario". Iso e a miniheroización do banal parecen falar case da mesma cousa. Tendo en conta que as citadas técnicas da visión son clave para construir a nosa persona pública, os vídeos de concertos dos fans funcionan normalmente como unha *fan performance* que encaixa coa tendencia narcisista máis pública do fandom. É consecuencia de procurar o vínculo coa comunidade, pero tamén da promesa inherente a YouTube de que hai unha audiencia disposta a mirarnos. Exhíbese un contido que non pertence claramente ao privado nin ao público, igual que se os fans son unha familia nunca o serán privadamente.

Un exemplo pode permitir ilustralo mellor. Nos experimentos *All Eyes On* de *Current TV* comentados no capítulo anterior, os produtores pedían ao público que enviasen a metraxe coa promesa de empregala, polo que había unha visibilidade potencial para esa audiencia. Entre os 200

vídeos enviados, a presenza das caras dos fans (é dicir, do desvío do encadre dende a banda cara os oíntes) é moi notable. Outra vez, xirar a cámara sobre un mesmo ou sobre outra persoa da audiencia é desviala do centro de atención habitual. O exemplo tamén amosa como o desexo de gravar aumenta na época. De feito, chega ata puntos insospeitados: en *All Eyes On The Shins* alguén gravouse mexando nun sanitario, e en *All Eyes On My Morning Jacket* vemos que un dos *selfies* é do contrabaixista da Chicago Youth Orchestra que nese momento acompañaba ao grupo no escenario. Son mostras extremas, pero representativas das tendencias que converxen nos vídeos caseiros de concertos. O narcisismo do cinema privado na era dixital súmase ao narcisismo inherente ao *fandom,* e mesmo moitas das diferentes características dos *selfies* que algunhas autoras (Rutledge 2013, Burns 2015) teñen sinalado para criticar o foco excesivo na vanidade á hora de analizalos (o seu papel como ferramenta de exploración identitaria, a capacidade de identificar claramente paixóns ou intereses, etc.) conectan de novo co comportamento dos fans.

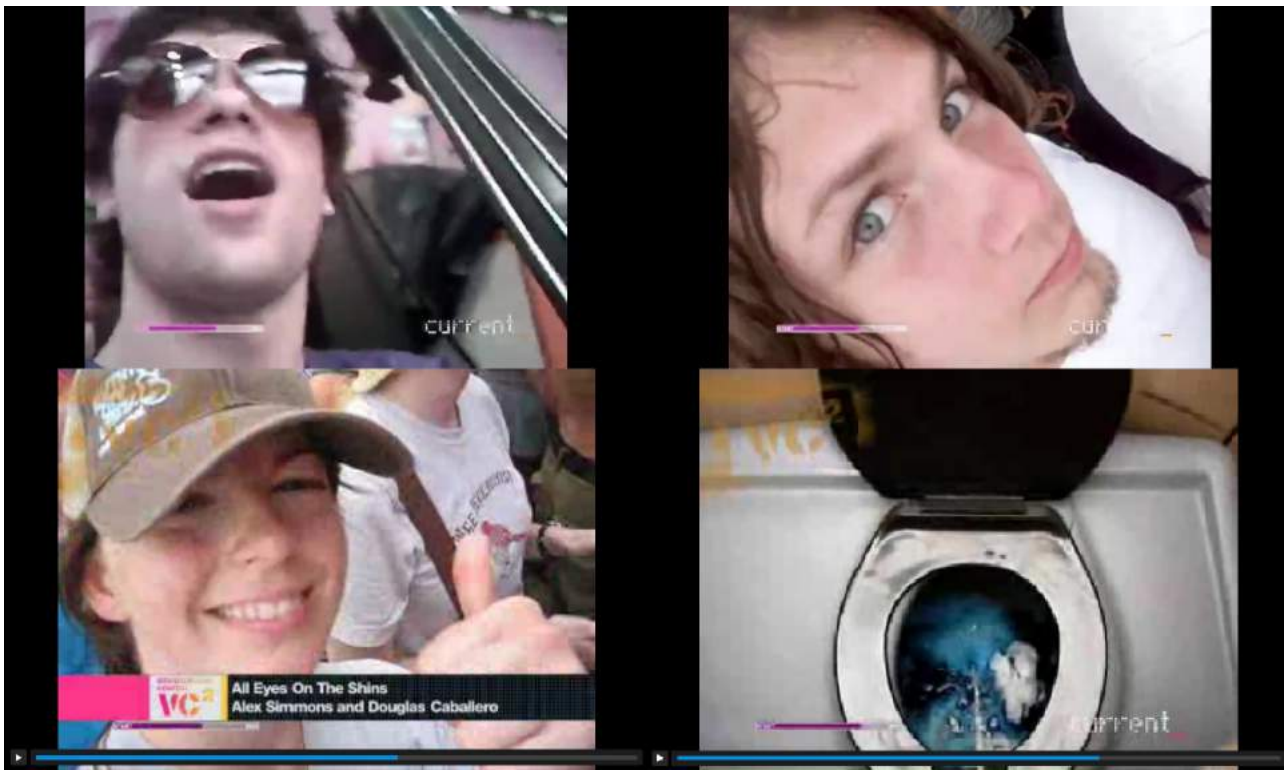


Ilustración 5: A promesa da utilización dos clips enviados nos proxectos *All Eyes On My Morning Jacket* (imaxes superiores) e *All Eyes On The Shins* (imaxes inferiores) fai que os usuarios e usuarias envien planos nos que exhiben a súa presenza.

Xa que logo, explorando os vídeos dos fans dende o ámbito das teorías relacionadas co cinema doméstico (máis ben, do cinema privado, por escoller unha categoría máis ampla) atopamos que o

aspecto aparentemente democratizador da era dixital pasa inevitablemente por esa dimensión do ego persoal: todo o mundo é quen de presentarse a si mesmo ou de presentar a súa visión do mundo. De aí o xiro que indicaba Renov da auto-expresión á auto-presentación. Definitivamente, é o paso dunha actividade intensamente reflexiva a unha máis despreocupada e que non precisa esforzo. Dominique Mehl explica que, na esfera pública, a comparación de experiencias sustituiu ao debate (en Livingstone 2005: 93): os *fan videos* de concertos soen ser un exemplo claro desta tendencia. Na medida en que funcionan como *fan performances*, son significantes visuais da condición de fans das súas autoras e autores. Na medida en que funcionan como parte do modo doméstico, comparten a súa principal característica actual, que é un incremento progresivo da publicidade, e isto leva ás gravacións domésticas a estar, aparentemente, máis centradas na proxección dunha persoa pública que en contribuir á cohesión do grupo. A importancia da distribución neste proceso parece subliñar o carácter narcisista do fenómeno, pero de todas formas os dous aspectos son indisociables: as persoas que mellor documentan os concertos soen acadar capital subcultural, sendo gabadas a miúdo por fans que queren acceder a esa experiencia. No seguinte epígrafe abordaremos os límites da influencia do *fandom* nas gravacións caseiras de concertos, explorando os diferentes roles que entran en xogo e a superposición destes co carácter de fans, para poder definir con máis claridade o cinema do fan dentro do fenómeno. Antes, recapitulamos as conclusións deste epígrafe:

- A difuminación de fronteiras entre público e privado é unha característica definitoria do *fandom,* tanto no ámbito do obxecto fan como no das e dos fans en si mesmos. Os vídeos realizados por fans nos concertos comparten esta característica.

- A era dixital supón, como sinalou Michael Renov, un paso dende unha cultura escrita de auto-expresión cara unha cultura audiovisual de auto-presentación á hora de documentar a vida privada.

- Esta tendencia trasládase tamén á maneira na que as persoas amantes da música rexistran a súa actividade e as súas emocións, un rexistro dentro do cal os concertos xogan un papel importante por ocuparse dunha certa función de autentificación do ídolo.

- As teorías de Laurence Aillard sobre o cinema doméstico, que o encadran nun marco máis amplo dun cinema privado que se produce e recibe en comunidades de comunicación restrinxidas, permiten aplicar esta tradición ás gravacións caseiras de concertos. Dentro desa categoría de cinema privado, as gravacións de fans comparten certas características coa subcategoría do cinema persoal (o feito dentro de comunidades electivas caracterizadas polo

gusto compartido) e outras coa subcategoría do doméstico (o feito dentro da familia).

- Ao gravar, as persoas que usan a cámara tenden a reflectir o seu *habitus,* e no caso das gravacións caseiras de concertos este está normalmente marcado pola condición de fan, se ben pode compartir espazo con outros (o do cinema de vangarda, o do modo doméstico...).

- As fases de produción e circulación das gravacións caseiras de concertos tenden a cubrir necesidades psicolóxicas íntimas no primeiro caso e necesidades sociais no segundo (na forma de exhibición do gusto que se traduce en capital subcultural).

- As alteracións da publicidade na contemporaneidade provocan a aparición dunha nova forma de performatividade: no caso que nos ocupa, o narcisismo propio do *fandom* súmase ao que as técnicas dixitais favorecen. A prioridade non é a cohesión da comunidade, senon a satisfacción de necesidades psicolóxicas individuais relacionadas co ego, pero estes aspectos non son mutuamente excluíntes dentro das comunidades de fans.

3.3. Roles e motivacións

Ao falar de Jonas Mekas, explicabamos que falar de gravacións caseiras de concertos non implica necesariamente falar dun cinema do fan, porque non todas as persoas que collen a cámara e gravan teñen que estar facéndoo dende o *fandom*. A partir da análise da obra de algúns cineastas que traballan coa música en directo, tentaremos expoñer como se articulan e superpoñen as diferentes perspectivas nos vídeos de concertos para trazar o marco xeral no que se producen os vídeos de fans, cando menos no tocante aos roles das súas autoras e autores.

Contra o que poida parecer, encadrar a Mekas nunha categoría non é sinxelo. Tom Smith explicaba, nun fragmento citado nunha nota ao pé anterior (Smith 2008), que o estilo de Mekas dende que adoptou o vídeo non é especialmente distintivo; non é especialmente individual. Para Smith, Mekas empregaría a cámara máis para rexistrar discrecionalmente que para construír agresivamente un significado subxectivo. Esa construción de significado subxectivo facíaa no seu uso do filme, creando a máxima violencia espacial e temporal posible (a través de superimposicións e tamén de panorámicas ou zooms bruscos e rápidos). En contraste, no emprego que Mekas fai do vídeo predominan as tomas longas e ininterrompidas con poucas alteracións na composición. Agora utiliza os zooms e as panorámicas, sobre todo, para privilexiar a quen fala ou illar un elemento que

lle interesa.

Observando detidamente o citado exemplo do clip de Madonna no *365 Day Project,* atopamos algunha característica común ao que se observa en numerosos vídeos de fans. Por exemplo, Mekas dirixe a cámara cara a pantalla xigante, nun xesto frecuente que se pode atopar en obras citadas anteriormente como as *All Eyes On* e que semella darse máis canto máis grande é o recinto do concerto (é dicir, canto menor é a capacidade de captar coa cámara o escenario). Ademais, durante boa parte do clip Mekas segue o movemento da cantante polo recinto, como é tamén habitual nos *All Eyes On* e outros vídeos comentados previamente, como o de Lady Gaga feito por Kyle McCandless. Nos grandes escenarios con pasarela que se introduce no espazo do público isto faise notar especialmente.



Ilustración 6: Semellanzas entre elementos do clip do *365 Day Project* de Jonas Mekas (esquerda) e elementos de vídeos de fans (*All Eyes On My Morning Jacket,* arriba; e "Lady Gaga - Love Game *HD* (Madison Square Garden)", abaixo).

Non obstante, se nos vídeos fan de concertos o habitual soe ser unha toma longa con poucas alteracións na composición, un plano que cadraría co estilo dixital que Smith identifica, neste caso Mekas móvese sen pausa entre os distintos estímulos do espectáculo. Da Madonna real á Madonna da pantalla, en rápidas panorámicas que dan lugar a imaxes indefinidas, case abstractas. Seguindo o movemento da cantante e as coristas ou o dos patinadores que de súpeto aparecen ao seu redor.

Dentro da pantalla hai montaxe, que se integra no que realmente é un plano secuencia. Predomina aquí o Mekas que xoga coa cámara, aínda que tal vez só está seguindo a máxima que lle expresou a José Luis Guerín nas súas correspondencias: "I react to life". Defínese como *filmer* e non como *filmmaker* porque non ten plans, non hai guión, non hai un programa no que fai (Frye 2007). Só filma (ou só grava). Hai outros vídeos musicais no mesmo proxecto de Mekas, como por exemplo un de Sonic Youth en 1999[64] (subido o 8 de outubro de 2007), e nese caso a imaxe si se asemella ao que Smith sinala. Dende un borde frontal do escenario, a maior parte do tempo mantense un plano de conxunto que se altera con relativa suavidade nunhas cantas ocasións para centrar a atención nun dos músicos ou, cara o comezo, na pantalla que hai detrás. Esa pantalla non amosa ao grupo, senón as *Early Abstractions* de Harry Smith, homenaxeado ese día. Mekas atende pacientemente, observa, desaparecendo o aspecto lúdico que podía ter o clip de Madonna e, tamén, os xestos que individualizan o seu estilo.

Pero esta non é a única complicación para definir a perspectiva dende a que Mekas rexistra os concertos. Volvendo cincuenta anos atrás, en 1966 Mekas filmou a primeira actuación de The Velvet Underground, nunha convención de psiquiatría. Incluiu o fragmento en *Walden: Diaries, notes and sketches* (1969)[65]. Daquela a súa cámara Bolex non contaba con son sincrónico, e a duración das bobinas limitaba forzosamente a duración dos planos. De aí o seu estilo fragmentario, brusco:

> (…) The Bolex got me into restructuring reality completely by means of single frames. With video you can only do that by editing with new technology. But not while taping; it runs continuously. So I got involved, very involved with exploring the possibilities of single, long takes, without editing. I gravitated to real life situations. Video also permits you to go into any situation. You don't have to carry lights! It's a different tool. With video, my editing became choosing those moments where I succeeded in catching unique moments of real life. And it has nothing to do with what I did with my Bolex, with colors, and rhythms. That ended around 1990. (...). (Helmke et al 2010)

O traballo de Mekas coa Bolex estaba baseado nos ritmos, nas cores, e procuraba unha restruturación da realidade a través deses "single frames", moitas veces editando na propia cámara. No seu rexistro do concerto da Velvet (realmente un precedente do espectáculo de Andy Warhol *The Exploding Plastic Inevitable*), o grupo aparece no escenario con Gerard Malanga e Edie Sedgwick, importantes membros do entorno de Warhol, bailando ao seu carón. Pero tamén aparecen imaxes

[64] Dispoñible en: http://jonasmekas.com/365/day.php?month=10&day=8 [Última visita o 13/10/2016]

[65] Tamén en *The First 40,* serie introdutoria ao seu traballo publicada na súa web (fálase da escolma máis adiante no texto). Dispoñible en: http://jonasmekas.com/40/film.php?film=5 [Última visita o 13/10/2016].

dunha cámara (probablemente a de Mekas nunha superficie reflectante), do propio Warhol, do lugar e de obxectos, formas e luces difíciles de identificar. As diferenzas entre as distintas gravacións están marcadas polos cambios nos dispositivos empregados, pero tamén polas circunstancias que dominan cada contexto para Mekas, aínda que sexa difícil para nós identificalas.

Por exemplo, o fragmento da Velvet en *Walden* non amosa unha información importante, que é que Mekas falou no mesmo evento. É dicir, estaba rexistrando algo do que el mesmo formaba parte. No filme, o fragmento é precedido no filme por imaxes dunha festa na que aparecen Gerard Malanga e Nico (que cantaría coa Velvet), despois do intertítulo "Uptown Party". Iso indica que esta xente era parte dunha mesma comunidade, na que se entretecían as relacións personais e as artísticas; probablemente moitas destas eran parte das supostas cen persoas interesadas na Filmmaker's Cinematheque que Mekas levaba: "Sometimes we had 20 people show up, sometimes all 100 came, but always the same people even though New York already had a population of over 7 million at the time" (Kerr 2015). A súa posición dentro desa comunidade de interpretación provoca unha diferenza fundamental co clip de Madonna, xa que nese caso Mekas é un espectador máis, e podería ocupar o lugar de fan (aínda que os recursos que utiliza fagan pensar que pode predominar a perspectiva do artista nesas imaxes). É complicado idenficalo como fan nos planos de concerto de *Walden* pola ausencia da distancia necesaria entre el e o suposto obxecto fan da que falamos previamente (o paradoxo do fan que indicaba Sandvoss). Tamén é imposible ter a actitude de fan dun grupo no seu primeiro concerto, porque non pode haber aínda esa implicación emocional sostida no tempo; dificilmente pode haber unha relación de intimidade (ou de distancia) con eses artistas e a súa obra[66].

Falando de intimidade, en *Walden* a citada sección "Velvet Underground's First Appearance" é sucedida, co intertítulo "Alexandra & Jordan", por imaxes duns bebés xogando. Con ese choque co obxecto por excelencia dos vídeos domésticos volvemos ao que dicía James M. Moran sobre o estilo de Mekas, que superpón os *habitus* da vangarda e do doméstico. Ao pasar ao dixital, como

[66] A maiores, estes espectáculos musicais que Mekas rexistrou, aínda sendo os tres de carácter multimedia, tamén teñen diferentes características, e iso pode alterar o comportamento de quen os rexistra, aínda que o faga dende o mesmo rol. Por exemplo, a presenza dunha realización de vídeo cadra co que dicía Auslander de que a representación mediatizada se convirte no referente do directo. Nos grandes espectáculos masivos en estadios ou festivais hai esa imaxe canónica que Mekas aquí recompón e reutiliza ao seu gusto, e que noutros casos condiciona o rexistro que as e os fans fan dos concertos (e a maneira que teñen de velos). A ausencia desta imaxe ou usos diferentes das pantallas, como no caso de Sonic Youth musicando os filmes experimentais de Harry Smith, modifican a maneira que temos de enfrontarnos visualmente ao que sucede en escena. Exploraremos máis profundamente as condicións do espazo do directo no seguinte capítulo.

vemos, en moitos casos rematou por achegarse aínda máis ás imaxes domésticas típicas. Nunha entrevista, Dylan Kerr pregúntalle a Mekas se ve similitudes entre a súa obra e o que fai a xente que documenta e comparte as súas vidas en YouTube sen identificar esa práctica como arte:

> I think I'm not very different from them. Maybe I am more obsessed or more intense, but we're working in the same direction. I'm working in the home movie making tradition.
>
> I don't even have time to watch YouTube—I really only watch when someone sends me something they think I should look at, usually some funny thing. Now this kind of filmmaking is normal. Everybody, almost, has their own site. I see it as the equivalent of exchanging letters or keeping a diary. There has always been a need that some people have to keep a notebook or diaries. It's normal. (Kerr 2015)

Mekas defende que o que el fai é cinema doméstico, e por moito que autores como Allard teñan proposto outra terminoloxía, non é sinxelo levarlle a contraria. En ocasións aparece a súa familia (nomeadamente o seu irmán Adolfas, pero tamén os seus fillos: unha película súa chámase *Oona's Third Year*, que ben podería ser a anotación na pegatina dun VHS), pero moita da notoriedade das súas obras vén dada pola presenza constante dos seus amigos notables. Na súa web, Mekas publicou unha selección de corenta pezas curtas baixo o título *The First 40* como introdución ao seu traballo para a súa audiencia de Internet. Entre elas parece darlle especial importancia aos seus encontros con personaxes célebres. Así, aparecen Carl Jung, Salvador Dali, a propia Velvet Underground, Warhol, Allen Ginsberg, George Maciunas, John Lennon, Yoko Ono, Nam June Paik, Patti Smith, Robert Frank, Phillip Glass (chamándoo Phil), Carl Dreyer, Ken Jacobs, Michael Snow, Stevie Wonder, Jackie Kennedy, Stan Brakhage, Elia Kazan, Barbara Rubin ou Timothy Leary, e tamén metraxe da última actuación de Elvis Presley en Nova York. Na maioría dos casos trátase de amigos ou amigas súas, membros desa comunidade de artistas de vangarda da cidade, pero noutros, como o de Elvis, Mekas opera como un espectador, dende a distancia. "It's nice to have some documentation of important figures, writers, poets, who have affected your life. They're like your friends, so you record a memory, you pay tribute to them. It's very normal" (Helmke et al 2010), dicía ao respecto da importancia de esas figuras no conxunto da súa obra, que inspiran pezas como *Scenes from the life of Andy Warhol* (1990), *Zefiro Torna or Scenes from the life of George Maciunas* (1994), *Happy Birthday to John* (1996, sobre John Lennon) ou *Scenes from Allen's last three days on Earth as a spirit* (1997, sobre Allen Ginsberg).

A maneira na que Mekas fala desas figuras remite de novo ao comportamento dun fan, a esa intimidade extrema cos ídolos a pesar de non coñecelos ("son como os teus amigos"). O que pasa é

que, no seu caso, moitas veces si que os coñece. Convértense en amigos de verdade, desdebuxando as fronteiras entre os distintos tipos de cinema e rompendo a distancia que identificamos co *fandom*. Se Mekas exhibe, como en *Walden,* unha visita aos Brakhage, mirará a escena baixo o prisma dunha peza de vangarda ou baixo o prisma dun recordo familiar? Nunha das pezas de *The First 40,* titulada *To John With Love*[67]*,* hai escenas do cumpreanos de Lennon e tamén dunha actuación del e Ono no Madison Square Garden. Cando filma esa actuación, está Mekas filmando como fan? Como amigo? Quizais por encargo dos propios músicos, que quererían ter un rexistro? Ou quizais polo seu propio interese artístico en poñer a música en imaxe? Non podemos, tampouco, esquecer que Mekas (como exemplo e antecedente desa tendencia actual ao rexistro permanente do que nos sucede) grava sistematicamente a súa vida, e nalgunha ocasión os concertos son, sen máis, parte dela. Parte dalgún momento de ocio ou quizais, incluso, froito dunha simple casualidade.

Na súa figura, entón, converxen toda unha variedade de relacións entre o que filma e o que é filmado, e que podemos aplicar, a través do seu traballo coa música, ao contexto xeral das gravacións de concertos. Así, quen grava un concerto (ou, en xeral, quen acode a un concerto: gravalo só é unha faceta do comportamento que alí se dá) pode facelo, basicamente, en calidade do seguinte:

- **Profesional:** grava un concerto como parte da súa actividade laboral. A relación co *performer* pode ser ou non ser subordinada neste caso, en función de se a persoa filmada contratou á persoa que manexa a cámara. Neste caso iriamos dende a labor de cámara dun filme-concerto á de reporteiras ou reporteiros gráficos que gravan unha actuación musical para o peche do telexornal[68].

- **Artista:** grava o obxecto cunha vontade creativa e de expresión a través do medio audiovisual. Cando Mekas filma a Elvis, utiliza as súas marcas de estilo sinaladas previamente: superimposicións, panorámica, zooms bruscos e rápidos. A actuación pode ser o detonante da expresión creativa ao espertar un interese estético, e hai moitos exemplos de cineastas de prestixio para os que a música (ou as persoas que a interpretan) é un motivo predilecto: Martin Scorsese, D.A. Pennebaker, Les Blank, Jonathan Demme, Jim Jarmusch, Wim Wenders, etc.

[67] Dispoñible en: http://jonasmekas.com/40/film.php?film=25 [Última visita o 13/10/2016].

[68] No Apéndice 14, entre as enquisas realizadas a persoas que gravan concertos que non foron finalmente empregadas no bloque de análise do capítulo 7, hai unha cuberta por Xoán Xegunde, reporteiro gráfico da TVG que tamén se identifica como fan e rexistra concertos habitualmente. Este é un dos exemplos de que estes roles se superpoñen.

- **Achegada ou achegado:** grava a actuación de alguén con quen ten unha relación familiar ou de amizade. Tería a conexión máis clara co cinema doméstico, como na figura tópica do pai gravando a actuación do seu fillo na escola. Hai por tanto en quen leva a cámara unha implicación emocional co obxecto e unha ausencia de distancia con el, como no caso de Mekas e Lennon. En YouTube hai moreas de exemplos, como "My son playing at a festival", do usuario Cedric Crout[69].

- **Fan:** grava a actuación do seu obxecto fan. Cada *performer* é, polo tanto, un texto cultural sometido a un consumo regular e emocionalmente implicado por parte de quen grava. Esta proximidade no emocional, que é unilateral, combínase habitualmente cunha distancia explícita no plano físico. Vimos exemplos desta relación, como o de Mario Prado cos Rolling Stones, no epígrafe anterior.

- **Membro dunha escena**: grava a un membro da súa mesma escena musical ou artística. Sara Cohen (en Horner e Swiss 1999: 239) explica que o termo escena é utilizado amplamente en referencia a un "group of people who have something in common, such as a shared musical activity or taste", e máis concretamente referido á actividade musical en áreas xeográficas específicas (máis adiante abordaremos o termo máis polo miúdo). Neste caso, desaparece a distancia con quen está no escenario que hai no caso do *fandom*, pero é probable que haxa, como para as e os fans, unha implicación emocional no consumo do obxecto. No caso das gravacións de Mekas da Velvet Underground, entendemos que forman parte dese grupo de xente cunha actividade artística compartida centrada en Nova York. Non hai distancia entre Mekas e a banda, pero si pode ter sido unha experiencia emocionalmente relevante para o cineasta.

- **Público común:** grava un concerto dunha ou dun artista co que non ten ningunha das relacións anteriores. Neste caso, a relación pode ser completamente casual ou pode que a persoa que grava teña certo coñecemento de quen está actuando, pero sen unha implicación emocional. Un exemplo como "Unexpected piano concert – Paper Roses by Bong Infante"[70], do usuario fwh, déixao claro por extremo: no texto escribe "I was on my way home when I came across this". É dicir, este usuario non tiña ningunha vontade nin expectativa previa de acudir ao concerto, senón que atopou un no centro comercial. Quedou a velo e gravouno, probablemente máis como o rexistro dunha anécdota da súa vida cotiá que na liña dos roles

[69] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=5Vo5KIYv0KQ [Última visita o 13/10/2016].

[70] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=6D_qA4_Ks2w [Última visita o 03/04/2017].

citados previamente.

Quen grava non ten por que ter un único tipo de rol no concerto, un único tipo de relación con quen actúa. Jonas Mekas era cineasta, amigo, e membro da mesma escena que a Velvet Underground, por exemplo, e xa vimos no capítulo anterior que o solapamento de roles é un trazo propio do dixital. E, por suposto, pode ter distintas relacións con distintos *performers,* ou incluso co mesmo dependendo do momento (xa que facerse fan ou membro dunha escena son procesos graduais). O interesante neste caso é que os dous primeiros roles (profesional e artista) condicionarán o *habitus* de quen grava concertos dunha forma que tenderá máis a ser total e permanente, mentres os demais roles só suporán modificacións en casos concretos. Unha realizadora de televisión non deixa de selo aínda que non estea traballando (o que cambia é a presenza de condicionantes económicos). Mekas é igual de artista vendo a Elvis nos setenta que vendo a Madonna en 2006. Porén, unha fan de David Guetta non ten por que ser fan de ninguén máis, e o pai que grava ao seu fillo tocando non ten por que ser o pai de ninguén máis. Gravarán como fans ou como achegados só nesas situacións determinadas.

Coñecer o tipo de relación entre cineasta e *performer* é útil. Sabendo en calidade de que participa o individuo no concerto podemos predecir ata certo punto as súas motivacións para gravar, como fixemos no epígrafe anterior co caso do *fandom*, e aplicalas na análise do material. Sabendo que función ten cada vídeo para quen o crea podemos identificar a que responde a utilización de certos recursos e abrirnos camiño entre a densidade de xestos nas gravacións de concertos. En principio, parece haber cinco tipos básicos de motivacións, coas súas propias complexidades internas:

1. **Capital económico:** o acto de gravar está motivado por unha remuneración, habitualmente en forma de cartos. Esta motivación sería a principal para profesionais da imaxe. No seu caso o produto daría lugar a un intercambio económico máis ou menos directo (como no encargo dunha gravación por parte da banda ou do local onde se celebre o concerto). Porén, pode haber outros tipos de profesionais para os que gravar represente unha parte secundaria do seu traballo (por exemplo, un investigador que fai un rexistro para a análise posterior, unha xornalista ou un membro do equipo da discográfica).

2. **Interese estético:** hai unha atención ao feito de gravar en si mesmo, o cal implicará un interese estético no obxecto que se está a gravar (sen que teña que coincidir cos gustos musicais de quen manexa a cámara). É facilmente identificable cunha intencionalidade artística, e conleva en moitas ocasións unha preocupación por aspectos técnicos.

3. **Capital cultural:** o vídeo grávase para ser traducido en capital cultural dalgún tipo a través

da súa circulación posterior. En moitos dos casos será de maneira interna a un grupo, probablemente a unha comunidade de fans ou unha escena musical (en tales casos falariamos de capital subcultural). Non obstante, á marxe destes exemplos tamén é habitual atoparse con vídeos que se comparten a través da rede sen dirixirse a un público concreto, como parte da estrutura performativa cotiá na que se amosa a propia identidade. Nese caso, pode haber unha vontade de acadar certo recoñecemento ou distinción a través del, pero de forma máis xeral.

4. **Intelixencia colectiva:** as imaxes rexístranse coa intención de compartir un coñecemento relevante para unha comunidade, que normalmente estará delimitada (outra vez, as escenas e as comunidades de fans). Neste caso, téñense en conta criterios de valor documental, como comprobar se hai máis xente documentando o mesmo evento, ou pensar se o evento ten algunha cualidade irrepetible (como no caso de accidentes ou colaboracións entre artistas). As motivacións relacionadas coas comunidades combinarán necesariamente a intelixencia colectiva e o capital cultural.

5. **Valor indicial:** quen grava rexistra o evento coa intención de que o vídeo poida ser un índice das sensacións individuais do momento. É unha ferramenta para a construción dun relato. Esas sensacións poden ser as emocións concretas causadas pola música (sería entón unha continuación daqueles diarios que analizaba Cavicchi) ou circunstancias persoais derivadas da relación de quen grava con quen actúa (igual que no modo doméstico, estas gravacións poden ser parte dun relato familiar e axudar a lembrar momentos pasados). Este valor só existe para as persoas presentes no evento rexistrado. Se ben nun principio podería pensarse que esta motivación responde ao valor de momentos de especial intensidade emocional, o rexistro indiscriminado de calquera instante provocado pola "hiperinflación do ordinario" do dixital quita sentido a iso.

Poderíamos dividir estas motivacións para gravar un concerto en dúas grandes categorías: as motivacións profesionais e as non profesionais. As primeiras estarían centradas na procura de capital económico e motivarían a quen acode ao concerto a traballar. As outras catro poderían motivar aos que xogan outro rol no concerto. A relación entre roles no concerto e motivacións sería a resumida na seguinte táboa:

Rol	**Motivación**
Profesional	Capital económico
Artista	Interese estético, capital cultural
Achegado	Valor indicial
Fan	Capital cultural, intelixencia colectiva, valor indicial
Membro dunha escena	Intelixencia colectiva, capital cultural, valor indicial
Público común	Valor indicial, intelixencia colectiva, capital cultural

As gravacións con motivación profesional quedarían, nun principio, fóra do obxecto de estudo desta tese, pero excluílas non é doado, xa que para abordar o cinema do fan é imprescindible tratar os seus límites, e ademais haberá casos nos que cineastas profesionais sexan tamén artistas, fans ou membros dunha escena. Na xénese de calquera vídeo tenden a solaparse varias motivacións diferentes. Podemos identificar motivacións persoais e privadas en filmes que ao cabo do tempo se fan públicos, facendo incluso que autores afeccionados sexan remunerados polo seu material. Foi o caso de Abraham Zapruder pola súa película do asasinato de John Fitzgerald Kennedy (Ruane 2013), pero iso non a exclúe da categoría porque o que a define é a intención á hora de filmar. De feito, ese filme caseiro, probablemente o máis relevante da historia, podería fundir xa varias categorías (Zapruder era un cineasta afeccionado, pero tamén un admirador de Kennedy, o que lle daba unha motivación idéntica á do fan, pola súa implicación emocional co obxecto).

En moitas ocasións, entón, non é sinxelo trazar unha división clara; tampouco ten que ser necesario. Chegamos á obra de algúns ou algunhas cineastas que traballan coa música recibíndoos como tales, como cineastas. Pero á hora de atender ás imaxes, como sucede con Mekas, descubrimos que tamén é un fan filmando aos seus ídolos, ou unha persoa filmando aos seus amigos, ou o encargado de levar o rexistro duns sucesos, ou un afeccionado á música. Á hora de aproximarse ao cinema do fan é imprescindible ser conscientes de que a identidade dunha ou dun fan nunca é unha identidade exclusiva (que identidade o é?): se botamos un ollo á canle de YouTube do usuario Mario Prado[71],

[71] Dispoñible en: https://www.youtube.com/user/mrmarioprado/videos [Última visita o 16/06/2017].

atopamos, ademais do citado vídeo dos Rolling Stones, que tiña o hashtag #bestconcertofmylife na descrición, vídeos de concertos de AC/DC ou Luis Miguel, videoclips resubidos de Stone Temple Pilots ou Daft Punk, fragmentos dun partido Atlético de Madrid – Barcelona ou reportaxes de política venezolana críticos co goberno de Nicolás Maduro. Para definir a nosa identidade precisamos ter en conta diversas facetas, así que non podemos tratar a actividade dos fans de maneira illada porque os fans non son unidimensionais.

Entre as teóricas e teóricos do *fandom* ten aparecido un debate similar cando teñen abordado as complicacións do punto de vista dende o que abordan as investigacións, xa que a miúdo parten dun punto de vista interno ás comunidades de fans (Cavicchi 1998, Jenkins 2010). Para o que nos ocupa, é especialmente relevante a discusión sobre as limitacións das categorías de *fan-scholars* (termo popularizado por Matt Hills en *Fan Cultures*, refírese a fans que usan métodos e teorías académicas no seu traballo producido para os fans) e dos *scholar-fans* ou *aca-fans* (membros da academia que se identifican como fans). Na introdución do volume *Fan fiction and fan communities in the age of the Internet,* Karen Hellekson e Kristina Busse indican que non se pode establecer unha dicotomía entre as dúas posicións, senón que a posibilidade de adoptar distintos puntos de vista enriquece o seu traballo:

> We'll continue to exist on the intersection of the two, trying not to aca-colonize fandom or lose our academic allegiance through our fannish one. But we also want to profit from this intersection and to use our academic and fannish tools and insights to give a more complex and multifaceted image of fandom and its communities. (Hellekson e Busse 2006: 24-25)

Ao compartir este traballo esa intención de enriquecerse das dúas bagaxes, é inevitable entender que o mesmo criterio é aplicable ás gravacións. Se na intersección entre o *fandom* e a academia hai moitas posicións complexas, na intersección entre o *fandom* e o cinema pasa o mesmo. Poderiamos falar de fan-cineasta e de cineasta-fan en función da identidade que pese máis en cada persoa que fai vídeos. Porén, xa vemos que o rol de fan interactúa con máis factores que a presenza dunha vontade artística en quen manexa a cámara, e polo tanto esas dúas categorías estarán sendo constantemente atravesadas pola posición de achegado ou a de membro da escena musical. Como a intención deste epígrafe é precisamente abordar os límites da influencia do *fandom* nas gravacións de concertos, resulta pertinente analizar a obra de varios cineastas especialmente próximos á idea do fan e que traballan coa música en directo. Atendendo a declaracións súas en entrevistas e notas promocionais, ao traballo con material fan e ao uso de equipamento técnico de carácter amador, identificamos varios posibles cineastas-fans que teñen ademais certa relevancia na historia da posta

da música en imaxe: Jem Cohen, Dave Markey, Amos Poe e Ivan Kral, e Don Letts. Nas seguintes páxinas empregaremos as clasificacións de roles e motivacións propostas previamente, relacionándoas cos recursos que aparecen na obra destes autores para ir identificando se existen correspondencias entre as opcións formais tomadas polos cineastas e as nosas categorías. Dese xeito pode ser posible atopar trazos do cinema do fan presentes en cineastas que, polo seu estatus artístico, son excluídos do ámbito fan.

O primeiro elemento en común entre estes autores é que entran dentro da categoría do que Margarita Ledo (en Ortega e García 2008: 88) chama "cineastas-operadores": aqueles "que hacen cuerpo con la cámara y con lo que filma la cámara". Hai nestes cineastas unha dinámica de reacción coa cámara ao que sucede no espectáculo, algo que está tamén no comportamento das e dos fans. Precisamente, aínda que falemos de cineastas coñecidos como tal, estudados pola crítica, premiados en festivais e demais, é difícil atopar en calquera deles unha motivación exclusivamente artística, se a entendemos como centrada no interese estético. É certo que ese interese estético non deixa de ser o motor ou, alomenos, un elemento moi importante na obra de moitos autores cinematográficos que teñen a música como obxecto (xa que forma parte do *habitus* de quen é artista). Pero en canto comezamos a afondar nalgún cineasta en particular, igual que fixemos antes con Mekas, atopamos que este carácter tende a complementarse con elementos doutras categorías, complicando as distincións.

Un dos exemplos máis claros disto atopámolo na figura de Jem Cohen, pioneiro á hora de integrar o material de fans na súa aproximación á música en *Instrument* (1999), que Colin Bane describiu como "a film document for obsessive fans, made by an obsessive fan" (Bane 1999). Igual que fai Bane, non é complicado pensar en Cohen como cineasta e fan ao mesmo tempo. Pero ademais, nesta obra está filmando a Fugazi, que son ao tempo unha banda que di adorar e amigos e coñecidos seus: "I just filmed Fugazi because they were friends of mine and it was a band that I had always loved. It would have been weird for me not to be documenting them" (Loc. Cit). É unha dinámica habitual no seu traballo, como sinala Aaron Cometbus:

> One other thing I'd like to mention, and that is Jem's penchant for collaboration. Very few of his works are his alone. Working in perhaps the most isolating and personal of mediums, Jem has managed to pen up the process, reaching out to include musicians, writers, and illustrators whom he approaches not just as a collaborator but as a fan: Luc Sante, Ben Katchor, Fugazi, and Thee Silver Mt. Zion, among others (...). (en Cerdán, De Pedro Amatria e Herrera Isasi 2009: 26-27)

Esta intimidade propia do achegado leva á película a ter tamén un aspecto lúdico, que predomina en varias escenas, especialmente as de xira. Os membros do grupo xogan para a cámara como xogan os nenos ou os amigos. Nun caso, mentres están facendo as contas despois dun concerto, aparece repentinamente o que semella o guitarrista Guy Picciotto cun sombreiro de mariachi e desenfundando pistolas imaxinarias. Máis adiante, nas escenas que cubren unha sesión de gravación, aparece con cinta adhesiva nos beizos, e despois bailando diante dunha paisaxe nevada. Tamén os demais bailan coas barrigas ao aire, ou explican como amañaron a ducha do hotel ou modifican a velocidade das cintas para volver as voces graves. Evidentemente, estes divertimentos só suceden neses contextos privados, e os concertos non o son, xa que nese contexto actúan para os espectadores e non para a cámara (e/ou para o cineasta). Por iso ese aspecto, que normalmente nos indicará unha intimidade propia do doméstico, non aparece normalmente nas gravacións do directo. Cohen achégase aquí entón ao caseiro, e ao rol do achegado, por escoller filmar motivos íntimos cun ánimo lúdico. Engade así ese aspecto ao seu rol de artista, e pon de manifesto a permeabilidade das categorías que manexamos.



Ilustración 7: A proximidade de Jem Cohen como achegado dos membros de Fugazi posibilita a aparición en *Instrument* de momentos lúdicos.

Á parte da intimidade como motivo e o carácter lúdico, hai outras prácticas que permiten identificar en certa maneira o rol de achegado nestes cineastas, como a cuestión do acceso á cámara. Vémolo en boa parte do material de Dave Markey, que filmou *The Slog Movie* (1982) sobre a escena punk /

hardcore de Los Angeles, *Reality 86'd*[72] (1991) sobre a xira de 1986 de Black Flag, Gone e Painted Willie e *1991: The Year Punk Broke*[73] (1992) sobre a xira europea de Sonic Youth e Nirvana, ademais de *Dinosaur Jr. - Bug Live In The Hands of the Fans* (2012)[74]. En calquera dos tres primeiros filmes, Markey estaba filmando coa súa cámara, como Cohen, a músicos e músicas dos que se declaraba fan (como afirma en Parker 2000: 204 ou McGarry 2013 sobre Black Flag e Henry Rollins e en Markey 2016 sobre Sonic Youth) e dos que tamén era amigo ou coñecido. Non obstante, a diferenza está en que atendendo aos créditos das dúas últimas vemos que hai outras persoas que collen a cámara de vez en cando. Volvemos á dimensión do xogo, pero esta vez dáse tanto diante como detrás do obxectivo. O director xa non só emprega o material de outros, senón que lles cede a cámara e aparece el en imaxe, como pode pasar en calquera contexto privado. É como o que sucede cando os pais ceden a cámara aos fillos: o cambio de tendencia que supuxo a aparición do vídeo orientado ao uso doméstico en canto ao manexo do dispositivo tamén se percibe aquí na inclusión de momentos banais e cotiáns en lugar de privilexiar os rituais grupais.

Este acceso de artistas ou membros do persoal á capacidade de representación tamén se traduce na confianza para cederlle a Markey posicións privilexiadas para filmar os concertos, que non son as mesmas que as do público xeral. Se o acceso funciona en dobre dirección (ambas partes acceden ao privilexio de manexar o dispositivo, ambas partes acceden aos espazos privados) é porque a motivación do valor indicial, do documento dunha experiencia individual, tamén o fai. A relación de intimidade entre cineasta e *performer* é o marco para isto: as imaxes poden cumprir unha función similar no relato de Markey e no de Black Flag[75]. Tanto o director como o grupo están interesados en que se documenten os feitos que están vivindo.

[72] Segundo os créditos, tamén fixeron de operadores de cámara Joe Cole (*roadie* da xira), Vic Makauskas (de Painted Willie) e Anthony Martinez (de Black Flag).

[73] Os créditos din "Additional Cinematography: Lee Ranaldo, Keith Nealy, Joe Cole". O primeiro é membro de Sonic Youth, e os dous outros parte do personal da xira (e, fóra dese contexto, batería de Cell e autor literario e cinematográfico, respectivamente).

[74] O proxecto *In The Hands of the Fans* deu pé a dous filmes, *Iggy and the Stooges: Raw Power Live In The Hands of the Fans* (Joey Carey e Luis Valdes, 2011) e o de Markey. Neles, os fans concursaban por gañar o privilexio de operar como cámaras na realización dun documental sobre un concerto no que as bandas reproducían un álbum clásico, baixo o control dos directores. A serie non continuou despois da súa segunda entrega.

[75] Ou podía cumprila no momento. Na web de We Got Power Films, a produtora de Markey, aparece unha mensaxe súa na que conta os intentos de Greg Ginn, único membro constante na carreira de Black Flag, de impedir que o filme saíse á luz a través de denuncias por violación de copyright cando o subiu á súa conta de YouTube. A canle KICK TO KILL volveu subir o vídeo a Vimeo e Markey anima a velo nese enlace, dispoñible en: https://vimeo.com/34291325 [Última visita o 13/10/2016].

Instrument ten puntos en común a maiores co exemplo de Markey, partindo desa motivación compartida no valor indicial. As particularidades do filme amosan que prevalece en moitos casos a intención de documentar experiencias persoais ou de persoas próximas. *Instrument* fíxose ao longo de dez anos, e as filmacións máis antigas de Cohen non estaban destinadas ao que sería a película porque o proxecto non existía aínda (Beattie 2008: 75-77). As e os cineastas que traballan motivados polo valor indicial das imaxes non teñen por que ter un obxectivo definido para esas pezas, que poden rematar en películas e videoclips ou nunha caixa nas súas casas (ao final, estamos falando dun cinema próximo ao doméstico) como probablemente lle pasa a Mekas e como pode que pase cunha gran cantidade de fans.

Noutro recurso esencial para o carácter do filme, Cohen dá entrada na metraxe a moito material doméstico en 16mm, Super 8 e vídeo, sen que sexa necesariamente material gravado por el mesmo. No caso do Super 8, nos créditos inclúese como "Additional Camera" a "Fugazi and road crew (Intl. Tour footage)", o que nos devolve ao caso de *Reality 86'd* e *The Year Punk Broke,* unha cámara que pasa de man en man (entre xente que está desenvolvendo unha labor profesional diferente, para complicalo máis aínda). Pero, máis importante que iso, no caso do vídeo hai en *Instrument* trece fontes diferentes que semellan motivadas tamén polo valor indicial dun ou dunha. Igual que en *All Tomorrow's Parties,* os puntos de vista de cineastas e fans converxen na metraxe, pola decisión do director de recoller material con obxectivos paralelos e montalo en pé de igualdade: é complicado identificar a autoría das imaxes máis memorables do filme. Non sempre sabemos se unha imaxe foi recollida polo director, por fans ou por achegados. Un momento clave para comprender isto está na actuación de Fugazi no Wilson Center de Washington en 1988. Alí conflúen dúas fontes de imaxe, unha en vídeo que se acredita a Jim Spellman[76] e outra en Super 8 que semella, polo estilo empregado, do propio Cohen. Conflúen o cineasta-fan e o fan-cineasta, se queremos. Dous puntos de vista ben diferenciados no aspecto técnico e (en parte a consecuencia diso) no estético, pero que comparten unha motivación equivalente por partir dunha relación íntima co artista retratado. Sexa esta recíproca (caso de Cohen) ou non.

[76] Seguindo as súas pegadas na rede, descubrimos que Jim Spellman é un músico que, pouco despois desta data, tocaría a guitarra en High Back Chairs, banda editada por Dischord, o selo fundado por Ian MacKaye, cantante e guitarrista de Fugazi. Hoxe é xornalista da CNN, e neste chío seu obsérvase a súa participación no proxecto de recuperación de audios de concertos da banda, *Fugazi Live Series,* aportando o audio de cámara dun concerto en Nova York*:* https://twitter.com/jimspellmantv/status/479820073490583552 [Última visita o 13/10/2016]. O usuario de YouTube grazy321 subiu un tema da gravación de Spellman á plataforma, estando así dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=SGJFWirQ3ks [Última visita o 13/10/2016], onde suma preto de catro millóns de visitas.



Ilustración 8: Os mesmos momentos do concerto de Fugazi dende a perspectiva do fan Jim Spellman (esquerda) e a do cineasta Jem Cohen (dereita).

Fronte a este exemplo, a traxectoria de Dave Markey ten algunha outra particularidade. No caso de *Reality 86'd* el viaxaba na xira como batería de Painted Willie, polo que formaba parte da colectividade do persoal implicado, a *road crew* (ademais de que non podía filmarse a si mesmo tocando, e de aí quizais ese ceder o uso da cámara). Aínda así, daquela xa tiña dirixido varios filmes, polo que cabe pensar que ocupase informalmente a posición de cineasta, ou documentalista, dentro dese grupo de xente. As fronteiras entre o rol do achegado e o do membro dunha escena son vagas, xa que é frecuente que entre os membros desa mesma escena haxa relacións persoais íntimas. Aínda que ambas aparezan xuntas case sempre, a primacía dun rol sobre o outro fará que pese máis a motivación do valor indicial (máis asociada ao individual) ou que aparezan as da intelixencia colectiva e, en menor medida, a de acadar capital cultural (que se combinan, como xa sinalamos, cando o vídeo apela a unha comunidade). O estritamente individual, gravado "para un mesmo" (exemplificado cando a metraxe non circula), responderá ao valor indicial, servindo a quen grava para rexistrar as sensacións do concerto, como un diario íntimo. Porén, as mesmas imaxes que teñen ese valor indicial e íntimo para quen as grava poden contribuír a aumentar a información da que os membros dispoñen ao ser compartidas cunha comunidade. Segundo aumenta o tamaño desta, dilúese o contacto directo entre os membros e aumenta o valor social do vídeo, que serve entón ao

autor para definirse e pode outorgar certo prestixio interno ao grupo (o capital cultural asociado a ser recoñecido nun rol, neste caso o de documentalista da escena). No caso de *Reality 86'd,* aínda prima o contacto directo entre os personaxes, que terían entre si unha relación recíproca de achegados, xa que son un grupo de xente que se despraza xunta polos Estados Unidos para tocar. Entre as obras de Markey, *The Slog Movie* é na que o atopamos máis claramente na posición de membro da comunidade dunha escena musical propiamente dita. E, curiosamente, na web da produtora de Markey, We Got Power Films, defínese *The Slog Movie* como "a fanzine on film", cun "intimate fan / backstage / on stage feel" (We Got Power Films, s.d.). Outra vez volvemos comprobar a permeabilidade desas fronteiras.

Chegado este punto, quizais é preciso explicar máis polo miúdo a idea de escena. Andy Bennett e Richard A. Peterson ofrecen unha clasificación do concepto en tres categorías: escena local, escena trans-local e escena virtual. A primeira, que é a que se corresponde máis estreitamente coa idea popular de escena, está organizada arredor dun foco xeográfico específico:

> We view a local scene to be a focused social activity that takes place in a delimited space and over a specific span of time in which clusters of producers, musicians, and fans realize their common musical taste, collectively distinguishing themselves from others by using music and cultural signs often appropriated from other places, but recombined and developed in ways that come to represent the local scene. The focused activity we are interested in here, of course, centers on a particular style of music, but such music scenes characteristically involve other diverse lifestyle elements as well. These usually include a distinctive style of dancing, a particular range of psychoactive drugs, style of dress, politics, and the like. (Bennett e Peterson 2004: 8)

O que rixe as comunidades que son as escenas locais son uns intereses comúns, polo que se tratan dunha colectividade semellante ás comunidades de fans. Comparten con elas un certo carácter subcultural, como se ve na apropiación e recombinación de signos culturais que sinalan Bennett e Peterson na definición. Porén, onde nestas hai unha xerarquización clara en favor do obxecto fan, nas escenas os roles que asumen as persoas participantes tenden á igualdade. No contexto das escenas, as barreiras entre as diferentes figuras tenden a desdebuxarse, como indicaba Barry Shank no seminal *Dissonant Identities*: "Spectators become fans, fans become musicians, musicans are always already fans, all constructing the nonobjects of identification through their performances as subjects of enunciation – becoming and disseminating the subject-in-process of the signifying practice of rock'n'roll music" (1994: 131). O rango de actividades nunha escena musical é enormemente variado e cada persoa pode asumir múltiples roles en función do momento. A que un

día está enriba do escenario tocando pode ser á semana seguinte promotora dun concerto, deseñadora dun cartel, simple espectadora, fotógrafa, técnica de son, xornalista ou, claro, cineasta.

Deste xeito, algúns contextos similares afastados no espazo e no tempo contaron con xente que asumía de maneira similar a función de documentar en imaxe os concertos e ambiente xeral das escenas, en ausencia de interese profesional por facelo (no caso de artistas *mainstream* sempre hai documentación por parte da prensa ou da maquinaria da industria discográfica). Nalgún caso, como os que vimos tratando, estas persoas remataron por ter a súa propia carreira como directores, sumando claramente o interese estético que asociamos a quen é artista ás motivacións propias do membro da escena. Estas poden ser moi variadas en función do contexto, pero en xeral rematan tendendo ás mesmas características. É certo que, igual que poden ter un estilo distintivo de baile ou determinadas opcións políticas, podería ser que as circunstancias dunha escena deran lugar a un estilo determinado de filmar a música, pero non é nin moito menos o habitual. O habitual é que o interese da comunidade nas gravacións de concertos sexa documental, de rexistro, e que se combine coas intencións de cada cineasta, que como vemos pode ademais ocupar de xeito semioficial ese rol.

Precisamente, mentres filmaba *The Slog Movie,* Markey editaba o fanzine We Got Power e recopilatorios de bandas hardcore norteamericanas (dando pé á aparición do que sería unha escena trans-local, pero abordaremos ese tema máis adiante), ademais de tocar na banda Sin 34. O filme contén actuacións que foi rexistrando entre 1981 e 1982, pero tamén entrevistas e material lúdico (unha imitación do heroe da guitarra Ted Nugent, por exemplo) que vai na liña da intimidade persoal que indicabamos ao comezo. Moitas das persoas que aparecen no documental son parte da escena pero non participan en ningunha das bandas. O rol de Markey permítelle ter acceso ao escenario, facer as entrevistas e capturar movementos privados. Normalmente compárase ou relaciónase *The Slog Movie* con outros dous filmes que documentan escenas similares: *The Decline of Western Civilization* (Penelope Spheeris, 1981) e *Another State of Mind* (Adam Small e Peter Stuart, 1984). A diferenza é que neses casos os cineastas eran personaxes alleos á escena, e iso deu lugar a que foran filmes relativamente mal acollidos dentro dela[77]. O tono é en calquera deses filmes máis próximo ao documental convencional (cunha aproximación case de estudo etnográfico no caso de *Another State of Mind* e un tono máis dramático en *The Decline*), en oposición ao tono de

[77] No caso do filme de Spheeris acusóuselle de sensacionalista por aproveitar promocionalmente o suicidio do cantante Darby Crash, de The Germs, que aparecía en *The Decline*. O falecemento produciuse entre a rodaxe e a estrea, e para o cartel utilizouse unha fotografía na que aparecía inconsciente no chan do escenario. No caso de *Another State of Mind,* a estrea rematou co destrozo do proxector por parte dun punk, e algúns dos mozos retratados eran considerados *posers* alleos á comunidade.

cinema persoal (por reflectir unha comunidade electiva) e máis improvisatorio de *The Slog Movie.* A pesar das intencións diverxentes, teñen en común esa importancia de elementos e persoas alleas á creación de música, con especial presenza da audiencia nas escenas de directo (non só en planos de conxunto, senón individualizando a algúns membros) e nas entrevistas, indo máis aló dun retrato do público como masa. En *The Decline,* por exemplo, é a opinión de Eugene, un punk máis da escena, a que abre o filme. En *Another State of Mind* hai incluso unha explicación de como se baila o pogo, a danza violenta común á subcultura, por parte dun punk que se nos presenta co nome de Brian. Todo isto reflicte o funcionamento igualitario destas comunidades, que contrasta coa distancia que hai entre o fan e o obxecto fan.

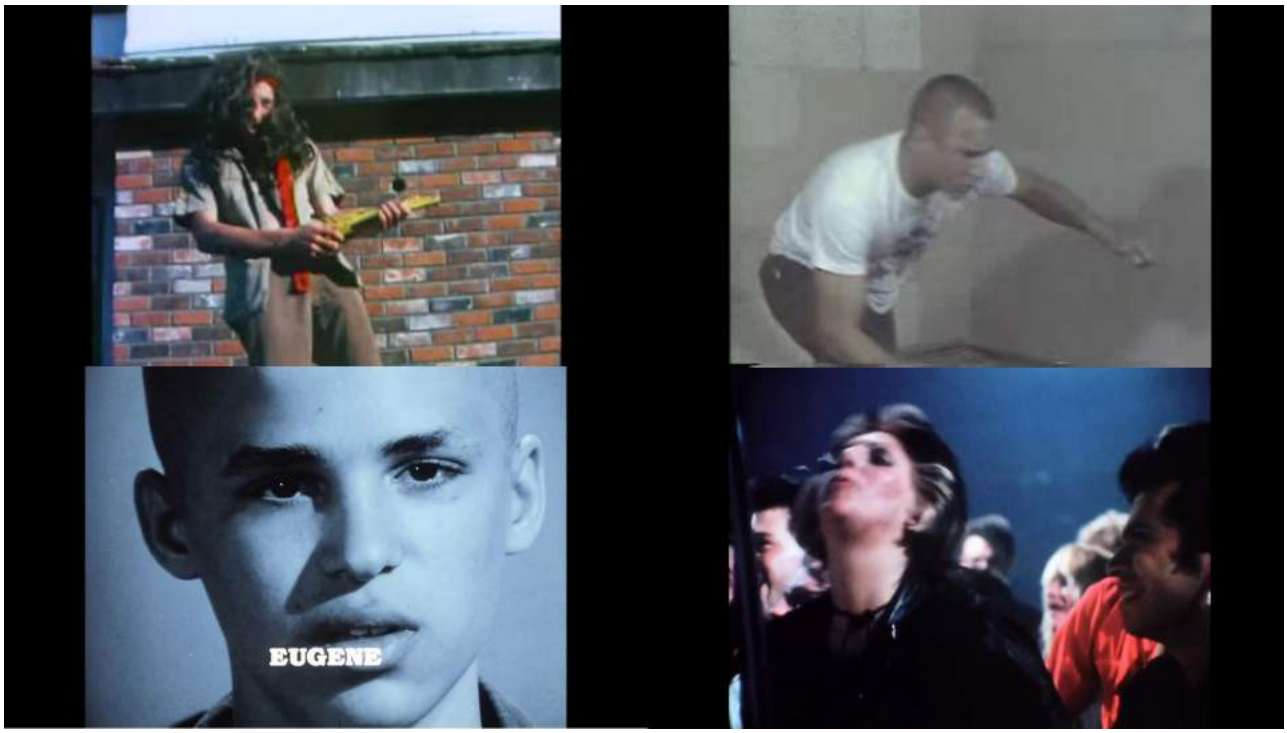


Ilustración 9: En *The Slog Movie*, *Another State of Mind* e *The Decline of Western Civilization*, os membros da escena ocupan parte importante da metraxe pese a non participar das bandas.

Esta multiplicidade de roles presente en Markey non é un exemplo illado. De feito, as orixes do punk americano e do punk británico na década anterior foron documentadas case en paralelo por outros cineastas que asumiron ese rol case por casualidade. No primeiro caso, na escena de Nova York, o resultado foi *The Blank Generation* (Amos Poe e Ivan Kral, 1976). Ivan Kral, tamén guitarrista do Patti Smith Group, filmou actuacións de grupos da escena (Ramones, Talking Heads, Blondie, The Heartbreakers, Wayne County...) como películas persoais entre 1974 e 1975. Posteriormente, decidiu editalas co cineasta underground Amos Poe, que era tamén crítico na

revista *New York Rocker*: outra vez a polivalencia. Dese xeito, xuntos engadiron gravacións de audio das bandas e deron lugar a un dos poucos documentais musicais relevantes que ten actuacións en directo sen sincronía (igual que non a tiñan as de Mekas: a influencia dunha cuestión técnica e de presuposto determina tamén o estilo). Por suposto, hai outra vez pequenas ficcionalizacións de aspecto lúdico que remiten ao recurso da motivación persoal, pero tamén á posterior estética do vídeo musical na medida en que se elaboran un pouco máis e avanzan tópicos deste como a ilustración da canción ou amosar a hipotética vida cotiá da banda. Por exemplo, no fragmento no que sona "Little Johnny Jewel" de Television, vemos a un home correr pola rúa a cámara lenta vestindo unha camiseta coa lenda "LITTLE JOHNNY". Na man leva un televisor portátil que finalmente lanza ao chan. Imaxes como estas ou as de Blondie camiñando por uns tellados e nunha sesión de fotos serven de contraste coa maioría da metraxe, tomada no CBGB's, o local que articulaba a escena.

Pouco tempo despois, en Londres, Don Letts filmaba *The Punk Rock Movie* (1978). Letts era o DJ residente do Roxy, unha sala que xoga no filme un papel paralelo ao do CBGB's en *The Blank Generation* (porque articulou tamén en certa maneira a escena durante os cen días que estivo aberto). Hai igualmente eses momentos de xogo íntimo (como os créditos finais con Johnny Rotten, ou un membro de Eater ensinando o pene no camerino) e tamén algún de exhibición pública (Shane MacGowan, que logo sería cantante de The Pogues, bailando vestido cunha Union Jack). A diferenza de aquela, *The Punk Rock Movie* ten sincronía de audio, pero neste caso a edición é menos complexa e parece funcionar, en xeral, por simple acumulación. Dá a aparencia dunha recopilación cronolóxica con só algún detalle esporádico que proba o interese estético (como a montaxe paralela dunhas imaxes de policías con outras do desprazamento dunha banda). A Letts regaláranlle unha cámara e ao pouco tempo de decidir probala no seu entorno correu o rumor de que estaba facendo unha película sobre a escena. Todo o mundo lle preguntaba, así que se puxo a facela sen preocuparse da súa inexperiencia absoluta. Ao cabo, era parte da ideoloxía do punk, como el mesmo explicou nunha entrevista: "todo o mundo estaba facendo algo collendo unha guitarra, e eu tiña que facer algo, así que collín unha cámara de Super8 e decidín ser un cineasta" (Lineup Brasil 2012).

En esencia, os fragmentos de *The Punk Rock Movie* son de novo filmes caseiros, pero os directos dominan máis que en *The Blank Generation* ou *The Slog Movie* e a intención de documentación era, como xustifica a existencia dese rumor, máis baseada en contribuír á intelixencia colectiva que na relación íntima cos membros. Por exemplo, aparecen no filme Wayne County ou os Heartbreakers, parte da escena neoiorquina e que xa apareceran no filme de Poe e Kral, cos que a relación non

podía ser íntima máis que pola vía do *fandom* (eran en certo sentido referentes para os punks londinenses, cunha carreira previa de varios anos) ou pola de compartir o gusto musical. A respecto diso, Bennett e Peterson (2004: 8) falan de que habitualmente as escenas locais están en contacto con outras escenas similares en lugares distantes, e interactúan intercambiando gravacións, bandas, fans e fanzines. Refírense a elas co citado termo de "escenas trans-locais" xa que, aínda sendo locais, transcenden esa dimensión ao conectarse con grupos de xente similar. As escenas punk de Londres e Nova York formarían, pola súa relación (algúns personaxes importantes participaron das dúas, como o manager Malcolm McLaren ou Sid Vicious, baixista dos Sex Pistols), unha escena punk trans-local. Isto subliña as motivacións comunitarias, xa que suprime a posibilidade de contacto directo que hai nas escenas locais pero prevalece a idea de documentar. A escaseza dese documento fai que o seu valor se traduza en capital cultural interno ao grupo.

Este caso aseméllase moito ás gravacións de fans das que falabamos no epígrafe anterior. As imaxes gravadas por fans están motivadas tamén pola comunidade, mesmo cando a motivación é de carácter narcisista, xa que esta soe estar baseada nun capital subcultural. De feito, a terceira categoría da que falan Bennett e Peterson é a de "escena virtual", que se basea na comunicación a través da rede entre fans. En lugar de xurdir do contacto entre escenas locais, o contacto é outra vez entre individuos en igualdade nunha comunidade única, pero non se dá en persoa. O control téñeno as e os fans, que se organizan arredor do obxecto (as estrelas) como no caso dos Little Monsters. Nestes casos, como viamos no exemplo anterior, ten quizais máis peso a procura do capital subcultural, pero probablemente iso ten que ver co feito de funcionar a través de mecanismos online, que están estruturados en moitos casos en base á exhibición da personalidade e ao prestixio social (se pensamos por exemplo na existencia de foros, mencionada previamente, con administradores e categorías diferentes en función da participación e popularidade). Neste traballo preferiremos utilizar "comunidade de fans" en lugar de "escena virtual" por basear a clasificación no tipo de relación entre os membros, e entre membros e *performers,* en troques de facelo no tipo de comunicación que se establece entre eles (que, ao final, non ten por que ser sempre virtual). Con todo, no tocante á terminoloxía de Bennett e Peterson, calquera dos tres tipos de escena que propoñen pode servir de soporte para a circulación principal do material audiovisual, e de aí que as persoas participantes nas diferentes comunidades, mesmo dentro da súa diversidade de roles, compartan motivacións aínda que as articulen de maneira diferente.

Por exemplo, se o contacto directo co artista das achegadas ou achegados permitía un acceso a situacións privilexiadas, algo diso se mantén en base ao rol de membro da escena, pero de forma menos extrema. Xa vimos que as relacións persoais e a simple pertenza ao grupo poden

superpoñerse: entre as persoas filmadas en *The Punk Rock Movie* haberá amigos de Letts e xente coa que o cineasta só comparte o punk. Polo tanto, tamén se reflicte nas imaxes a través das posicións da cámara. Letts explica que a xente punk confiaba nel e que por iso conseguiu retratar o aspecto real da comunidade que os medios profesionais non puideran captar:

> I found that because I was the DJ and people knew me - they thought I was a crazy nigger and they couldn't figure out why I was there in the first place - I could get what the TV cameras couldn't get; the real background, the real truth. Every time they'd announce that London Weekend were coming down to film, all the guys that are really important stayed away. The rest of kids found some more safety pins and some more make-up and jumped around in front of the camera - and it's a real distorted view of the whole thing (The Modpoppunk Archives 2002).

Así, *The Blank Generation* e *The Punk Rock Movie,* igual que *The Slog Movie* e probablemente moitos outros filmes sobre as escenas, teñen en común esa facilidade dos cineastas para acceder ás situacións[78]. Porén, entre elas a primeira ten un compoñente *arty* moi destacado. A actitude punk de Letts ten que ver co "faino ti mesmo" e a inmediatez de coller unha cámara, pero no caso de Kral e Poe as decisións parecen, dalgún xeito, máis conscientes. Hai un equilibrio entre a idea de "presence filmmaking" ("cinema de presenza") formulada por Poe e a herdanza de certos recursos da vangarda. O primeiro concepto foi acuñado por Matthew Fleury nunha análise de *Night Lunch* (1975) e *The Blank Generation* (citado en Rombes 2005: 48-49) na que sinalaba que Poe consideraba o *Filme de Zapruder* "a mellor metraxe xamais filmada" porque capturaba, non intencionadamente, a historia. O filme ten así ese aspecto de documentación relacionado coas motivacións comunitarias que xa temos relatado ata o de agora. Pero, en paralelo, outros como Chale Nafus, director de programación da Austin Film Society, identifican no xesto de eludir a sincronía unha referencia estética a Jean-Luc Godard, pioneiro nas rupturas entre son e imaxe (Nafus 2006). É difícil ver se é unha sobreinterpretación, pero o certo é que a maneira de cortar as cancións é claramente anticlimática e iso podería ser unha herdanza de *One Plus One* (1968), o filme de Godard sobre os Rolling Stones. Nela, negábase a ofrecer a versión final de "Sympathy For The Devil", o tema que os Stones gravaban nas sesións que compoñen o documental, e ademais eliminaba bruscamente a música en momentos nos que se achegaba a un sentimento de montaxe musical épica, evitando a inmersión do espectador. Nafus fala de actitude punk cara a estrutura fílmica e identifica nese aspecto os zooms cámara en man, as composicións anguladas ou os primeiros planos extremos.

[78] Noutro traballo exploro, a través de entrevistas e análise de vídeos, o xeito no que se articulan os vídeos da escena *underground* galega. Moitos dos trazos que se observan nestes filmes aparecen tamén neses exemplos de circulación moito máis restrinxida (Tenreiro 2017b).

Neste caso estamos a ler unha motivación baseada no interese estético, e é interesante ver como isto distingue dous filmes que comparten a motivación comunitaria. Comparten a aparición de audiencia e personaxes con actividades diferentes á música (que, como xa vemos, se solapan). Tamén un acceso relativamente privilexiado e a idea da "presenza": nos dous casos, ou nos tres se queremos sumar a *The Slog Movie,* o protagonismo é compartido, coral. Nunha secuencia cara o final de *The Blank Generation* hai unha especie de "quen é quen", onde durante dous minutos a cámara filma breves retratos de xente ou recorre grupos de persoas encendendo cigarros, esperando dentro do CBGBs (incluso unha camareira cubre a cara e protesta por ser gravada). Esa característica é o que lle dá tamén certo interese como documento histórico e supera o aspecto exclusivamente íntimo, a pesar dos diferentes graos de fama que adquiriron as bandas ou a escasa calidade técnica dalgunhas imaxes e audios. Comparten tamén a concentración xeográfica nuns poucos locais (esa secuencia do filme de Kral e Poe inclúe tamén os rótulos luminosos de algúns bares) e, por suposto, unha actitude punk que lles fai pasar por riba das dificultades técnicas e materiais. Porén, no caso de Letts, o seu descoñecemento da sintaxe cinematográfica lévao, paradoxalmente, a ser convencional, mentres Poe e Kral son quizais máis rupturistas pola súa autoconsciencia e intencionalidade de ignorar esa sintaxe[79]. Don Letts pasou co tempo a ser unha figura importante dentro do documental musical biográfico, con filmes sobre The Clash, Gil Scott-Heron, Bob Marley ou Lee 'Scratch' Perry, pero naquel punto estaba quizais máis preto das figuras do fan e do membro da escena, máis interesado no documento que no seu aspecto formal.

Cando quen filma é un ou unha artista, entón, é frecuente que ese rol se superpoña á súa condición de fan, de achegado ou de membro da escena, pero que o interese estético prime sobre o resto. Volvendo a Jem Cohen, naquela secuencia de *Instrument* na que se montaban imaxes da súa cámara e das de outro membro da audiencia a diferenza estética entre ambas viña do distinto equipamento empregado, pero esa decisión tamén está condicionada polo interese estético no proceso de gravar. Cohen filmaba a finais dos 80 en Super 8, sen son, cando se a idea fose simplemente documentar a acción unha cámara de vídeo permitiría que ese rexistro fose máis eficiente. De feito, é frecuente

[79] Non só quen é artista ten o interese estético como motivación. Poderíamos atopar entre as comunidades de fans unha categoría de *prosumers,* que se preocuparían polo feito de gravar en si mesmo, procurando unha distinción da estética amadora a través da imitación dos trazos profesionais (especialmente no referente a elementos técnicos). Observando a canle do usuario Johnny Airbag, entre os seus vídeos de Radiohead, Dave Matthews ou Pearl Jam recoñecemos esta tendencia a través do énfase que nos títulos dos vídeos se fai na calidade da imaxe ("1080p HD") ou noutros aspectos técnicos (é relevante por exemplo "Tripod+camcorder", marcando a diferenza coa imaxe axitada do teléfono móbil) que se traducen de novo en certo capital subcultural. A canle está dispoñible en: https://www.youtube.com/user/JohnnyAirbag [Última visita o 19/06/2017].

atopar críticas a *The Blank Generation* nas que se pon de manifesto o absurdo dun filme de concertos no que falta o audio destes (Carlson e Connolly 2010). O propio Poe relataba unha anécdota que confirma o peso do rol de artista sobre os demais:

> (...) when we shot "Blank Generation" it was really funny because people would look at me with the 16mm camera that I had and they would go "Is that a silent camera?" and I would go "Yeah." And they would go "You're shooting a band with a silent camera? Are you retarded?" And it didn't occur to me in that way. Or people would say "Listen, just put that away. In a week or two I have this camera with sound." In a week or two? A week or two? What's a week or two? Everything is the way it's supposed to be, ultimately. I like shooting bands with silent cameras; I like to have a kind of a tension between the sound and the image. (Danhier 2011)

Esa primacía da cuestión estética vese na insistencia en evitar a norma ou a convención máis profesional. En Cohen vese claramente cando acudimos á súa obra non musical e atopamos os mesmos recursos que utiliza cando filma música ou a músicos: a súa personalidade prevalece sobre o obxecto. Un dos momentos máis lembrados de *Instrument* é o dos retratos filmados que fai das espectadoras e espectadores que esperan nos aparcamentos ou na cola a que o concerto dea comezo. Retratos frontais de miradas silentes a cámara, herdeiros dalgún xeito dos *Screen Tests* de Andy Warhol (1964-66). *Lost Book Found* (1996), o seu filme-relato-ensaio sobre Nova York, remataba cuns retratos similares logo dunhas imaxes do Madison Square Garden. As imaxes abstractas e as paisaxes americanas (sexan cambiantes dende os coches ou a rúa ou estáticas dende as fiestras de edificios) estaban presentes xa en *This Is a History of New York* (1987), pero tamén en *Instrument,* en filmes-concerto como *Building a Broken Mousetrap* (2006, sobre The Ex) e en vídeos musicais como "Talk About The Passion" ou "E-Bow the Letter" para REM.

Esa idea do retrato permanece ao longo de toda a filmografía de Cohen. Utiliza a persoas coas que habitualmente ten unha relación de intimidade para xerar poses entre a ficción e a realidade, ou quizais máis ben entre o público e o privado, coa complicación desa relación que implica o ser fotografado ou filmado. O carácter doméstico dos ambientes e as accións entra en tensión coa relativa artificialidade do retrato, e máis cando a súa prolongación no tempo recolle case sempre unha autoconsciencia que a fotografía pode eludir. Obsérvase con Patti Smith no clip de "Smells Like Teen Spirit", co cantante Benjamin en varias escenas de *Benjamin Smoke* (2000, dirixido con Peter Sillen) e, dende o título, en *Lucky Three (An Elliott Smith Portrait)* (1997). Asimesmo, son constantes tamén a coidada mestura de formatos (Super 8 e 16 milímetros, pero tamén vídeo ou dixital, en branco e negro ou en cor), os recursos de montaxe (fundidos a negro que serven para pausar o ritmo, momentos silentes que deixan descansar tamén o oído) e a non ocultación do

dispositivo fílmico (a través da citada mirada a cámara, pero tamén da aparición da claqueta en *The Foxx and Little Vic* [2002], pequena peza con Vic Chesnutt[80], por exemplo).



Ilustración 10: A idea do retrato posado e silente atravesa a obra de Jem Cohen dende o non musical (*Lost Book Found*, arriba á esquerda) aos distintos ámbitos do seu traballo con músicos e músicas (retrato dos fans en *Instrument*, de Patti Smith no videoclip de "Smells Like Teen Spirit" e de Benjamin en *Benjamin Smoke*).

Xa que logo, atopamos que a personalidade do artista permanece aínda que varíe o obxecto filmado, mentres se volvemos aos exemplos dun vídeo de fan como o de Mario Prado non atopamos que os rasgos de estilo se manteñan nos vídeos da súa canle que teñen outro carácter. Así vémolo, en "HALLACAS 2013 LAS DE PRADO QUE SABROSAS"[81] gravar a unha muller cociñando, remitíndonos máis ao modo doméstico; ou gravar o interior de distintos edificios e fincas (probablemente cunha motivación profesional, xa que o título dalgún deles, como "2600.Mts2 La Fuente 2,5.mill"[82] indica o prezo de venda). A motivación profesional é en xeral pouco compatible co resto de roles, pero en determinadas ocasións pode darse o caso. Máis aló da posible monetización posterior das imaxes, unha banda pode encargar a filmación dun concerto a unha persoa de confianza ou un membro da mesma escena, e se este é un artista poden preferir que prime

[80] Na súa web, hai un texto de Cohen no que se definía como "dedicated admirer" de Chesnutt, co cal volvemos tamén á superposición co rol de fan. (Cohen 2004)

[81] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=ma3cK0DcLzI [Última visita o 14/10/2016].

[82] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=DBcHfJ2ubo8 [Última visita o 14/10/2016].

o seu estilo persoal sobre as decisións do grupo. Pero, en xeral, cando a actividade de gravar un concerto é remunerada está na maioría dos casos condicionada por unhas normas difícilmente eludibles que limitarían a liberdade expresiva de calquera cineasta (normas que posiblemente constituan un canon: dende logo a sincronía entre imaxe e son, e probablemente tamén a multicámara, a montaxe rítmica ou a presenza dominante dos artistas na metraxe[83]). Os códigos aos que levan os demais roles son, como xa vimos, moito máis laxos e complicados de definir. De aí, quizais, tamén a súa permeabilidade.

Xa que logo, entre aqueles posibles extremos de cineasta-fan e fan-cineasta ábrese un abano de combinacións de motivacións e roles. Cando se achega ao primeiro caso, o *habitus* dunha ou dun artista combínase con relativa facilidade co de fan, pero tamén co de membro da escena ou o de achegado. Ao analizar os trazos dos filmes de Cohen, Kral e Poe, Markey ou Letts observamos que o seu carácter artístico ten, en determinados momentos, un contrapeso nos elementos das outras categorías citadas. Cando ese carácter non está presente, as outras categorías tenden a excluírse: os roles de achegado ou membro dunha escena farán desaparecer a distancia emocional e probablemente física con quen está no escenario, polo que non poderá aparecer o *fandom* en combinación con isto. Pola outra banda, o rol de público común fará desaparecer a implicación emocional que é igualmente definitoria do carácter de fan.

Porén, en distintos contextos no espazo e no tempo, as mesmas persoas si que ocupan os diferentes roles. Podemos ser fans de Justin Bieber e parentes dalgún membro de Siniestro Total, por exemplo. Ademais, hai moitos elementos en común entre os distintos roles, como a presenza dunha comunidade de consumo no caso das escena (que como vemos na terminoloxía de Bennett e Peterson teñen moito en común coas comunidades de fans) ou a implicación emocional no caso dos achegados (que é común ás outras dúas categorías). Isto provoca que as diferenzas non sexan excesivamente marcadas no formal, senón máis ben na escolla do obxecto, a posición do cámara e o acceso a determinadas situacións. Se un fan como Mario Prado permanece nos seus vídeos de concertos (no citado dos Rolling Stones e outros como "AC⅄DC Back In Black O² Arena 16/04/2009 5/5"[84] ou "LUIS MIGUEL CARACAS, 2013 "THE HITS TOUR""[85]) entre o público e centrado nos *performers*, xa vimos que as persoas achegadas ou membros da escena conseguen subir ao escenario ou entrar ao foso, ao backstage e outros elementos máis privados, ademais de, no

[83] No capítulo 5 abordamos a idea dun modo de representación institucional da música e as alteracións que as gravacións non profesionais poden supoñer para el.

[84] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=igJIg-833cw [Última visita o 17/10/2016].

[85] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=DkLBvdcMfvM [Última visita o 17/10/2016].

caso de cineastas das escenas, desviar a atención máis aló dos músicos e músicas.

En definitiva, o que acabamos de ver é que as gravacións caseiras de concertos poden xurdir de diferentes motivacións abordadas por diferentes roles, sendo o de fan un deles. O rol de profesional é o que implica máis dificultades para compaxinarse cos outros no momento de filmar, porque tende a subordinar calquera motivación ao capital económico. Porén, ao analizar o aspecto concreto das obras de cineastas-fans que traballan coa música vemos que non é unicamente o rol de quen participa o que explica como se articulan as gravacións de concertos. Pezas rexistradas dende diferentes roles poden ser visualmente moi semellantes, igual que dúas pezas tomadas por fans poden ter aspectos moi distintos. A permeabilidade dos roles só explica isto en parte. Outros elementos, como as condicións técnicas, físicas, históricas ou comunitarias dos espectáculos en directo, condicionan a maneira de actuar da audiencia neles e tamén os xeitos de transferilos á imaxe, como vimos claramente no exemplo de Jonas Mekas. O seguinte capítulo explorará a idea do directo e os elementos que determinan o comportamento da audiencia nel, atendendo en particular aos sistemas de valores das comunidades de fans e, por contraste, das escenas musicais. Algunhas das ideas recollidas nestes epígrafes empregaranse, así, na análise dos conflitos que teñen lugar nos concertos. Ata este punto, e para resumir, podemos tirar deste punto as seguintes conclusións:

- As gravacións caseiras de concertos non teñen por que ser necesariamente parte do cinema do fan, porque quen rexistra un concerto pode facelo dende seis roles diferentes (que ás veces se superpoñen) en función da relación entre quen filma e quen é filmado: profesional, artista, achegado, fan, membro dunha escena e público común.

- A identidade de fan non é unidimensional, senón que, como xa se ten teorizado na relación entre fans e academia, pode variar en función do contexto ou conter elementos de diferentes ámbitos. Isto trasládase aos vídeos feitos por fans, nos que atopamos trazos comúns aos outros roles e podemos identificar fans-cineastas e cineastas-fans en función da primacía dunhas características ou outras.

- Hai varias motivacións diferentes para gravar (capital económico, interese estético, capital cultural, intelixencia colectiva e valor indicial) que se articulan de maneira diferente en función do rol de quen filma.

- O rol de profesional tende a estar motivado pola consecución de capital económico. Aínda que pode darse o caso, esta responsabilidade adoita excluír a posibilidade de combinar o rol

con outros.

- O rol de artista aparece cando a motivación para gravar é o interese estético: o que centra a atención de quen emprega a cámara é o acto de filmar en si mesmo. No caso de cineastas cunha obra extensa, pódese comprobar procurando os rasgos da súa autoría nas imaxes dos concertos, pero a idea exténdese a fans-cineastas que teñen preocupacións estéticas máis aló do simple obxecto filmado. Normalmente compaxínase facilmente con algunha das outras categorías, pero pode aparecer por si soa.

- O rol de achegada ou achegado vén dunha relación íntima e recíproca con quen actúa. A motivación dos achegados para rexistrar o concerto é o valor indicial das imaxes (a capacidade destas para rexistrar as sensacións individuais do momento). Obsérvase nos vídeos en elementos como a presenza de xogos lúdicos, o acceso a ubicacións privilexiadas ou a non circulación do material, se ben non son aspectos exclusivos deste rol.

- Os roles de fan e de membro da escena comparten tres motivacións comúns (capital cultural, intelixencia colectiva e valor indicial) pero combinadas de maneira diferente. O valor indicial funciona a nivel individual, e dentro das comunidades os membros das escenas musicais tenden a valorar máis a intelixencia colectiva polo feito de que a información presente dentro delas é menor. A organización online de comunidades de fans tende a favorecer unha xerarquización entre fans en función do capital cultural.

- A "hiperinflación do ordinario" frecuente na época fai que aparezan tamén gravacións de concertos feitas dende o rol do público común, motivado polo valor indicial (xa que todo se volve digno de ser rexistrado e lembrado) ou tamén pola intención de compartir os vídeos co público xeral (motivado entón por criterios de intelixencia colectiva ou capital cultural).

- Os vídeos feitos dende o rol de artista tenden a distinguirse máis claramente na estética dos realizados por fans, achegados ou membros da escena. Entre estas tres categorías os elementos diferenciadores están máis ben na escolla do obxecto, a posición do cámara e o acceso privilexiado a determinadas situacións.

4. O CONCERTO COMO ESPAZO DE CONFLITO

> "The club is the mediator or frame through which the music is communicated. The band literally plugs into the technology of the club in order to magnify the sound, turning a possibility into actually, making what is heard by the musicians themselves accessible to an audience. People pay to see others believe in themselves. Maybe people don't know whether they can experience the erotic or whether it exists only in commercials; but on stage, in the midst of rock 'n' roll, many things happen and anything can happen, whether people come as voyeurs or come to submit to the moment. As a performer you sacrifice yourself, you go through the motions and emotions of sexuality for all the people who pay to see it, to believe that it exists. The better and more convincing the performance, the more an audience can identify with the exterior involved in such an expenditure of energy. Performers appear to be submitting to the audience, but in the process they gain control of the audience's emotions. They begin to dominate the situation through the awe inspired by their total submission to it. Someone who works hard at his or her job is not going to become a "hero," but may make just enough money to be able to afford to be liberated temporarily through entertainment. A performer, however, as the hero, will be paid for being sexually uncontrolled, but will still be at the mercy of the clubs and the way the media shapes identity. How long can someone continue to exert intensity before it becomes mannered and dishonest?"
>
> (Kim Gordon, “I'm only scared when I kill in my dreams”, *Artforum* Decembro 1982)

Polas palabras que escolle, sabemos que Kim Gordon entende o concerto como un evento crucial. Falando do momento e do espazo do directo fúndense cuestións de identidade e control, de adoración e de tecnoloxía, económicas e emocionais na relación entre *performer* e público. É un contexto complexo, de conflito, como se ve na multiplicidade de roles que Gordon precisa adoptar e comprender para explicalo: escribindo como crítica de arte para *Artforum*, incorpórase en primeira persoa ao punto de vista da intérprete que sube ao escenario (“as a performer you sacrifice *yourself*”) e, posteriormente, ao da fan mitómana (“Elvis Presley, Eddie Cochran, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Sid Vicious, Darby Crash, and Ian Curtis all died for *our* sense of "heroics"”, explica nos parágrafos finais). Faino arredor dunha retórica case relixiosa, de sacrificio e crenza, que se opón aos aspectos monetarios tamén presentes.

Probablemente, para Kim Gordon o concerto é un evento crucial porque *pode* ser un evento crucial: suceden moitas cousas e calquera cousa pode suceder. Existe esa posibilidade de que as ou os *performers* consigan construír un momento de liberación (de descontrol) para a audiencia. Pero só parece existir a través dun dispositivo técnico, e dentro dun marco (o club, os medios) que procura

controlar a situación para cumprir cos seus propios obxectivos, case sempre dirixidos polos cartos. Diferentes forzas con diferentes expectativas e obxectivos para o evento, que rematan por chocar na maioría dos casos.

Este choque dáse precisamente porque o concerto é, efectivamente, crucial. É importante. O efémero do evento, a súa cualidade irrepetible e escasa, dálle valor no mercado e na sociedade. A nivel económico, para as bandas pequenas é case a única fonte de ingresos, e para a gran industria compensa as tristes cifras de vendas de discos, en caída constante dende hai anos (Christman 2016). Ao mesmo tempo, tanto para quen actúa como para quen asiste á actuación, o directo é un contexto fundamental para a construción e proxección da súa imaxe pública. No caso das estrelas isto é evidente, pero para as persoas da audiencia presenza nun evento público como un concerto, e a actitude coa que nos comportemos alí, pode ser significativa dentro da presentación ao mundo da nosa personalidade. De aí, quizais, que haxa esa pugna polo control do que sucede, polo control de como se recibe e polo control de como se rexistra: arredor dese conflito pódese explicar o funcionamento do directo, e así o faremos neste capítulo.

Para facelo, atender ao rexistro é clave, xa que a escaseza do concerto só se entende oposta á abundancia das gravacións, como indica Paul Long (2015a: 10-11). Podemos escoitar aos Rolling Stones en disco cando queiramos (e poderemos facelo cando teñan morto) pero cada concerto seu é un acontecemento. Nesta liña, Philip Auslander sinalou que o concepto "live" necesita do seu contrario para ser definido: "performances could be perceived as "live" only when there was a way of recording them" (2002: 16). Hai nisto unha particularidade, xa que a palabra "live" non comezou a usarse coa aparición do son gravado, senón cando a diferenza entre o gravado e o que non o era deixou de ser distinguible por mor do desenvolvemento da radio:

> Recording technology brought the live into being, but under conditions that permitted a clear distinction between the existing mode of performance and the new one. The development of broadcast technology, however, obscured that distinction, and thus subverted the formerly complementary relationship between live and recorded modes of performance. The word "live" was pressed into service as part of a vocabulary designed to contain this crisis by describing it and reinstating the former distinction discursively even if it could no longer be sustained experientially. (…) (Auslander 2002: 17)

Entón, o evento "en vivo" ou "en directo" depende das gravacións para significar. Pero non só iso. O feito de que a distinción desa cualidade poida ser complicada en función do contexto implica que entren en xogo cuestións de autenticidade. Valoramos os concertos como momentos únicos pero ao

mesmo tempo coñecemos a súa dimensión ritual e acudimos a eles cunhas expectativas condicionadas principalmente polas gravacións. En xeral, tanto a audiencia como os intérpretes e a industria incorporan unha dimensión de repetición nese evento efémero, chegando polo tanto a unha contradición, se seguimos a retórica de Kim Gordon: poderá darse esa liberación da que fala, pero ata certo punto será unha liberación previsible.

As gravacións de concertos prodúcense neste contexto; aféctano e vense afectadas por el. O caso que nos ocupa, no que a gravación vén de parte do público, supón un cambio importante na maneira de enfrontarnos ao evento, polo que implica en relación coa pugna polo control. Como en calquera contexto comercial, as persoas e entidades produtoras tentan controlar os valores asociados ao consumo da mercadoría: a industria musical e/ou os propios *performers* procuran construír unha imaxe dos músicos e músicas (en sentido figurado) que o público adopte, e fano en grande parte convertendo esa imaxe en literal a través de videoclips, aparicións en televisión e prensa ou portadas de discos. Sucede tamén co son[86]. Procúrase inducir as expectativas das espectadoras e espectadores para poder satisfacelas sen problema. As gravacións caseiras de concertos supoñen un problema para ese proceso de construción de expectativas, xa que a elaboración desa imaxe literal pasa a estar tamén en mans de calquera membro do público. Esta forma de consumo produtivo transforma unha relación unidireccional entre produtores e consumidores nunha multidireccional, como xa temos visto. As persoas do público gravan os concertos, ou modifícanos, ou opinan sobre eles, ou constrúen obras derivadas e compártenas con outras persoas e quizais tamén coa industria ou cos grupos que gravaron (Lingel e Naaman 2011: 342). Evidencian que a relación entre *performer* e audiencia é complexa e complicada de reducir a un modelo.

Tendo en conta isto, neste capítulo procuraremos identificar os factores que determinan o comportamento do público nos concertos, e ver como poden ser aplicados á análise das gravacións. En primeiro lugar, procuraremos identificar e explicar eses mecanismos que artistas musicais e industria cultural (xuntos ou por separado; para falar deles en conxunto empregaremos o termo "entidades produtoras", por entender que as dúas partes son necesarias na maioría dos casos para desenvolver os espectáculos[87]) utilizan para tentar condicionar a recepción das súas obras no

[86] O propio Auslander (2004: 5; 2008: 85) explica, seguindo a Simon Frith, que a nosa experiencia ao escoitar discos non se limita ao auditivo e o táctil, senon que é tamén visual e está condicionada pola nosa experiencia previa dos directos e a cultura visual que rodea á música pop.

[87] Evítase o termo "produtores" para evitar a posible confusión coa labor dos produtores cinematográficos ou musicais. "Entidades produtoras" é o suficientemente amplo para incluír persoas (artistas musicais) e conglomerados mediáticos de todo tipo (industria cultural).

contexto actual, atravesado pola cultura participativa. Entendendo cales son as tendencias dominantes e en que comportamentos de recepción se basean, poderemos dar cun modelo xeral de funcionamento do concerto nesa relación entidades produtoras-público. Despois diso será preciso confrontar ese modelo coas distintas variantes que entran en xogo en función das características da espectadora ou espectador e o seu contexto. É imposible atopar dúas persoas cunha relación igual cunha peza artística, así que será difícil que se comporten exactamente do mesmo xeito, pero debería ser posible atopar certas constantes: que ten en común a xente que participa dos pogos, ou a que se coloca en primeira fila do concerto, ou a que os grava...? Ten algunha relación co seu rol? Ao tratar estes aspectos do concerto podemos abordar o cinema do fan que nos ocupa e comprender o papel que este xoga no contexto do directo, tendo en conta o que viamos no fragmento de Kim Gordon: estamos falando dos concertos, así que estaremos falando de identidade e control, de adoración e de tecnoloxía, de cuestións económicas e emocionais, e todo isto quedará reflectido á hora de explorar a relación *performer*-público que se dá neles.

4.1. O modelo da inmersión e os mecanismos de control

Hai moitas cousas que non se poden facer nun concerto, por diferentes motivos, arredor desa pelexa polo control do que sucede, polo control de como se recibe e polo control de como se rexistra. Cando dicimos que non se pode falar nun concerto, podemos estar falando dunha norma de comportamento, pero en moitos casos tamén estamos falando dunha realidade constatable. As entidades produtoras procuran normalmente que o público viva os concertos de música pop como unha experiencia de inmersión, e para iso utilizan moitos recursos diferentes que son, en xeral, asumidos como un compoñente natural do evento.

Por exemplo, Simon Reynolds (2012: 124) explica que o alto volume e a natureza envolvente do son impoñen un estado de escoita concentrada, e que iso é parte do atractivo da música en directo hoxe en día. En contraste coa enorme cantidade de estímulos diferentes que asociamos á estética dixital, o concerto impídenos normalmente, a través da potencia da amplificación, escoitar algo que non sexa o que pasa polo equipo de son. Porén, a inmersión vai máis aló da cuestión sonora. É fácil entender como nos sumerximos na música porque o son nos envolve; escoitamos en 360 graos, pero non sucede o mesmo coa imaxe: a nosa maneira de ver é direccional, e iso tamén ten unha relación co funcionamento doutros elementos do concerto. A iluminación soe dirixir a atención das espectadoras e espectadores cara o escenario, enchéndoo de luz (ou cara elementos concretos deste, especialmente se o sistema de luces é cambiante) mentres o público se ubica nunha zona escura na

que é complicado distinguir o que sucede. A propia organización do espazo, a arquitectura dos recintos pensados para a música en directo, soe orientar á audiencia cara ao lugar no que sucede a actuación, como percibimos de forma clara, por exemplo, na colocación dos asentos cando os hai. Habitualmente, os escenarios estarán tamén elevados sobre o nivel do chan para facilitar ser vistos e non obstaculizados polos corpos das propias persoas que asisten ao espectáculo. En definitiva, os comportamentos que se diferencien da escoita atenta e a mirada cara as ou os *performers* serán fisicamente máis complicados de levar a cabo. Literalmente, non podemos falar ou, para ser precisos, non podemos ser escoitados.

As características físicas do concerto invitan entón a un certo tipo de comportamento por parte do público, no que se asume esta vontade de inmersión. Quen organiza un concerto determina estas características, primeiro, a través da escolla do local, xa que cada un terá moitos elementos non modificables. Por exemplo, moitos bares pequenos non teñen o espazo suficiente para construír un escenario pola altura do seu teito, ou non poden colocar cadeiras porque limitarían a capacidade do recinto e a súa viabilidade económica. Asimesmo, a arquitectura do lugar, a súa forma e tamaño, modificarán tamén o son, igual que un concerto ao aire libre terá outra serie de consecuencias, sempre máis azarosas (especialmente pola dependencia do tempo atmosférico) pero que tentarán controlarse a través da arquitectura efémera de escenarios ou toldos. Con todo, é evidente que as posibilidades de quen organice o evento, pasen polo filtro da industria cultural ou veñan directamente dos artistas, teñen tamén as súas limitacións. Unha banda amadora non pode alugar o estadio de Riazor, un grupo de hardcore metal dificilmente poderá controlar o seu son nunha catedral gótica, e unha orquestra sinfónica non collería no Cavern Club. En moitas ocasións, terán que adaptarse ao que a súa capacidade monetaria e técnica lles permite e, a partir de aí, tentar que esas características fisicas se adapten ao tipo de recepción que buscan provocar no público (e buscar un tipo de recepción neste, inevitablemente, pasa por limitar a súa liberdade de acción). Aí entran as diferentes opcións de deseño de escenografía e iluminación, ou o uso de pantallas, que tamén dirixen a atención cara elementos concretos. Pero tamén outro factor que amosa máis claramente a dinámica de control presente nos concertos: o establecemento de normas de conduta.

Entón, cando dicimos que non se pode falar nun concerto, efectivamente estaremos falando dunha realidade constatable, pero tamén poderíamos falar dunha prohibición explícita (normas institucionais, baseadas nunha capacidade coercitiva como a do persoal de seguridade) ou tácita (normas de carácter emocional, baseadas na presión moral da persoa que actúa ou do resto do público). Igual que pode estar prohibido fumar, o persoal pode procurar que se eviten certos tipos de

baile, as bandas poden pedir ao público unha determinada vestimenta[88], certas prácticas poden ser censuradas... Achegándonos ao tema desta tese, o Festival de Coachella, por exemplo, prohibiu ás persoas asistentes o uso de cámaras profesionais (entendendo como tales as que teñen obxectivos desmontables) no seu recinto (Coachella 2015). Hai toda unha serie de artistas que teñen prohibido o uso de cámaras durante os seus concertos, con distintos niveis de agresividade. Por exemplo, nalgún concerto de Prince a súa equipa de seguridade (denominado "cell phone Gestapo" na noticia da web Gothamist que o relata) ocupouse de facer cumprir isto quitando os teléfonos das mans á xente que os erguera e, en caso de que protestaran, expulsándoos (Yakas 2013). Noutro caso revelador, o grupo de post-punk Savages colocou o seguinte aviso na entrada a un dos seus concertos baixo o título "A Note from Savages":

> Our goal is to discover better ways of living and experiencing music
>
> We believe that the use of phones to film and take pictures during a gig prevents all of us from totally immersing ourselves
>
> Let's make this evening special
>
> Silence your phones (Hogan 2013)

A inmersión, ese "totally inmersing ourselves", confírmase como un obxectivo, entón, para certos e certas artistas, e non sen lóxica. A inmersión procura que a mensaxe orixinal non sexa alterada. De aí esa vontade de controlar as canles de comunicación (o espazo físico, visual e sonoro: Kim Gordon falaba do club como marco ou mediador), que se estende finalmente á vontade de controlar tamén a recepción e como se articula. Non só artistas e industria nos mandan calar, senón que a maioría da audiencia tamén o fai habitualmente. O que se chama *concert etiquette,* os códigos de comportamento para os asistentes aos concertos, varía en rixidez e contido en función do contexto (lugar, época, xénero), pero o seu mantemento é construído (ou esixido) tanto polas entidades produtoras como polo público. Alex Ross (2005) contaba nunha conferencia unha anécdota sobre Richard Wagner, que nas primeiras interpretacións de *Parsifal,* pediu que ninguén saíse a recibir a ovación final para non "influír na impresión" do público. Pero o resultado final foi que ninguén aplaudiu porque seguían esperando ese sinal. Wagner quedou preocupado porque non sabía se a obra gustara ou non gustara. Así que dúas semanas despois moveuse discretamente ao seu palco durante un dos fragmentos da peza. Cando rematou, aplaudiu e berrou "Bravo!". O público

[88] Na xira do seu disco *Reflektor,* Arcade Fire incluían entre a información ao vender as entradas o aviso "Please wear formal attire or costume", o cal deu lugar despois a unha certa polémica polo custo que podía supoñer para o público e por ser a norma interpretada como unha imposición (Gudnersen 2013).

asubioulle e chamoulle a atención. “Alarmingly, Wagnerians were taking Wagner more serious than he took himself”, concluía Ross. Na música pop o habitual é que haxa unha maior liberdade de acción, pero hai comportamentos das espectadoras e espectadores que resultan comunmente considerados molestos, e correspóndense en moitas ocasións con modos de participación. Tomando como exemplo “The 10 most annoying concert behaviors”, artigo de Andy Greene para Rolling Stone (o máis *mainstream* de moitos artigos similares), o primeiro comportamento molesto da lista é “Taking pictures the entire freaking show” (Greene 2013). Tamén é molesto para Greene falar cos amigos, berrar peticións de cancións ou gravar o concerto enteiro co iPhone, algo que cadra con certas achádegas de Lucy Bennett (2014: 5-6) no seu estudo sobre o uso de móbiles en concertos de Tori Amos, onde os fans participantes na súa enquisa que non utilizaban o teléfono consideraban o seu uso "a disruption to engagement with the live event, using terms such as ‘immerse’, ‘focus’ and ‘connected’ to describe the important sensations that were perceived as being breached".

Os modos de participación activa, entón, supoñen moitas veces unha distracción, unha ruptura coa sensación de inmersión, pero quizais o conflito entre as dúas cousas é unha parte natural do concerto pop. Na súa columna *Ask the indie professor*, a antropóloga e ex-A&R de MCA Records Wendy Fonarow respondía en 2011 á pregunta “Why do people go to gigs to talk?” subliñando que ir a un concerto é un evento social ao que a xente acode na procura de contacto directo cunha comunidade, non só cun ou cunha artista (Fonarow 2011). A propia enunciación da pregunta asume que, efectivamente, é habitual: a xente vai aos concertos (tamén) a falar, e normalmente desexa participar dunha maneira ou outra, procurando o contacto coa estrela ou coa comunidade. Isto esperta conflitos entre o público, que evidentemente ten diferentes preferencias e expectativas (ocuparémonos de explicar como funcionan estas diferenzas no seguinte epígrafe), pero tamén as actitudes de artistas e industria ao respecto da inmersión e a participación poden variar. Vese claramente se pensamos neses filmes dos que temos falado ao longo desta investigación, nos que se delega o uso da cámara nos espectadores (*All Tomorrow's Parties, Instrument, Awesome, I Fuckin' Shot That!,* etc.) e os comparamos coa actitude de Prince ou Savages. Uns relaxan o control sobre o comportamento da audiencia, outros auméntano. Uns ceden o control sobre a construción da súa imaxe, outros refórzano. E, por suposto, a vontade artística e a vontade industrial non sempre coinciden[89].

[89] Habería moreas de exemplos posibles de conflito entre visión artística e industrial, ás veces entre artistas e responsables das empresas e ás veces de maneira interna pola coincidencia dos dous roles na mesma persoa. No primeiro caso poderíamos pensar no enfrontamento entre Kurt Cobain e os organizadores do *MTV Unplugged* de Nirvana, pola vontade de Cobain de que Nirvana fosen acompañados por membros de Meat Puppets e non grandes estrelas mediáticas como desexaba a MTV (Cross 2012: 302). No segundo, é especialmente notorio o exemplo dos

Ese control sobre a imaxe é importante. A pugna polo control do concerto é, lembramos, polo control do que sucede, do que se recibe e de como se rexistra. Á hora de modelar a resposta da audiencia, non só inflúen os elementos físicos ou as normas impostas pola organización, senón que a interpretación dos espectadores e espectadoras será condicionada pola construción dunhas expectativas previas. Diante do rumor de que fora prohibido o uso de Twitter nos concertos de Jack White, o seu selo Third Man Records publicaba unha explicación na súa web:

> The only thing that we've ever asked of the audience is to not take pictures or videos while holding up their cameras, phones, etc that block other people's view or otherwise hinder other fans concert experiences. Along with that, the bigger idea is for people to experience the event with their own eyes and not watch an entire show through a tiny screen in their hand. *We have every show photographed professionally and the pictures are available from Jack White's website* [as cursivas son nosas] shortly after to download for FREE. This way, not only do you get free professional photos of the show you were at, you don't have to stand there holding something up in the air the entire concert. (Third Man Records 2012)

Aquí, o argumento xa non pasa só pola inmersión. Third Man Records ponse no lugar dos que desexan disfrutar sen distraccións do concerto e dos que desexan documentalo, ofrecéndolles un documento "oficial", profesional, ignorando o que vimos no capítulo anterior: a xente non só grava os concertos cunha vontade de memoria, senón tamén atendendo a outros factores como o capital cultural ou o interese estético. Beyoncé fixo algo parecido, pero nun sentido contrario, negándose a acreditar fotógrafos para a súa xira Mrs. Carter Show de 2013, logo da publicación de fotos "pouco favorecedoras" (BuzzFeedCeleb 2013) da súa actuación na Super Bowl dese ano, e ofrecendo só catro ou cinco imaxes proporcionadas polo seu propio fotógrafo[90]. En calquera dos dous casos está a exercerse unha censura sobre as imaxes que circulan dese concerto, profesionais ou non. Iso é importante porque o público accede aos concertos, na práctica totalidade dos casos, logo de ter acceso a unha información previa. Discos, publicidade, informacións de prensa e entrevistas,

---

Rolling Stones prohibindo a publicación de *Cocksucker Blues* (Robert Frank, 1973), xa que aparentemente Jagger díxolle a Frank: "It's a fucking good film, Robert, but if it shows in America we'll never be allowed in the country again", limitando a súa liberdade artística en favor da imaxe do grupo. (Gaunson 2010)

[90] Logo diso, moitas fotos que circularon nos medios foron, curiosamente, imaxes tomadas por fans (o acceso ao concerto con cámaras estaba prohibido, pero non con teléfonos móbiles), con pouca calidade técnica e sen acceso aos puntos de vista máis próximos ao escenario. No blog Fstoppers, Noam Galai explicou o erro de cálculo de Beyoncé sobre a cuestión do control: "They thought by not letting photographers in, they will have full control over the photos shown in the media. Huge mistake. Now not only is the mainstream media showing unflattering photos of her, they are showing bad-quality unflattering photos of her". (Galai 2013)

aparicións en televisión, videoclips, perfís de redes sociais, carteis, fotografías e vídeos, oficiais e amadores, boca a boca. Xa vimos que en función da relación co ou coa *performer,* as persoas que asisten ao concerto adoptan roles diferentes, pero eses *performers* tentarán igualmente exercer o seu control sobre a reacción construíndo a súa imaxe cos medios ao seu alcance antes de que o concerto teña lugar. Entre eles está o caso da documentación visual de concertos anteriores, que toda esta serie de artistas pretende controlar[91]. Indicamos xa no capítulo anterior a idea de Philip Auslander de que as interpretacións mediatizadas se converteron no referente das interpretacións en directo; as formas mediáticas ás que o público accede previamente dan forma ás súas expectativas (Long 2015: 13-14) e o concerto tenta, habitualmente, confirmalas:

> (…) To put it bluntly, the general response of live performance to the oppression and economic superiority of mediatized forms has been to become as much like them as possible. From ball games that incorporate instant-replay screens, to rock concerts that recreate the images of music videos, to live stage versions of television shows and movies, to dance and performance art's incorporation of video, evidence of the incursion of mediatization into the live event is available across the entire spectrum of performance genres. (Auslander 2008: 7)

Estas formas mediáticas teñen en común, ao ser reproducibles, a súa abundancia en oposición á escaseza do concerto, algo do que ten falado Paul Long (2015a: 10-11) referido ás maneiras de rexistrar a experiencia musical do directo. Cando a música deixa de formar parte dun evento (e perde a súa cualidade de inmediatez e fugacidade) gaña capacidade, a través destas formas, para asociarse dunha forma íntima ao oínte, xa que pode relacionarse coa súa vida cotiá dunha maneira máis intensa, como exemplifican estas declaracións de fans, unha en *Tramps Like Us,* o xa citado estudo de Cavicchi sobre o *fandom* de Springsteen e a outra de *Lost in Music,* de Giles Smith:

> It always happens that the latest single or album that comes out from him [Bruce Springsteen] in a way matches up with how I'm thinking. It's almost uncanny. It's weird! (John O'Brien, entrevistado en Cavicchi 1998: 52).

> And not since Marc Bolan had I felt so strongly that a voice on the record had come into the room specifically to adress *me.* Whatever he [Stevie Wonder] sang seemed instantly applicable. Any crush he happened to talk about was the one I happened to have. (Smith 1996: 74).

A mesma canción (ou a mesma banda ou artista) pode acompañar a quen escoita ao longo do seu

[91] A propiedade intelectual é outra ferramenta coa que exercer este control, especialmente no contexto actual no que as grandes corporacións da industria cultural buscan tirar partido da actividade dos fans (como creación de produto ou como medio de promoción) pero "do not appreciate the loss of control and involvement" (Gamble e Gilmore 2015).

traxecto vital, sen ter que estar presente físicamente e sendo reproducida por decisión propia, cando a ou o oínte quere, como ben relatou Nick Hornby ao falar do "Thunder Road" de Bruce Springsteen no seu libro *31 Songs:* "I can remember listening to this song and loving it in 1975; I can remember listening to this song and loving it almost as much quite recently, a few months ago" (2003: 7). Este proceso dá pé á aparición do *fandom* cando o consumo é regular e emocionalmente implicado[92]. Cabe supoñer que a vontade das entidades produtoras é, tanto por motivos artísticos como económicos, que o consumo se dea dese xeito (xa explicamos que Henry Jenkins identificaba ao fan como o novo ideal de consumidor). E aínda se non se dá, as entidades produtoras seguen tendo a capacidade, aínda sendo moi variable en función dos seus recursos, de facer chegar a imaxe das bandas/artistas/produtos ao público: o desexable para esas persoas é que as ou os artistas se dean a coñecer e organizar a obra en base a iso. Así, mentres a grande industria pode enviar a Ariana Grande ao *Jimmy Fallon Show*, ou a Alejandro Sanz a *Sálvame,* as pequenas bandas tentan conseguir unha mención por parte da prensa local, imprimen carteis e crean eventos de Facebook.

Aparecen deste xeito distintos graos de información coñecida antes de acudir ao concerto, sempre complementada polos significados que cada persoa engade a iso. Esa información é de dous tipos: por unha parte, información sobre a ou o artista, e pola outra, información sobre o comportamento do público no mesmo tipo de evento. Por exemplo, en *Dissonant Identities,* Barry Shank explica como o público que viu aos Sex Pistols en Austin en 1978 sabía como comportarse en base á información que tiñan sobre os concertos punk en Londres (Shank 1994: 101-102). Wendy Fonarow explica en *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music* como os espectadores máis novos, antes de asistir ao seu primeiro concerto, teñen tamén expectativas ben definidas do que facer:

> Many have been reading the weekly press for some time prior to their first gig, and they form clear expectations of what people do at gigs from reviews, photos, and videos. One young fan mentioned that he had read about stage diving and had seen it in a music video, so the very first

[92] Este proceso é feito posible pola capacidade de acceso continuado ao obxecto: antes da aparición das gravacións, no século XIX, era posible adquirir transcripcións da música escoitada nos concertos para quen tiña o desexo de volver escoitalas, aínda que fose a través da interpretación amadora. Un dos fenómenos *fan* pioneiros, o da "Lind mania" (pola xira da soprano sueca Jenny Lind polos Estados Unidos), movía aos seus admiradores e admiradoras a tentar vela noutros contextos á marxe do escenario: chegando á cidade en barco, na ventá do seu hotel, movéndose polas rúas. Xa naquela época as e os fans con recursos tentaban viaxar ao Festival de Bayreuth para acceder a un consumo continuo das obras de Wagner. (en Gray, Sandvoss e Harrington 2007: 235, 241-42). Sherry Lee Linkon indica que a súa audiencia incluía a miles de persoas que nunca a oíran cantar e que a seguían a través de xornais, revistas e libros (Linkon 1998: 95-96).

> time he and his friends went to a gig, they were the first to stage dive. (Fonarow 2008: 95)

A abundancia desta información (moitas veces, como neste caso, en forma de vídeo) permite que a audiencia poida acudir ao concerto apoiada nunha sensación de intimidade previa que é esencial para o funcionamento da música popular. Como aparece esta intimidade? Por unha parte, o coñecemento dos códigos de comportamento integra ao asistente nunha comunidade de iguais e subliña a utilidade social do directo. Pola outra, a escoita de discos (que, por suposto, tamén pode dar pé á aparición dunha comunidade imaxinada) pode asociarse, a través dos dispositivos, á intimidade dos espazos privados: hai toda unha tradición no cinema que trata a xuventude na que a construción e exhibición da identidade na habitación do adolescente se asocia tamén á escoita de música nelas, dende *Written on the Wind* (Douglas Sirk, 1957) ata *Persepolis* (Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud, 2007) (Tenreiro 2013: 123-134). A maiores, o uso dos auriculares crea unha "esfera acústica illada" que logo a invención do Walkman permitiu facer móbil (en Bijsterveld e Van Dijck, 2009: 76-77), facilitando aínda máis o consumo continuado (e íntimo) dos produtos que dá pé á relación de intimidade coas estrelas.

Isto ten tamén relación coas técnicas de gravación, como o uso dos micrófonos por parte dos *crooners* para xerar atmosferas de proximidade, como explicaba David Byrne na súa conferencia "How Architecture Helped Music Evolve" (2010) logo de ensinar ao público un fragmento de "My Funny Valentine" de Chet Baker:

> (...) this kind of thing would have been impossible without a microphone. It would have been impossible without recorded music as well. And he's singing right into your ear. He's whispering into your ears. The effect is just electric. It's like the guy is sitting next to you, whispering who knows what into your ear. (Byrne 2010)

É arredor de todo isto que Auslander subliña, recollendo o traballo de Walter Benjamin, que hai un desexo masivo pola proximidade, e aliado co desexo por obxectos reproducidos explica a interacción de formas mediáticas con formas de directo (Auslander 2008: 39). Como a principal forma de acceso ás e aos artistas é mediatizada e non directa, a través desa formación de expectativas no público é como as gravacións e outra información se convirten no referente dos concertos. Deben, polo tanto, procurar reproducir esa sensación de intimidade, pero isto sempre será problemático no espazo do concerto, porque este adoita impoñer unha distancia.

Esta distancia é evidente a simple vista. O lugar de quen actúa e o lugar do público no concerto están habitualmente separados físicamente. Como diciamos, o escenario soe estar elevado, e é

habitual que ademais estea limitado por valados e vixiado por persoal de seguridade (segundo o tamaño). É unha diferenza xerárquica porque, de novo, é unha cuestión de poder e control. Así, cada artista ubícase nun espazo privado, se atendemos a unha das distincións que Adam Capitanio traza entre espazos privados e públicos: "movement into and through private space is limited whereas in public space it is not" (Capitanio 2012: 76). O artista ou a artista define a privacidade dese espazo pola súa capacidade para impedir o movemento do público dentro del.

Dese xeito, pode que parte da excitación de mirar ás estrelas no escenario veña da nosa imposibilidade de entrar alí[93], dunha tendencia voyeurística similar á que temos ao mirar cara o interior dunha casa a través das súas fiestras. Xa a indicaba Kim Gordon na cita coa que abriamos o capítulo, e cadra co que Barthes (1989: 150) identificaba como base da era da Fotografía, a publicidade do privado. Capitanio (2012: 66-68) tratou o tema das fiestras: a fiestra "forces the home's occupants to display themselves for friends and neighbors, marking a liminal border between domestic and public space, and also private and public performance". Lady Gaga contáballe a Neil Strauss que tiña unha relación de intimidade cos seus fans e especificaba, como vimos no capítulo anterior, o exemplo no que, no escenario, lles falou do seu avó hospitalizado (Strauss 2012: 80). Hai unha intimidade que se lle permite observar ao público, pero trátase dunha intimidade controlada. Escóllese o que se amosa, igual que se escolle o que se pon diante da ventá.

Dentro desta lóxica, o escenario é un espazo privado no que ten lugar unha *performance* pública, e polo tanto dá pé a unha tensión entre proximidade e distancia que nos devolve á definición de aura de Benjamin, esa "manifestación irrepetible dunha lonxanía, por próxima que poida estar" (Benjamin 1989: 22). Andrew Goodwin (Frith e Goodwin 1990: 269) identificaba a presenza física do artista como "the only original aura available in mass-produced pop". Na medida en que a comunicación da súa mensaxe funciona, percibimos á estrela como próxima a nós: como

[93] Esa imposibilidade tamén é psicolóxica; aínda cando fisicamente podemos alcanzar o escenario, a prohibición forma parte das normas de comportamento, como explica Wendy Fonarow na introdución de *Empire of Dirt.* A súa investigación arrincou cando, nun concerto de Teenage Fanclub en Los Angeles, cheo de xente e cunha temperatura insoportable pola falta de ventilación, Fonarow tivo que poñerse a facer cola para saír pola única porta existente: "However, one member of the audience who was standing right behind me did something different. He stepped up onto the stage, walked across, and jumped off at the doorway just as the band had done. Why hadn't I taken the same route? There was nothing to prevent me from choosing the most direct path to the door to get much-needed relief. For some reason, I had perceived the stage as off limits. Even in my need to get outside, I could not imagine stepping up onto it and walking to the door. In that moment, I realized that I had internalized rules for being an audience member that stopped me from even entertaining the possibility of walking across the stage. While no one ever explicitly taught these rules to me, I had learned them through my participation in innumerable events like this one." (Fonarow 2006: 1)

consumidores e consumidoras construímos procesos de identificación ou proxección que nos fan sentir as cancións como propias. O concerto serve para confirmar esas cualidades que atribuímos ao texto fan (a estrela) a través da súa fisicidade. Para moitas espectadoras e espectadores é importante ver como é executada a música á que só se accedeu de forma mediada (Radbourne, Johanson e Glow 2014: 13-14); comprobar que a interpretación é real. Para outros, a presenza no mesmo espazo é o que ten máis relevancia:

> Sharing the same space as the actors might not have thrilled a medieval audience, but can be a source of pleasure for a modern audience, accustomed to consuming the bulk of its entertainment in mediated form. The presence of the flesh-and-blood performers on stage, essentially in the same space as the viewer, adds to the special event quality of the theatre, the opera or the ballet. This liveness becomes yet more compelling with a performer already known to the audience in mediated form, which is why many of Britain's regional theatres have a 'star casting' policy, hoping to attract audiences with actors familiar from television or the cinema. (En Livingstone 2005: 140-142)

Neste texto, Roberta Pearson e Máire Messenger Davies escriben sobre o hábito das compañías de teatro en Gran Bretaña de contratar actrices e actores coñecidos polo seu traballo en televisión. Segundo explican, a sensación de directo ("liveness") intensifícase cando o *performer* xa é coñecido a través dunha forma mediada. Isto sucede por esa intimidade que aportan os modos de consumo privados. Parte do noso pracer vén de compartir o mesmo espazo que eses intérpretes, porque nos permite reducir a distancia, facer cumprir o noso desexo de intimidade. De aí o xesto das e dos fans que tentan invadir o escenario, ou a explosión incontrolada de desexo da Beatlemania, de aí o valo de seguridade. Pero a distancia nunca pode romperse por completo sen romper o esquema de funcionamento do pop: se a distancia desaparece, probablemente a estrela estea nunha situación de debilidade, carente de poder e control sobre a situación, e o desexo de expresión e comunicación terá fracasado para el. Estaremos nun contexto diferente, probablemente un contexto máis cotián como o das escenas locais.

Ao fío diso, Abercrombie e Longhurst (1998: 41-43) indican que as cualidades cerimoniais e sagradas da *performance* están claramente conectadas coa distancia, física e social, entre *performer* e público. Como indicabamos no capítulo anterior, a distancia é necesaria para que o produto cultural poida ser aberto ás interpretacións do público e á súa implicación emocional. Por moito que o espectador ou espectadora se achegue, quen actúa manterase lonxe nalgún sentido: "As a rule, performers acquire a mystique which separates them from the ordinary lives of the audience. They are a separate order of beings inhabiting an extra-mundane world." Giles Smith resumía

exactamente así a súa experiencia ao coñecer a ídolos seus como Stevie Wonder ou Lou Reed para entrevistalos: "So, pop journalism as vicarious star-mingling? It doesn't work out. You get closer to them than in your wildest dreams. And further away from them than you ever imagined you could be." (Smith 1996: 251). Esa "cualidade sagrada", a dúbida sobre a súa natureza, está baseada no misterio, e permanece porque a nosa idea dos artistas existe, en grande parte, en base ás cualidades que nós mesmos lles atribuímos, como xa vimos seguindo a Cornel Sandvoss no capítulo anterior.

Nos concertos máis masivos, as pantallas de vídeo aparecen como un recurso para reforzar esa intimidade aproximando os rostros das estrelas (Auslander 2008: 36), converténdoo nun hiperespectáculo de maneira similar ao que sucede cos deportes (Lipovetsky e Serroy 2009: 234) e nunha mostra máis da multiplicación de pantallas da era dixital. A través dos primeiros planos, as imaxes mediadas (o que Auslander denomina "videation") conseguen devolvernos unha percepción próxima similar á que experimentamos coa televisión. E mentres tanto, por suposto, de novo serven ás entidades produtoras para exercer control e dirixir a nosa mirada cara os elementos que lles interesen e coas escollas estéticas que consideran axeitadas. Isto explica que, como indicabamos no capítulo anterior, haxa fans que rematen por rexistrar o concerto gravando a pantalla. Vémolo nun exemplo como "Lady Gaga "You And I" Madison Square Garden", do usuario Jonathan Higbee. Ao asumir a realización oficial sen modificar apenas o encadre durante os 3:18 de duración do clip, Higbee reafirma o control das entidades produtoras no que é unha creación dun membro da audiencia[94].

Como vemos, entón, os concertos (e a participación do público, e entre ela o cinema do fan) non poden entenderse illados dun contexto multimediático, tanto pola presenza de distintos medios no seu espazo como polas distintas formas de información que moldean as nosas expectativas del. Kim Gordon falaba de que cando a performance é mellor e *máis convincente* o público identifícase máis. Pero, en base a que criterios valoramos o convincente dunha actuación? Parece unha cualidade máis atribuíble a unha actriz que a unha cantante. Auslander (2004: 6) indica que non podemos pensar na interpretación musical como representación no sentido dramático convencional, pero tampouco asumir que os músicos e músicas son "eles mesmos" no escenario. Partindo da idea de Simon Frith de que os músicos pop interpretan tanto unha personalidade de estrela (a súa imaxe, que xa vimos que se constrúe a través de diferentes vías) como unha personalidade da canción, Auslander sistematiza esa división do *performer* en tres capas. A persoa real (o *performer* como ser humano), a *performance persona* (a imaxe desta: a personalidade da estrela) e o personaxe. Son capas que poden facerse presentes á vez e teñen fronteiras borrosas, como é de esperar se entendemos que os

[94] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=_E8DM1PQwCw [Última visita o 13/10/2016].

membros do público construímos a idea da estrela na nosa cabeza.

Entón, tamén por mor da implicación emocional dos espectadores e espectadoras, o modelo máis común vén valorar o convincente da interpretación pola aparente ausencia desta: suspendemos a nosa incredulidade e cremos que as estrelas non están actuando. David Pattie (2007: 19-20) explica que no rock a interpretación da estrela é permisible se é "unha interpretación que é real"; se a actuación é unha actuación que pode ser tratada como se non fose tal. Deste xeito Pattie fai explícita esa tensión entre proximidade e distancia baixo o termo "4Real"[95]: construida e auténtica, teatral e espontánea ao mesmo tempo. O público, a través de mecanismos de identificación e proxección, tende a valorar a autenticidade dun artista, pero por mor da necesaria ambigüidade a autenticidade é algo que nunca se atribúe de forma inequívoca. A autenticidade discútese, e parece estar nun proceso de xuízo permanente (viámolo no capítulo anterior co exemplo da discusión sobre a dor de Céline Dion na actuación trala morte do seu marido). Igual que pasa posteriormente cando as comunidades de fans aplican o criterio entre os seus propios membros, a autenticidade tamén depende "das expectativas e percepcións da audiencia" (Radbourne et al. 2014: 4). O ámbito académico, como ben indica Cavicchi en *Tramps Like Us*, tense centrado no estudo do que Auslander chamaría a *performance persona* e en como a industria constrúe imaxes realistas das estrelas. Non obstante, para quen é fan, a autenticidade trata sobre a estrela como persoa real:

> (...) Fans are not so naive as to deny that Springsteen has an image, and one which has changed several times over the years, but for them, that image is always part of Springsteen's performance, a way to establish a mood and theme for each of his recorded works. They insist that underneath that changing image is a human being with a continuing personality, someone with beliefs and talents and a life like everyone else. (...) (Cavicchi 1998: 64-65)

A fisicidade do directo e a súa efemeralidade convírteno para o público no contexto adecuado para xulgar correctamente esa autenticidade. Pero, ao mesmo tempo, hoxe en día tanto a imaxe en base á cal se valora a autenticidade como a imaxe do concerto en si mesmo son parte dunha realidade multimediada. A distinción do que é directo do que non o é segue a complicarse cada vez máis: podemos escoitar sons gravados, "enlatados", como parte dun concerto (Frith e Goodwin 1990:

[95] O termo fai referencia a unha anécdota protagonizada por Richey Edwards, membro de Manic Street Preachers, nun encontro co xornalista Steve Lamacq. Este acusara aos membros da banda de non ser auténticos, e nunha entrevista despois dun concerto Edwards comentou que era moi difícil para eles convencer ao xornalista de que eran "de verdade", e mentres explicaba que efectivamente o eran escribiu "4Real" na súa pel cunha coitela. Para Pattie, o uso do 4 en lugar de "for", ao estilo dos xogos cos que Prince titulaba as súas cancións ("I would die 4 U") e o feito de que sexa un xesto feito en privado (aínda que diante dun xornalista) revélao como un xesto ambiguo e representativo do tipo de relación entre *performer* e público no rock. (Pattie 2007: 20)

269) e percibir "liveness" a través de medios en liña (Stage 2012: 5). A intimidade dos primeiros planos das pantallas remite á vontade de achegarnos á persoa real, e os elementos que poden ser entendidos como proba de autenticidade son empregados tamén por parte das entidades produtoras para tentar asegurar a construción desa autenticidade.

Así, se o escenario funciona como un espazo privado que se fai público, hai sempre unha área entre bastidores, á que non se permite o acceso nin está á vista, que terá atribuida esa cualidade de autenticidade: o backstage. Non é casualidade que os documentais musicais adoiten ter un interese especial por acceder a ese lugar no que, aparentemente, as ou os *performers* non estarán interpretando (Tenreiro 2013: 84-85). O citado interese de cineastas do cinema directo polas estrelas do rock non deixa de ser interesante nese sentido: en *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1973), D.A. Pennebaker opón un estilo antiilusionista ao dispositivo ficcional de David Bowie, especialmente notable na secuencia na que o grupo toca "Moonage Daydream". Bowie sae do escenario deixando que a banda siga tocando, cedendo o centro de atención ao guitarrista Mick Ronson. Pennebaker segue no escenario, pero ao rematar a canción decide volver atrás no tempo na montaxe, e amosar a Bowie nos camerinos mentres a canción sona de fondo, cambiando de vestiario tranquilo mentres comenta coa súa equipa de axudantes o marabilloso que é o público. Aquí Bowie sae do personaxe (Ziggy), pero non da *performance persona,* e aínda se vísemos á persoa real sería complicado recoñecela como tal.

Iso é así por mor das fronteiras pouco claras que separan as categorías. Só hai que pensar en *I'm Still Here* (Casey Affleck, 2010), onde Joaquin Phoenix aparentemente abandonaba a súa carreira como actor para iniciar unha como cantante de hip-hop. Estaba a interpretar un personaxe, pero baixo o seu propio nome e nas súas aparicións públicas, como explicou no seu regreso ao programa de David Letterman un ano e medio despois de ter aparecido nel facendo dese personaxe[96]. Phoenix comentou que estaba sorprendido de que a xente crera os *reality shows,* co seu "terrible acting", e que mirándoos entendeu que a súa impresión de realidade só viña de que eran pensados como reais e de que as persoas que aparecían neles utilizaban os seus propios nomes. Como indica Cavicchi, a xente tende a identificar unha persoa real cunha certa continuidade cando se trata de aparicións públicas. Phoenix forzou os límites disto ao romper bruscamente coa que era a súa imaxe pública ata o momento e facer pasar pola súa persoa real (ou, cando menos, pola súa *performance persona*) o que finalmente resultou ser unicamente un papel (equivalente a unha "song personality"). A vontade que el e Affleck tiñan era, segundo o que indicou na mesma entrevista, a de facer "a film that explored celebrity, a film that explored the relation between media and the consumers, and the

[96] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=97pPMzESi6s [Última visita o 18/10/2016].

celebrities themselves. And we wanted something that would feel really authentic".



Ilustración 11: Xogo co personaxe, performance persona e persoa real no David Bowie de *Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (D.A. Pennebaker, 1973) e na diferenza entre o Joaquin Phoenix de *I'm Still Here* (Casey Affleck, 2010) e o da súa seguinte visita ao *Late Show with David Letterman.*

Deste xeito, como vemos, crear a sensación de autenticidade é importante para facer que as consumidoras e consumidores creen relacións intensas e emocionalmente implicadas coa estrela. Estas poden ser moi diversas pola autonomía coa que o público crea a súa experiencia desta (Vermorel citado en Reynolds 2010: 59), pero en xeral xiran arredor da identificación. Podemos atopar referencias a ela dende distintas perspectivas. Lembremos tamén o que dicía Lady Gaga: "(...) mis fans saben quién soy realmente. (…) Ellos saben quién soy. Saben por qué pueden identificarse conmigo. (...)" (Strauss 2012: 94). Gaga xoga coa crenza, afírmaa para lexitimar aos fans que se identifican co seu relato persoal de redención. Dende o punto de vista do espectador, Nick Hornby explicaba moi ben o proceso falando da sensación que "Thunder Road" lle fai sentir, equiparándoa á que tivo lendo *Dinner at the Homesick Restaurant* de Anne Tyler:

> (…) sometimes, very occasionally, songs and books and films and pictures express who you are, perfectly. And they don't do this in words or images, necessarily; the connection is a lot less direct and more complicated than that. (…) 'This is me,' I wanted to say when I read Tyler's rich, sad, lovely novel. 'I'm not a character, I'm nothing like the author, I haven't had the experiences

> she writes about. But even so, this is what I feel like, inside. This is what I would sound like, if ever I were to find a voice.' And I did find a voice, eventually, and it was mine, not hers; but nevertheless, so powerful was the process of identification that I still don't feel as though I've expressed myself as well, as completely, as Tyler did on my behalf then. (2003: 7-11)

O primeiro filme de Jonás Trueba chamábase *Todas las canciones hablan de mí,* e esa frase pode resumir en certa maneira esa sensación universalmente asociable ao pop. O xesto dun espectador calquera cantando as súas cancións favoritas, que asociabamos co xurdimento da comunidade imaxinaria de fans (suceda en público ou na intimidade), ten que ver coa afirmación desa identificación arredor do vínculo: estas cancións falan de min, falan por min, falanme a min. Pero, con todo, isto non ten por que ser completamente literal. Cavicchi (1998: 140) explica que en xeral as e os fans tenden máis a ver aos ídolos como un referente, un "ideal", pero atendendo a outros autores e autoras tamén poden ser vistos como parte dunha relación sexual e/ou amorosa (Vermorel e Vermorel 2011), como amigos (Waksman 2007: 166) ou como confidentes (Longhurst 1995: 228). Mesmo a identificación pode darse tamén con personaxes da canción en troques de con quen a enuncia. Sandvoss ve a relación entre fans e obxecto fan como unha relación de extensión da identidade, atendendo á lectura de estudos cuantitativos, cualitativos e auto-etnográficos sobre o *fandom*: o obxecto convírtese nunha parte integral "of their identity and vision of self, as much as their perception by others, as the debates on spectacle and narcissism as well as fandom and distinction through taste have demonstrated" (Sandvoss 2005: 163).

Para procurar que o consumo dos seus produtos e espectáculos teña ese carácter emocionalmente implicado, artistas e industria contan cos recursos que fomos vendo para pautar o comportamento do público e modelar as súas expectativas. Pero a conducta das espectadoras e espectadores e os criterios polos que valoran o concerto non son nunca controlables por completo. En parte, isto sucede pola súa diversidade: o público non é unha masa uniforme e é conflitivo en si mesmo (por iso os comportamentos dalgúns membros son considerados molestos). Porén, á marxe diso, tamén sucede por mor da tendencia crecente á cultura participativa na época actual, que supón un risco para os artistas e industria que queiran manter ese control. O público, en xeral, non quere ser pasivo. O uso das redes sociais, por exemplo, amosa o esforzo de moitas e moitos artistas por manter unha sensación de interacción constante coa súa comunidade de fans. As entidades produtoras buscan un certo equilibrio para permitir que esa vontade de implicación sexa integrada nos eventos sen pór en risco o seu control do espectáculo. Xa vimos no capítulo 2 como a interactividade tende a ceder un espazo ao comportamento do público que finalmente é bastante relativo (como no exemplo dos videoclips interactivos, onde quen os ve pode escoller entre distintas opcións, pero só entre as que o

produto lles ofrece). No directo actual, poderíamos atopar a mesma tendencia na continuación dun aspecto que aparece con frecuencia na música popular: a ritualización. Explicouna claramente Nik Cohn:

> Durante la década pasada el soul, pop o jazz, se ha ido estilizando progresivamente y tiende a ser algo tan ritual como un festival religioso.
>
> El ritual es el siguiente: el grupo se viste con trajes de seda, se hace ondas en el pelo estirado, se concentra en movimientos de manos muy sincronizados; los solistas sudan mucho, gritan como locos y bailan muy rápido con las piernas. Tanto los solistas como el grupo repiten la conversación típica con el público. "¿Estáis todos contentos?" "Sí." "¿A ver como decís sí?" "Sí." "Quiero oírlo mucho más alto." "Síií." Todo el mundo sonrie mucho. Es algo tan convincente y tan vigorizante como un discurso grabado.
>
> Lo que hace todo esto tan deprimente es su falta de espontaneidad. La mayor parte de los cantantes soul aparecen en el escenario como marionetas, andan como sonámbulos, se ríen con el gesto complacido, malicioso y afectado de angelitos negros. No actúan como personas ni tratan como tal a su público. Es un espectáculo deprimente. (Cohn 2004: 205)

Nik Cohn escribía isto en 1969 identificando unha tensión básica no concerto pop: o seu valor vén aparentemente da escaseza e excitación do irrepetible, pero tende a organizarse ata convertirse nun espectáculo reproducible ("tan vigorizante como un discurso grabado"), reproducindo formas mediáticas ou comportamentos espontáneos. En 1965 un grupo de fans invadía o escenario dos Rolling Stones en Irlanda tentando reducir a distancia que se lles impuña; en 1981 Mick Jagger baixaba entre o público por vontade propia rodeado de gardas de seguridade[97]. É esa "liberación previsible" á que nos referiamos. A maior importancia das formas mediáticas só incrementa esta práctica, xa que define dunha maneira máis concreta as expectativas do público[98]. Na época actual é normal que as grandes bandas de pop tenten converter a participación nun momento clave do seu show, nun reclamo comercial. En ocasións sucede, ademais, a través de dispositivos electrónicos, integrándose perfectamente coa realidade multimediática. Chris Chesher, por exemplo, explica como U2 animaban no seu Vertigo Tour a que a audiencia erguese os seus móbiles para iluminar o espazo do concerto, baixando as luces do escenario:

---

[97] Referímonos a momentos documentados nos filmes *The Rolling Stones - Charlie Is My Darling – Ireland 1965* (Peter Whitehead e Mike Gochanour, 2012) e *Let's Spend The Night Together* (Hal Ashby, 1982).

[98] Omar Calabrese (1999: 50) ofrece explicacións máis detalladas sobre os tipos de comportamentos repetitivos no consumo de espectáculos, con especial atención ás formas de participación do público.

> U2 fans refer to this part of the show as the 'Milky Way'. It was a democratic light show in which every phone's backlight became a star. Through the song the majority of people attending held up a phone, almost as a religious icon. (Chesher 2007: 223)

A adoración da banda canalízase e confúndese coa adoración da técnica. Nun exemplo definitivo da confluencia entre marcas e estrelas arredor da mercadotecnia sinalada por Naomi Klein en *No Logo* (Klein 2004: 74-78), o último álbum de U2, *Songs of Innocence* (2014) foi lanzado por Apple de forma gratuita aos teléfonos de 500 millóns de usuarias e usuarios: moitos deles protestaron polo intrusismo de recibir un disco que non querían (Assar 2014).

Aínda que Chesher se refira a ela literalmente, a idea de democracia parece, como en tantos exemplos da era dixital, restrinxida a cando as entidades produtoras deciden dar un espazo para que os espectadores e espectadoras fagan algo que non fan normalmente. Pero probablemente nese caso non teñen liberdade para comportarse libremente, e, atendendo ao exemplo, dende logo se erguen os seus móbiles noutro momento non terán o mesmo efecto que no punto no que se apagan as luces. O directo é un espazo xerárquico, e as relacións de poder favorecerán en case todos os casos ás entidades produtoras. Coldplay usou as chamadas "Xylobands", pulseiras con LEDs controladas para reaccionar ao ritmo da música, no seu Mylo Xyloto Tour, repartindoas ás persoas asistentes ao concerto. Nunha entrevista, o seu inventor explicaba que as programaran con código para evitar que o público puidese controlar o seu funcionamento, activalas e desactivalas a vontade, xa que poderían arruinar o efecto, a "experiencia comunitaria de brillar como unha luz" (Shoemaker 2012). Igualmente, o mesmo Jack White que procuraba evitar o uso de cámaras por parte do público dos seus concertos ofrecía en *Jack White: Unstaged* (Gary Oldman, 2012), o seu directo da serie que patrocina American Express, a opción "Choose Your Cam", na que quen estivese vendo o concerto en streaming podía cambiar entre o "director's cut", unha "black and white vintage cam" e unha "balcony view" (American Express 2012). De novo, ofrécese unha participación limitada a opcións predefinidas polas entidades produtoras, e mantense así un certo equilibrio entre a vontade de proximidade do público e a necesidade de control e distancia por parte dos artistas, ofrecendo unha alternativa á inmersión na que seguen a controlarse as canles de comunicación. É o mesmo esquema de dominio adaptándose a unhas circunstancias cambiantes.

En resumo, a pugna polo control non remata, non hai unha solución permanente ás tensións do directo (entre inmersión e participación, proximidade e distancia, liberación e ritual, efemeralidade e repetición...) e os conflitos continuarán saíndo á luz. Os membros do público seguen recriminándose entre eles os seus comportamentos, hai artistas que se queixan se o público baila e

artistas que se queixan se non o fai, a organización tenta que non suceda nada perigoso e tanto os músicos e músicas como o público poderán laiarse de que os concertos son previsibles e xa non hai esa "sensación de perigo" (Becerra 2012). Pero o esquema xeral de funcionamento do directo amosa que o contexto e a maioría dos elementos que conforman o concerto son organizados para limitar as posibilidades de interpretación deste a unha serie de opcións predeterminadas. As entidades produtoras contan con máis recursos para influír sobre o concerto a través do moldear das expectativas e as normas de conduta nos recintos, pero iso non significa que o seu dominio sobre este sexa total, nin moito menos. As súas estratexias poden fracasar fronte ás forzas que tenden ao caos, como a implicación emocional das espectadoras e espectadores, que pode levar a unha catarse asociada ao trance relixioso (Graham 2009: 110) ou asociada ao sexo (como indicaba Gordon na cita que abría este capítulo). No seguinte epígrafe tentaremos explicar as variantes que poden alterar este esquema de funcionamento (diferentes roles, diferentes xéneros, diferentes contextos) aproximándonos ao comportamento e organización do público, para contrapoñer iso ao que podemos identificar aquí como tendencias maioritarias:

- Os recursos físicos (iluminación, amplificación do son, organización do espazo) empregados normalmente nos concertos pop favorecen unha experiencia de inmersión para o público. As entidades produtoras (artistas e industria cultural) exercen control sobre estes recursos, principalmente, a través da escolla do local, condicionada por limitacións de carácter monetario e técnico.

- Ademais deses recursos, as entidades produtoras poden fixar diversas normas de comportamento coas que conducir as accións das espectadoras e espectadores a unhas pautas determinadas.

- Existe unha tendencia crecente á vontade de participación activa por parte do público, provocada polo contexto técnico actual e polo seu desexo de proximidade coa estrela ou coa comunidade de iguais. Os modos de participación activa supoñen unha ruptura coa sensación de inmersión, o que provoca un conflito coa parte da audiencia e das entidades produtoras que defenden o modelo da inmersión.

- Dentro destas formas de participación, as relacionadas coa imaxe son especialmente controvertidas, xa que as diferentes formas mediáticas (principalmente discos e vídeos) son utilizadas polas entidades produtoras para dar forma ás expectativas do público e polo tanto queren controlar a súa produción.

- A abundancia das formas mediáticas (que son reproducibles) convírteas no elemento a través do cal a maioría de asistentes a concertos construíron os seus esquemas de comportamento para o directo e a súa relación emocional cos *performers,* habitualmente fundamentada nunha sensación de autenticidade que o concerto viría confirmar pola súa cualidade irrepetible.

- Estas formas mediáticas convírtense cada vez máis no referente para o directo, ao contrario do que sucedía tradicionalmente, e aumentan a súa presenza no propio evento, principalmente a través do uso de pantallas.

- As entidades produtoras tentan habitualmente satisfacer o desexo de participación ofrecendo á audiencia unha interactividade limitada a certos esquemas (un exemplo sería o uso de pulseiras luminosas por parte de Coldplay), ritualizando o funcionamento do concerto.

4.2. Desequilibrios do modelo: fama, roles, xénero

Temos entón un modelo que funciona baseado nas ferramentas de control que utilizan as entidades produtoras, que procuran (en xeral) que a experiencia das espectadoras e espectadores sexa unha de inmersión e que as formas de participación do público sexan limitadas a actos pautados. Para iso empregan principalmente, como vimos, o espazo, a capacidade de fixar normas de comportamento e a formación de expectativas a través das formas mediáticas. Pero este modelo, se ben é aplicable a moitos contextos e exemplos (en particular os do pop máis masivo), non é quen de adaptarse á complexidade real da experiencia do concerto, especialmente no que se refire ao público. A dinámica proximidade-distancia entre *performer* e público, importante a nivel físico e psicolóxico para o funcionamento do esquema, varía enormemente en función do poder de cada artista e a súa relación coa industria, en función do xénero ou subxénero musical, en función de cada persoa e o rol que ocupa no concerto e tamén da conformación de comunidades arredor do evento. Esa dinámica é clave para a efectividade das ferramentas de control das entidades produtoras. De cumprirse con rotundidade o esquema que estas pretenden habitualmente do concerto, o cinema do fan que estudamos neste traballo rara vez sería posible. Non obstante, remata aparecendo entre o caos que provoca o ambiente de choque dos concertos e as diferentes rupturas do modelo.

Estas rupturas son inevitables. A vontade de inmersión é ás veces compartida por *performers* e público. Pero no espazo e tempo do concerto, como en calquera aglomeración de xente, as distintas

persoas que acoden teñen distintos obxectivos, expectativas e necesidades. Hai quen pode ir coa intención de coñecer xente ou como unha opción calquera de ocio e acabar sumerxido na música, e quen pode ir ver ao seu ídolo e acabar facendo cola na barra ou no cuarto de baño. Ruth Finnegan, na súa análise dos distintos "mundos musicais" na cidade inglesa de Milton Keynes, indicaba a diferente percepción que tiñan as persoas que tocaban música clásica arredor da idea da inmersión, para cuestionala despois en base á realidade dos concertos:

> Classical musicians might object that while they can recognise this quasi-cosmic quality in classical performances, in many rock and some jazz or folk performances, the audience are treating the music just as pleasant background rather than true musical 'performance'. But *all* musical performances are to a degree relative, and even in the grandest of performances other more 'mundane' activities and distractions are going on at the same time (among the performers too), without necessarily changing the quality of the essential enactment. (Finnegan 1989: 337-338)

É prácticamente imposible evitar a existencia desas outras actividades mundanas das que fala Finnegan. Como ela indica, mesmo os artistas están implicados noutro tipo de accións: xa vimos que en *All Eyes On My Morning Jacket* algúns membros da Chicago Youth Orchestra gravaban vídeos durante a súa actuación. Nas Festas do Apóstolo 2015 de Compostela, durante o espectáculo "A Derradeira Noite na Terra", que xuntaba a membros de Malandrómeda, Dios Ke Te Crew e Sumrrá, había unha mesa con bebidas para preparar combinados durante a actuación[99]. Se quen está no escenario leva a cabo estas prácticas, con toda lóxica o público vai practicalas cunha intensidade aínda maior. Os espectadores e espectadoras acoden frecuentemente en grupo aos concertos, polo que non se pode evitar a súa interacción, e mesmo cando unha persoa vai soa é habitual que estea comunicándose con alguén a través do móbil[100]. Respondendo a aquela pregunta de por que a xente vai aos concertos a falar, Wendy Fonarow tamén indicaba que ao público non lle gusta a banda

[99] Mentres tres dos membros están a actuar, outros tres preparan as copas, beben e falan. Pódese ver en https://www.youtube.com/watch?v=NHkFnmrerdc [Última visita o 18/10/2016].

[100] En *The Posters Came from the Walls* (Jeremy Deller e Nicholas Abrahams, 2008), un filme sobre fans de Depeche Mode, un seguidor iraní emigrado a Canadá explica que cando, despois de moitos anos, conseguiu ver á banda, pasou o concerto ao teléfono chamando aos seus amigos iranís que non podían sequera mercar a música de Depeche Mode sen ser detidos. Era 2006, e esta práctica sería despois amplificada pola conexión a Internet ou a integración da cámara nos teléfonos, pero podemos entendela como unha continuación desa vontade de rexistrar e compartir que atopamos dende os diarios dos amantes da música no século XIX e que ten incluso un exemplo emblemático na cultura popular na famosa secuencia de *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985) na que Marty McFly toca "Johnny B. Goode" en 1955 e o personaxe ficticio Marvin Berry chama mentres iso sucede ao seu primo Chuck para dicirlle que ese pode ser o "novo son" que anda buscando.

dunha maneira uniforme, ou non lles gusta todo o seu repertorio, e polo tanto haberá xente que só queira escoitar os éxitos e desvíe a súa atención cara a outra actividade, de forma parecida a quen segue un programa de televisión máis pendente do que se comenta en Twitter: "While they wait for their favourites, concertgoers turn to alternative forms of entertainment. This means talking, flirting, tweeting, getting a pint or playing Angry Birds" (Fonarow 2011).

A comparación é curiosa. Calquera esperaría unha maior inmersión nun evento presencial que nunha retransmisión televisiva, pero o que apunta Fonarow serve para constatar dúas cousas. A primeira, que os modos de consumo dixitais (coa atención difusa e a consecuente fragmentación de contidos e experiencias) afectan tamén aos directos. A segunda, máis importante para o que nos ocupa agora, que o poder de cada *performer* para impor un tipo de comportamento na actuación varía dependendo de varios factores. En xeral, se quen actúa pode empregar os mecanismos da industria (principalmente os relacionados coa promoción e difusión) terá un maior poder nese sentido, pero tamén as características técnicas da música afectarán: unha banda ruidosa limita a capacidade da audiencia para falar e non terá os problemas de ruido ambiental dunha cantautora, por exemplo. Porén, o factor máis importante é o respecto que teña a audiencia polo criterio de quen estea a actuar, e entre o público son as e os fans os que tenden a ter máis en conta as opinións do *performer*, quizais por mor do seu vínculo emocional; da súa ausencia de distancia. Nunha conversa privada cunha fan de Kate Bush, comentaba que acudiu a un dos seus concertos de retorno logo de 35 anos sen actuar en directo e que o propio público tiñan unha actitude moi reprobatoria cara o uso de teléfonos móbiles porque Bush o pedira, exemplificando esa vontade de inmersión compartida entre quen actúa e quen escoita:

> I have a request for all of you who are coming to the shows. We have purposefully chosen an intimate theatre setting rather than a large venue or stadium. It would mean a great deal to me if you would please refrain from taking photos or filming during the shows. I very much want to have contact with you as an audience, not with iPhones, iPads or cameras. I know it's a lot to ask but it would allow us to all share in the experience together.(Ellis-Petersen 2014)

Curiosamente, podemos atopar logo en YouTube dous vídeos deses concertos, cos títulos "Kate Bush Cloudbusting Live"[101] e "Kate Bush Morning Fog Live"[102], subidos polo usuario Robert Meehan. Protexendo en certa maneira o seu capital subcultural, que se vería resentido de ser el o autor dos vídeos, Meehan explica nos comentarios que non os gravou, senón que os atopou na rede

[101] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=-H6T_JibR90 [Última visita o 22/02/2016].

[102] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=Cn_KC4mP0UI [Última visita o 22/02/2016].

e decidiu compartilos para todos aqueles que non puideran vela en directo. Con todo, atopar só dúas gravacións logo de 22 datas seguidas demostra que a vontade de Bush foi cumprida en grande medida. Non sempre sucede así, e YouTube volve ser unha ferramenta para amosalo. No vídeo "Jonathan Richman – Girlfriend / Roadrunner"[103], subido polo usuario Harold Kramer, Richman actúa no cumpreanos de Joey Ramone en 1998. Varios dos comentarios sinalan o que máis chama a atención ao ver a actuación: "Wish the crowd would shut the fuck up." "who are those fucking people talking while jonathan is singing??". O público fala, e ao tratarse de música pouco ruidosa as súas conversas entran no audio da gravación. A ubicación da cámara (polo uso do zoom vemos que está situada nun punto afastado do escenario, onde soe ubicarse a xente menos interesada no espectáculo) podería alterar a percepción que temos no vídeo, pero non podemos esquecer que se trata dun cumpreanos. É probable que moitas das persoas alí presentes estean no lugar polo evento social e non pola música, ou que non coñezan a Richman: nese caso o poder do *performer* para controlar o comportamento da audiencia vese moi limitado. Non ten capacidade coerticiva (como o caso de Prince co persoal de seguridade) nin o público sente a vergoña por non respectar o seu criterio que podería sentir se fosen fans.

Observamos entón que se un músico ou música non é coñecido polo público do seu concerto, cousa que sucede especialmente cando non ten gravacións editadas, é normal que a súa capacidade de control diminúa. Cando o público non pode ter acceso á banda en forma mediada, a súa actitude diante dela será máis imprevisible e o seu interese pola actuación será, normalmente, menor. Barry Shank (1994: 162) explica que as bandas locais rematan por darse conta de que para conseguir mellores condicións, críticas favorables e mesmo faladurías positivas (o que se coñece como "buzz") é preciso gravar: xa vimos que as formas mediáticas facilitan o consumo emocionalmente implicado, a proximidade psicolóxica co ou coa artista. Hoxe isto cúmprese incluso en maior medida, xa que o acceso a gravacións de certa calidade é moito máis sinxelo pola facilidade de acceso a dispositivos de gravación de son, e incluso na ausencia destas os vídeos caseiros funcionan como alternativa para dar a coñecer ás bandas[104]. Non obstante, como xa indicamos no capítulo referido ao contexto do cinema dixital, a relativa democratización da produción non se estende á distribución: que unha banda poida gravar sen acudir a un estudio non implica que logo o público vaia acceder a esas cancións antes de acudir a un concerto seu. E cando quen actúa é

[103] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=5_1sA0PVArw [Última visita o 18/10/2016].

[104] No artigo "15 bandas gallegas para el 2015", de Desconcierto.com, un dos grupos seleccionados, Bala, non contaba no momento con ningún traballo editado e aportábase un vídeo dun dos seus concertos para amosar a súa música (DSC 2015).

maioritariamente descoñecido para o público é máis probable que as actitudes dominantes deste se afasten da vontade de inmersión.

Todos estes factores teñen certa interdependencia. O éxito de calquera *performer* tamén afecta á súa capacidade económica, polo que se un grupo non é famoso a (frecuentemente custosa) multimedialidade do concerto tenderá a ser menor, e tamén a súa capacidade para controlar a organización do espazo neste. Nos contextos menos multitudinarios o poder exérceno as persoas que xestionan o local. Se observamos por exemplo a canle de YouTube SuperOcho Ferrol[105], pertencente á sala de concertos Super8, veremos que o aspecto visual do concerto é prácticamente igual en todos os casos, xa que contan cun escenario de tamaño pequeno e pouco material de iluminación. O feito de que case todos os vídeos estean gravados dende a mesma ubicación, cun trípode na barra, subliña como o control de certos elementos se perde segundo o tipo de lugares onde cada artista actúa (incluso, como neste caso, o control sobre o rexistro). Nos casos de proxectos musicais descoñecidos para o público estaremos a falar de espazos de tamaño pequeno ou medio, en oposición ao exemplo de artista de éxito con control sobre o espazo, que actuará case sempre en grandes recintos. Isto altera profundamente a dinámica de proximidade e distancia entre *performer* e público. Altéraa primeiro no sentido físico, xa que é máis probable que os escenarios deses contextos menores non estean elevados nin separados por balados de seguridade, e esa ausencia de distancia física pode levar a unha sensación de igualdade e proximidade. Porén, esa sensación pode non estar compensada pola distancia que atribúe aos músicos a mística á que aludían Abercrombie e Longhurst, o misterio que, como xa vimos, permite ao espectador ou espectadora proxectar impresións e sentimentos propios na figura da estrela e transformarse en fan.

[105] Dispoñible en: https://www.youtube.com/user/super8ferrol [Última visita o 18/10/2016].



Ilustración 12: En determinados contextos, quen actúa non ten capacidade para modificar o espazo do directo (nin o seu rexistro). Na canle super8Ferrol observamos como nos concertos de Christina Rosenvinge, Caxade, Aerolíneas Federales e Sex Museum o aspecto do concerto e do vídeo mantéñense a pesar das diferenzas estilísticas.

Diciamos que esa dinámica proximidade-distancia entre as dúas partes é clave para explicar o conflito polo control do concerto, xa que en función de como se articula esa dinámica para cada membro do público o seu comportamento será diferente e tenderá máis ou menos a seguir as pautas das entidades produtoras. Precisamente, cando no capítulo anterior falabamos dos diferentes roles que podía adoptar o público nun concerto, estableciámolos en función da súa relación (da súa distancia) con quen actuaba. O comportamento de cada espectadora ou espectador, e a súa actitude con respecto ao comportamento dos demais, variará en función disto. Sara Cohen explicábao con claridade no seu estudo *Rock Culture in Liverpool:*

> The experience of a gig (comprising the totality of interrelated factors) is subjective and personal. The experience of audience members, for example, may differ according to whether they are outside observers (e.g. a music journalist, record company representative, or anthropologist); whether they know the band's members personally, through gigs or other contacts; or whether they are completely unfamiliar with the band, in which case their reception of the band's music is likely to be influenced by their knowledge, or lack of knowledge, of the musical codes involved. Evaluations of a gig therefore differ from participant to participant but

> are largely determined by the audience/performer boundary, i.e. whether the individual is a member of the band and thus primarily involved with playing (production of the music) or a member of the audience and thus primarily involved with listening (consumption of the music). (Cohen 1991: 94-95)

Se o modelo dominante que trazamos tiña (a maiores do paradigma da inmersión) como espectador ideal ao fan, nos contextos amadores e de pequenas bandas locais (que, non sendo relevantes en canto a volume de negocio, son sen dúbida o paradigma maioritario da música en directo) a maioría do público é coñecido da banda (Op. cit: 33), de quen organiza ou doutros membros da audiencia. Á marxe da distinción básica entre *performer* e público á hora de experimentar o concerto, Cohen sinala unha serie de actitudes que se relacionan coa clasificación dos roles que propuxen, e que cadran con outras autoras e autores que sinalan a diversidade de accións e actitudes internas ao público da música en directo (Cavicchi 1998, Radbourne et al. 2014). Posteriormente detalla esas actitudes máis polo miúdo, explicando un factor básico que debemos utilizar para cuestionar o modelo: "the nature of the relationship between audience and performers affects what the former want or expect from the gig" (Cohen 1991: 98).

Que relación ten entón cada rol coa posición no recinto e os mecanismos de control? No caso de quen ocupe o rol de profesional, que podemos identificar na cita de Cohen coa figura de "outside observer" en base aos exemplos que utiliza, a súa actitude será necesariamente de maior distancia con quen actúa no sentido emocional, e en moitos casos tamén no sentido físico. Wendy Fonarow (2006: 161) explica que nos concertos indie os profesionais tenden a ubicarse na parte do local máis afastada do escenario. Se ben isto non se mantén en todo caso (Fonarow refírese seguramente ás persoas que traballan para a industria discográfica; unha fotógrafa profesional, por exemplo situarase habitualmente no foso ou no escenario), é habitual que o carácter profesional da actividade tenda a favorecer unha actitude máis fría e racionalizada, menos paixonal. O grao de novidade e, en consecuencia, de excitación, tamén é menor para quen ve concertos case diariamente, como unha cazatalentos ou o *roadie* dunha banda. Cohen (1991: 99) identifica en xornalistas ou antropólogos unha visión necesariamente máis obxectiva, pero aínda se o seu traballo os mantén á marxe das presións sociais internas aos grupos do concerto, esa obxectividade pode estar condicionada por certa dependencia das entidades produtoras a nivel económico ou polo posicionamento dentro dos seus propios grupos profesionais[106]. A súa labor profesional será a que guíe a súa conduta, e pesará

[106] Na novela semiautobiográfica *How to Build a Girl* (2014), a xornalista Caitlin Moran relata como, logo de ter publicado críticas ensalzando a determinados artistas, os seus colegas da revista Melody Maker criticárona por escribir como unha fan. Logo diso pasou a escribir só críticas negativas e crueis para gañarse o seu respecto. Nunha entrevista en *Sheknows* entrevista indica a base real desa anécdota do libro. (Dobie Bauer 2015)

máis que as normas de comportamento apoiadas nunha presión de carácter emocional, veñan de quen actúa (como no exemplo de Kate Bush, que apela ao respecto polo seu criterio) ou da comunidade. Ao mesmo tempo e polo mesmo motivo, probablemente cumprirá as que veñan da organización do evento, que pola súa capacidade coercitiva terá normalmente un certo dominio sobre as persoas profesionais, que nalgún caso pode derivar nunha relación de co-dependencia: calquera xornalista precisa de acreditacións e acceso a zonas privilexiadas, por exemplo, pero á vez as entidades produtoras precisan de boas críticas e presenza nos medios.

O rol de profesional era o máis illado dos demais na nosa clasificación, pero non debemos esquecer, ao pensar neses diferentes roles, que é habitual que se superpoñan e a situación dea pé a conflitos de intereses. O rol de artista ao que nos referiamos no capítulo anterior pensando en cineastas pode ser aplicado en xeral a quen acode ao concerto dominado por esa sensibilidade. Nun contexto non multitudinario como o das escenas locais, Cohen ou Shank indican que hai unha parte importante do público que tamén pertence a bandas. Nese caso, o seu xeito de abordar a música será máis crítico. Se o que domina a experiencia dunha persoa no concerto é unha faceta artística si que cabe esperar dela unha actitude relativamente analítica, aínda que haberá diferenza entre o caso de quen é músico ou música (e polo tanto coñece os procesos de creación musical, o que pode levalo a unha certa empatía coa posición de quen actúa pero tamén a certa rivalidade) e o caso de quen practica outras actividades artísticas, como o cinema ou a escritura (que ademais, especialmente no primeiro caso, poden levarse a cabo no momento do concerto). Se o rol de artista se dese independentemente de outros como o de fan ou o de membro da escena, poderíamos identificar nel unha distancia emocional semellante á do profesional e un cumprimento das normas ligado aos seus obxectivos artísticos, que primarían por riba do demais: Gael Carballo, un cineasta afeccionado participante na escena underground galega, comentaba nunha conversa que á hora de gravar concertos soe escoller unha única canción e ocupar o escenario mentres o fai, "molestando pero durante poco rato", para conseguir planos diferentes aos que se poden tomar dende a posición do público, pero sen gañarse a desaprobación da banda (de novo, soe haber unha relación de co-dependencia). Porén, ese rol de artista aparece, como xa vimos, normalmente combinado con outros.

Por exemplo, atopamos tamén o caso do rol de achegado ou achegada, que está caracterizado precisamente pola ausencia de distancia, por unha proximidade extrema con quen actúa. O esquema de fan, de máximo respecto á estrela, non funciona no seu caso porque non hai suficiente espazo para o misterio e a proxección de emocións propias; dificilmente unha persoa cunha relación de amizade ou parentesco cun músico ou música pode ser fan dese artista se nos acollemos aos termos de Sandvoss (lembremos: "fandom is based on a strict separation and distanciation between fan and

object of fandom"). As persoas que encaixan nese rol de achegado acoden aos concertos normalmente como xesto de apoio ou movidos pola curiosidade á hora de ver a quen actúa nunha faceta diferente á que lle coñecen. Nalgún destes casos estas achegadas ou achegados cumprirán a vontade explícita dos artistas, e noutros non coñecerán os códigos de comportamento dos concertos, quizais por mor dunha fenda cultural ou xeracional, xa que este rol permite a carencia de motivación musical para acudir ao concerto: pensemos nas nais ou nos avós que van ver concertos dun grupo adolescente, cousa frecuente porque non terán carné de conducir para mover o equipo.

Ao mesmo tempo, en lugar de ocupar un espazo á marxe dos códigos do concerto, as persoas achegadas poden chegar a condicionalos en certa maneira, xa que poden ser destinatarias directas da mensaxe dos *performers* e condicionar o tipo de articulación do evento: nunha entrevista para o fanzine Revista Porno, un dos membros do dúo The Vog comentaba que "cando tocamos diante de algúns amigos, o feito de que estén alí vendo e escoitando a The Vog fai que nos coñezan mellor" (Tenreiro 2015b: 20-21), o cal pode indicar que as bandas poden estruturar o concerto pensando na xente que coñecen, pero tamén que os procesos de identificación poden non ser figurados, senón literais, con persoas escoitando cancións que falan deles, ás veces con nome e apelidos[107]. En xeral podemos afirmar que o rol de achegada ou achegado permite un descoñecemento das normas de conduta no concerto que leva ao seu incumprimento, pero tampouco ten por que ser así en todos os casos.

No caso do público común, a distancia emocional froito do descoñecemento tenderá a dominar a relación que teñen con quen actúa. A capacidade de calquera *performer* ou da comunidade para controlar o comportamento do público común será relativa, xa que, como sucede coas persoas que acoden en calidade de profesional, non hai un vínculo emocional que condicione a súa conduta (e, neste caso, tampouco unha dependencia económica). É probable tamén, como no caso das achegadas e achegados, que descoñeza as normas de comportamento do evento, especialmente se se trata de eventos gratuítos ao aire libre, como por exemplos as festas patronais. Con todo, é pouco habitual atopar un descoñecemento total polo carácter ritual dos concertos: mirando a programación cultural dunha cidade calquera, atoparémonos con diversos eventos musicais cada semana e é complicado que teñamos coñecemento sobre cada banda, pero será fácil telos sobre os códigos xerais en función do xénero de música ao que se asocian ou do espazo no que actúan. Aínda que

[107] Nese sentido, hai no pop toda unha tradición de uso de anécdotas de persoas reais con nome propio dentro das cancións, quizais con John Lennon e as súas cancións sobre (ou para) Yoko Ono á cabeza: "The Ballad of John and Yoko", "Hold On", "Oh Yoko", "Dear Yoko"... En España hai un exemplo moi claro na banda catalana Nueva Vulcano, que teñen discutido e explicado o seu uso do recurso como herdado de Jawbreaker ou Minutemen (Amat 2015).

non coñezamos a un grupo de punk podemos saber que a xente soe bailar pogo neses concertos (falaremos máis adiante sobre a influencia do xénero musical no modelo xeral) ou que o Café&Pop Torgal de Ourense programa concertos indie pouco ruidosos.

Por último, ao referirnos aos membros dunha escena local hai un grao importante de relación persoal que inflúe no tipo de comportamento e recepción que fan da música. En xeral, ao formar parte dunha comunidade de contacto directo, haberá unha ausencia xeralizada de distancia entre as persoas. Os códigos de comportamento serán máis ben conformados arredor dun consenso colectivo, en relación probablemente co xénero musical, con aspectos ideolóxicos (Bealle 2013) e con circunstancias locais que, en conxunto, configuran uns códigos de autenticidade. As escenas son, xa o indicamos, comunidades con relacións menos xerárquicas que as comunidades de fans (que están xerarquizadas en base ao obxecto fan e á relación con el). Hai unha actividade creativa xeral da que moitas persoas fan parte (sendo ás veces creadores e ás veces espectadores, contribuíndo á superposición de roles), como ilustra o que Shank sinala sobre a escena punk arredor do local Raul's en Austin:

> The scene at Raul's marked a burst of creative activity that lasted almost three years. Bands formed, magazines were founded, record companies started, movies were made. This cultural explosion was both similar to and different from the initial progressive country moment. As with the earlier period of intense activity, musical performance at a specific site was the central activity within a number of overlapping cultural practices that mutually reinforced each other. Musicians, artists, filmmakers, and writers, drawn to this liberal oasis in the middle of conservative Texas, worked to make sense out of their feelings of alienation from the contemporary condition. The magazines that formed wrote about music and music-related activities. The movies that were made shared themes with and featured actors involved in the music scene. Artists designed posters and record covers. The Austin audience continued to demand that its musicians speak directly to them. (Shank 1994: 114-15)

Shank sinala que o público de Austin *continuaba a esixir* que os músicos lles falaran directamente (esixía suprimir a distancia). Isto ten que ver, entón, con certas características que eran relativamente constantes na evolución da música local da cidade dende o country, pero tamén co xénero concreto aquí, xa que como sinalou Neil Fox nun simposio na Universidade de Chester (Fox 2015) o *ethos* punk rock ten que ver coa ruptura da distancia (e este *ethos* non só se asocia ao punk como xénero, senón que se estende como actitude xeral da filosofía Faino Ti Mesmo). O importante é a comunidade e esta establece as expectativas e as normas, e canto maior sexa o vínculo coa escena maior será o coñecemento destas e a presión por cumprilas, en base á posible perda de

capital subcultural[108].

Asimesmo, a interpretación dun concerto para quen forma parte da escena é condicionada por esa ausencia de distancia, como sinala Sara Cohen (1991: 39-40): "the sense of community and identity is heightened if the performers and their audience share the same or similar socio-cultural experiences and are thus disposed to interpret the performance collectively". Esta interpretación colectiva e a identificación da banda como parte da comunidade intensifícase cando non hai uns medios que teñan feito explícita unha interpretación canónica da banda, pero dilúese cando o éxito de algún ou algunha artista o afasta da comunidade. No seu estudo da cultura rock en Liverpool, Cohen identifica esta tendencia co exemplo de Half Man Half Biscuit, que estaban desfrutando de certa fama no indie británico dos 80. Esa fama levou aos seus concertos a un público que non era parte da escena nin achegado a eles, provocando un desprazamento destes. O antigo público pasaba a sentir, paradoxalmente, unha carencia de proximidade. Non só coa banda, senón tamén co novo público: "There had been so many strangers in the audience and backstage that they had felt detached from the band" (Op. cit: 85).

Deste xeito, observamos aquí unha diferenciación marcada por esas persoas achegadas a Half Man Half Biscuit con respecto ao novo público, carente de capital subcultural e probablemente descoñecedor dos códigos de comportamento. Isto reflicte unha característica importante dos concertos a ter en conta para explicar as alteracións do modelo xeral: se o directo é o espazo no que se pon a proba a autenticidade do artista, tamén é o espazo no que se pon a proba a autenticidade dos espectadores[109]. A idea de autenticidade que, como viamos no capítulo anterior, funcionaba como garante da integridade da comunidade de fans distinguíndoos de quen non é fan, funciona tamén na escena para cubrir unha posible necesidade social de distinción. O cumprimento de normas de comportamento é un aspecto performativo que se pon de manifesto no espazo do

[108] Nas páxinas de Facebook de locais galegos autoxestionados como o Liceo Mutante de Pontevedra ou a Nave 1839 (antes Casa Tomada) da Coruña é frecuente atopar advertencias sobre estes códigos ao público, marcando a diferenza de contexto co ámbito comercial. Logo do Orfeón Mutantiarra, un concerto para recaudar fondos no Liceo Mutante por mor duns roubos, a organización publicaba o 26 de xaneiro de 2015 unha nota de agradecemento aos participantes que remataba cunha posdata: "A aqueles poucos que viñestes coa vosa bebida achantada coma se entrarades nunha discoteca ou que viñestes a facer outras parvadas, simplemente dicirvos que non tedes nin idea de que vai todo isto." Isto relaciónase coa conformación de códigos de conduta propios que se ten apuntado nalgún outro estudo de caso tratando escenas locais non comerciais, como o de Stewart Varner sobre The Mr. Roboto Project en Pittsburgh (en Hodkinson e Deicke 2007).

[109] Sarah Thornton (1997: 30-31) xa identificou no seu momento dous tipos de autenticidade na "live culture", a primeira relacionada coa aura e a segunda coa subcultura, en torno á comunión colectiva arredor dos músicos.

concerto e que se traduce na identificación como un igual ou como un *outsider* por parte da comunidade. En referencia ao que chamou "Galician underground", Amadeo Varela Lourenzo (2014: 31) sinalaba que, durante un dos concertos nos que realizou a observación participante para o seu estudo da escena galega, un membro do público preguntáralle se non desfrutara do concerto que estaba vendo porque permaneceu quedo e á marxe da multitude mentres o vía: "this incident suggests that there are certain ways to signal the enjoyment of a concert which form part of the subcultural capital of the members of the scene". Un comportamento diverxente é sinalado como estraño. Varela Lourenzo relaciona isto co feito de que os músicos e músicas prefiren "supportive crowds". Tense en conta o criterio de quen actúa porque esas mesmas persoas son parte importante tamén do público doutros concertos, e quizais iso resta peso á inmersión como valor a perseguir e hai unha maior imprevisibilidade nas accións de espectadoras e espectadores dentro das escenas polo clima de confianza e a ausencia de distancia[110].

Isto sucede en Galicia, pero son os códigos de comportamento dunha escena extrapolables a outras ou cada contexto é diferente? Hai moitas liñas comúns. Xa que nas escenas o público soe ser tamén participante (aínda que non sexa no propio concerto, na cita anterior de Shank víase esa referencia a todo tipo de actividades creativas e económicas) é frecuente que a autenticidade de público e artistas se valore en base a aspectos similares aínda en contextos moi afastados:

> Like many others, members of the Jactars and Crikey it's the Cromptons! valued music-as-experience (involving participation) as opposed to music-as-commodity (involving consumption alone.) This was revealed by their emphasis upon spontaneity, originality, and communication in their gigs, their desire for a 'high', a 'buzz', or loss of self, and their use of alcohol to help precipitate it. Those qualities of performance were valued more than its mere entertaining aspects and any technical or musical skills it involved, and that was again indicated by the Jactars' 'lads-off-the-street' image (a rejection of the trappings of showmanship and a stress upon naturalness) and the emphasis they placed upon simple, cheap instruments rather than expensive, technological ones. (Cohen 1991: 101-02)

A música como experiencia é oposta por parte das persoas participantes na escena á música como produto, co que se rexeita en certo sentido o aspecto comercial, igual que a técnica, e procúrase, ademais dun descontrol asociado ás veces ao consumo de alcohol ou outras drogas, unha sensación de naturalidade: sublíñase de novo a ausencia de diferenza e distancia co público propia do *ethos* punk. Os Minutemen cantaban "our band could be your life" en "History Lesson Part II", unha liña

[110] Véxase "Equilibrios precarios. Unha aproximación aos vídeos dunha escena underground galega" (Tenreiro 2017b) para observar exemplos deste comportamento do público en clips gravados dentro dese contexto.

que deu título ao volume de Michael Azerrad sobre o rock indie americano. O relativo rexeitamento das xerarquías que as bandas transmiten pode funcionar de catalizador para as diferentes actividades creativas e artísticas, que gozan de certo prestixio subcultural. Shank (1994: 121) fala das escenas como "overproductive signifying communities", algo que nos devolve á idea de que calquera pode, ao público participante e a superposición de roles, a unha sorte de ánimo común cara a asunción dun rol artístico. Aínda que xiren arredor dos grupos, en moitas escenas teñen xogado un papel importante cronistas (en papel ou en imaxe) que ao mellor non participaban tocando música pero contribuían a dar cohesión á comunidade a través de diferentes obras, como podía ser o caso de Don Letts no punk londinense. No contexto galego, hai exemplos como o do fotógrafo David Tombilla, que ten publicado varios números do seu fanzine *Mutant Mind*[111] arredor de bandas ou concertos da escena local, e os cineastas Flaco Fláquez[112] (vinculado ao Liceo Mutante de Pontevedra) ou o citado Gael Carballo[113] (vinculado ao colectivo de acción cultural PORNO).

Vemos entón que é común que a participación a través da produción creativa remate por ser considerada unha fonte de autenticidade, e á marxe disto o criterio máis transversal para a valoración da autenticidade do público das escenas é a presenza, que tamén se aplica dentro das comunidades de fans e polo tanto pode funcionar en concertos de moi diferente tamaño. Lucy Bennett (2012: 555) explica que, a pesar dos intentos de redefinir a interacción entre artista e público por parte das industrias da música e a tecnoloxía, a experiencia musical que as e os fans valoran máis é o "estar alí". Auslander sinalara xa o valor sociocultural asociado á "live presence":

> being able to say that you saw a particular musician or actor live or that you were present at a particularly legendary performance enables you to gain social prestige (…) our ability to convert attendance at a live event into symbolic capital is completely independent of the experiential quality of the event itself. (Auslander 2008: 66)

No caso das escenas, ao tratarse habitualmente de comunidades de contacto directo, a importancia simbólica dos concertos como evento aumenta polo feito de que son o espazo principal para que eses contactos teñan lugar e polo papel menos relevante das formas mediáticas como xeito de acceder ás bandas. Os rexistros do directo (dende souvenirs ou entradas ás propias gravacións de son ou, especialmente, de vídeo) son un medio para converter esa presenza en capital subcultural, sobre todo dentro das comunidades de fans, e os vídeos a forma concreta que permite unha maior

[111] Dispoñible en: https://www.flickr.com/photos/davenirvana/16431205566 [Última visita o 18/10/2016].

[112] Dispoñible en: https://www.youtube.com/user/dirtyflaco/videos [Última visita o 06/06/2017].

[113] Dispoñible en: https://vimeo.com/gaelcarballo/videos/all/sort:date [Última visita o 18/10/2016].

exhibición da propia personalidade: conectamos de novo co carácter narcisista do cinema do fan e, en xeral, do dixital.

Con todo, á marxe do relato posterior desa presenza, que pode ser máis ou menos detallado e máis ou menos verídico[114], a presenza articúlase de maneiras diferentes no espazo do concerto en función da posición na que o espectador decida ubicarse, outro aspecto complexo que non podemos incorporar ao modelo xeral da inmersión. Wendy Fonarow (en Gelder e Thornton 1997 e Fonarow 2006) desenvolveu un esquema polo que analizaba a distribución espacial do público nos concertos indie en Gran Bretaña a través do que denominou "Zones of Participation". Como o tipo de locais onde tocan as bandas indie non adoitan ter asentos asignados, cada persoa ten liberdade para escoller onde se coloca: "they choose where to stand and what to do with their bodies within the parameters of expected behaviors" (Gelder e Thornton 1997: 360). Fonarow fai unha descrición de tres zonas baseada, segundo ela, en concertos cunha asistencia relativamente numerosa (a partir de varios centos), e dende aí aplicable ata grandes festivais como o de Reading:

- **Zona 1:** a máis próxima ao escenario, é na que hai unha maior e máis frenética actividade física. O público máis xoven soe situarse aquí e ademais, é a declaración máis forte de *fanship.* É unha área principalmente masculina. Hai contacto físico con descoñecidos a través de actividades colaborativas como o "crowd surfing" ou o pogo. Os espectadores e espectadoras que se ubican nesta parte valoran a proximidade física, asociándoa á intimidade emocional coa banda.

- **Zona 2:** é unha zona media, afastada da actividade física que bordea o escenario, e reivindicada por un público de maior idade como o mellor lugar para escoitar a música da banda. Procuran unha atención visual e auditiva non condicionada polas distraccións da zona 1. En xeral é a máis ampla e numerosa.

- **Zona 3:** é a zona máis afastada do escenario, onde soen ubicarse as persoas profesionais, a xente participando en intercambios comerciais (mercar material da banda ou bebidas) e xente interesada en falar e socializar. Non teñen por que ter interese no que sucede no escenario.

[114] Pensemos no exemplo do famoso concerto dos Sex Pistols no Lesser Free Trade Hall de Manchester o 4 de xuño de 1976, sobre o que David Nolan publicou en 2006 o libro *I Swear I Was There: The Gig That Changed the World.* O propio título ironiza co capital cultural que pode atribuírse ao feito de acudir a ese concerto, o que fai que moita máis xente da que estivo alí (só unhas 40 persoas) afirmase ter estado.

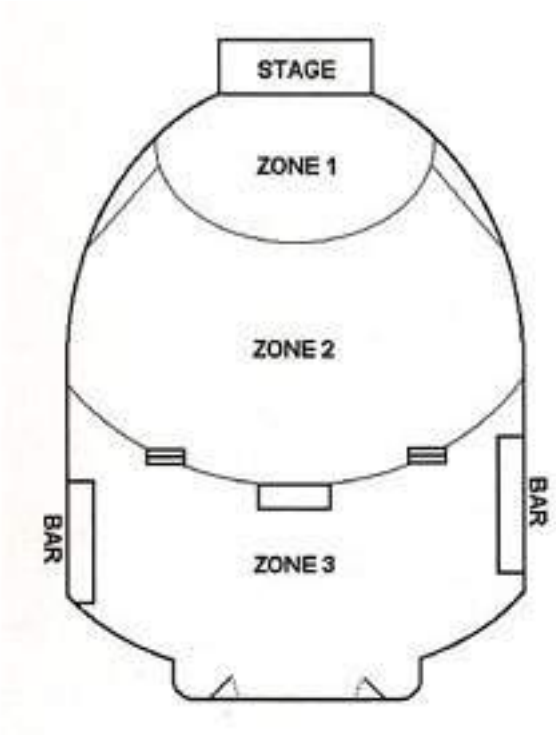


Ilustración 13: Zonas da audiencia nunha sala de concertos (Fonarow 2011).

Acudir ao concerto é parte da nosa exhibición pública do gusto, pero a articulación posterior desa performatividade pode ser ben diferente en función da nosa ubicación no recinto. Que un individuo se sitúe adiante significa un aliñamento positivo co grupo, e que se sitúe ao fondo significa que non está implicado (Op. cit: 364), pero esa implicación non cambia de forma exactamente gradual. Hai comportamentos intolerables nunha zona que son perfectamente realizables noutra, pero que poden implicar diferentes maneiras de ser fan ou membro da escena. A zona 2 valora a experiencia inmersiva, e nela mirar cara os lados pode ser un xesto de falta de autenticidade (Fonarow 2006: 107), porque se procura a contemplación con atención intensa, visual e auditiva. Ao mesmo tempo, ese tipo de contemplación é complicado na zona 1, na que afastar a mirada do escenario pode volverse imprescindible se se participa nun baile. Hai entón un enfrontamento interno no público con respecto ao criterio adecuado para disfrutar do concerto, que como xa vimos no epígrafe anterior podemos ubicar entre os extremos da participación activa e a inmersión total. A balanza pode inclinarse máis cara a inmersión ou a participación en función do control que exerzan as entidades produtoras, provocando que a comunidade favoreza tamén un comportamento ou outro. Vendo *Instrument* advírtese, por exemplo, que Fugazi favorecían o descontrol caótico e fisicamente violento na súa primeira etapa e máis adiante remataron por pedir ao público que permanecese quedo para non molestar e excluír a persoas para as que a participación no pogo podía ser

complicada ou perigosa: Michael Azerrad (2001: 392) citaba ao cantante e guitarrista Ian MacKaye falando sobre o tema: "See, [slam dancers] have one form of communication: violence ... So to disorient them, you don't give them violence. I'd say, 'Excuse me, sir...'- I mean, it *freaks* them out – 'Excuse me, sir, would you please cut that crap out?'". Azerrad indicaba que os discursos de MacKaye eran considerados por algúns como un sermón, pero en xeral o seu criterio era obedecido e adoptado pola comunidade de fans: "it wasn't cool to disrespect Ian MacKaye" (Loc.cit.).

Porén, o conflito entre distintas visións sobre o disfrute e comportamento no concerto non só depende das normas de comportamento que propugne a banda ou a comunidade, senón que outros factores inflúen neste choque, como a cantidade de público, a idade, o citado contexto local[115], as características do recinto ou das entradas. Por exemplo, en determinados concertos hai asentos ou áreas asignadas en función do prezo, co que a ubicación pode ser máis indicativa do poder adquisitivo que da relación con quen actúa. Fonarow (Gelder e Thornton 1997: 364) indica tamén que nun concerto con pouca asistencia, a parte máis densamente ocupada pasa de ser a frontal a ser o fondo, deixando un espazo entre a primeira liña do público e o escenario que, ás veces, é ocupado por achegadas e achegados da banda. O mesmo xesto de implicación emocional (achegarse ao escenario) pode supoñer formar parte dunha comunidade maioritaria ou dunha minoría que, neste caso, procura servir de apoio ao grupo (servirlle de "supportive crowd" como indicaba Varela Lourenzo). A idade media parece aumentar cando aumenta a distancia ao escenario e as bandas que practican unha música menos movida favorecen en menor medida as actividades físicas da zona 1.

Con todo, e xa para rematar o epígrafe, probablemente a diferenza principal, que altera tanto o modelo de Fonarow para o indie como o noso modelo xeral arredor do control, está baseada nos diferentes códigos xenéricos, que poden predefinir moitos dos outros factores importantes, favorecer determinados comportamentos ou dar pé a normas:

> (...) Different music cultures have different notions of appropriate interaction between audience members and performers, and different genres of music frame expectations of appropriate activities in a performance space. For example, piggybacking or taking off one's shirt are extremely rare for indie shows but are frequent at metal or mainstream rock shows. (...) Thus, different genres have different notions of what is appropriate and expected in the performance setting. Not paying attention to the norms of a particular community using a space is similar to

[115] No blog *Studious Indie* unha entrada adaptaba o esquema de Fonarow ao contexto local de Portland (Estados Unidos), eliminando a zona 3 e explicando que as actividades físicas da zona 1 eran nese contexto moito menores. A propia Fonarow respondía nos comentarios recoñecendo diferenzas de comportamento entre o público indie británico e o estadounidense (Studious Indie 2008).

> not paying attention to cultural differences. It ignores the specific rules that different communities use to accomplish interaction. The physical space is the same, but the participant structure alters how the space is used. (Fonarow 2006: 12)

A articulación da dinámica proximidade-distancia entre público e artista varía drásticamente nalgúns xéneros. O culto do pop maioritario ás estrelas, que é esencial para atribuírlles a distancia baseada no misterio, non se estende da mesma maneira, por exemplo, á música electrónica, que en consecuencia dá unha importancia moito menor á imaxe, como indica David Broc:

> a un DJ no necesitamos ponerle cara; a un rapper si. A un creador de, pongamos, ambient, ni tan siquiera queremos imaginárnoslo fisicamente; en cambio, no hay último *hype* del pop o rock británico que se precie al que no asociemos a una estética concreta. (en Polite e Sánchez: 200)

Nesa liña, Sarah Thornton (1995: 4-5) utiliza o termo *disc cultures* para falar de subculturas, especialmente de música de baile, nas que os valores da autenticidade pasan a atribuírse ás gravacións e non ao directo, coa consecuente valorización do puramente sonoro por riba do visual, e quizais da música por riba de quen a asina. O caso dos *sound systems* asociados á música xamaicana, nos que DJs poñían música dende un equipo que movían normalmente nun camión, é similar tamén na medida en que desprazan o foco dende a idea de comprobar no directo a autenticidade dos creadores e creadoras das cancións a unha "public performance of recorded music" (en Gelder e Thornton 1997: 342-43). Con todo, aínda que o culto á estrela poida diluírse raramente desaparece, senón que pode desprazarse a outras figuras de prestixio como as e os picadiscos, que atribúen as súas cualidades aos temas que seleccionan. Giles Smith contaba a anécdota na que John Peel, o famoso presentador da BBC, estaba pondo música nunha sesión nunha universidade e todo o público se achegou a observar como pinchaba:

> What they were watching so raptly was a disc jockey (albeit a famous and much-loved disc jockey) playing records. 'I don't know what you're looking at me for,' Peel remarked, halfway through. 'I don't actually do anything.' The audience laughed but, reared as gig-goers, they could only carry on staring. (Smith 1996: 35)

Smith explicaba con esta anécdota o ritual de mirar cara o escenario e contrastábao coa xeración dos seus pais, que podería ter ido a un concerto a bailar pero non entendería esa atención exhaustiva. Iso reflicte un factor a ter en conta, que é que nas culturas de baile o público convértese en parte esencial do espectáculo, e pásase así de venerar a quen actúa a venerar a atmosfera, como indica Thornton (1995: 29-30) pondo as *raves* como exemplo extremo. Esa importancia da labor colectiva e a creación dun ambiente tamén está presente na música folk, tal como o sinalou Finnegan (1989:

150). Anímase igualmente á participación do público a través do canto, e permítese en maior medida o movemento da xente, algo que podemos identificar tamén nas foliadas galegas, normalmente abertas á participación de quen queira cantar ou tocar algún instrumento. As expectativas varían profundamente con respecto ao funcionamento dun concerto pop, igual que o fai a diferenciación entre público e artista. Unha sesión de DJ nunha discoteca e un concerto poden implicar, ambas, a un grupo de xente escoitando música pop en público, pero son contextos fortemente diverxentes.

Estas diferenzas xenéricas provocan cambios nas fontes de autenticidade, que como vimos é importante para dar pé a un consumo emocionalmente implicado. En primeiro lugar, hai cambios para os artistas: a importancia da voz no pop desaparece se acudimos a un concerto dos Chemical Brothers, onde normalmente as pistas vocais estarán sampleadas, pero incluso a preocupación pola autenticidade dos intérpretes pode desaparecer completamente se a importancia se lle outorga á atmosfera do evento. En segundo lugar, especialmente, as diferenzas xenéricas alteran as fontes de autenticidade para os membros do público. Cada xénero valora como parte do capital subcultural certos estilos de vestimenta, o coñecemento de certos códigos e certas habilidades: saber tocar a pandeireta poderá dar prestixio nunha foliada pero probablemente non nunha *rave*. A participación que o pop non sempre tolera é imprescindible en determinadas músicas que poden rexeitar completamente a inmersión.

En definitiva, estes exemplos amosan que o modelo baseado no uso de ferramentas de control por parte das entidades produtoras para controlar a participación e favorecer a inmersión é claramente insuficiente se atendemos polo miúdo aos diferentes niveis de control destas, as distintas formas de participación do público ou os diferentes xéneros musicais. Estas diferenzas modifican profundamente a dinámica de proximidade e distancia que serve de base ao comportamento das e dos fans nos concertos de pop masivo, e será preciso telas en conta para ver, no seguinte epígrafe, como afectan á articulación efectiva das gravacións de imaxe nos concertos. Antes diso, resumimos aquí as conclusións deste:

- O público dos concertos non é uniforme, senón que está formado por distintas persoas con distintos obxectivos, expectativas e necesidades, que poden modificarse durante o propio evento.

- Ademais da produción e escoita de música, durante os concertos teñen lugar moitas outras actividades, boa parte delas relacionadas coa interacción entre o público.

- O poder de cada *performer* para impor un tipo de comportamento no público varía fundamentalmente en función do respecto da audiencia polo seu criterio: os músicos e músicas de éxito teñen unha maior capacidade de control que aqueles que non teñen gravacións.

- Os grupos e artistas que non gozan de fama teñen menos capacidade para controlar a organización do espazo nos seus concertos, que teñen ademais unha menor multimedialidade que os masivos.

- En función da relación e distancia con quen actúa, os diferentes roles do público condicionan o seu comportamento no directo e o seu cumprimento das normas explícitas ou implícitas marcadas polas entidades produtoras ou o público.

- As persoas que ocupan no concerto rol de profesional teñen normalmente unha actitude racional, fría e pouco paixonal, e tenden a cumprir as normas que veñen da organización pero ignorar as que teñen relación coa comunidade, en base aos seus intereses económicos.

- As persoas que ocupan no concerto o rol de artista soen ter unha actitude analítica e cumpren as normas dunha forma ligada aos seus obxectivos artísticos, que priman por riba do resto.

- O rol do achegado ou achegada permite en ocasións un descoñecemento dos códigos xerais de comportamento que leva ao seu incumprimento, pero a relación estreita destas persoas con quen actúa pode facer que cumpran as normas que a ou o *performer* faga explícitas.

- O público común é dificilmente controlable por mor da ausencia de vínculo emocional ou normas de comportamento con quen actúa, pero pode coñecer códigos xerais asociados ao espazo ou o xénero do evento.

- Os membros dunha escena participan dunha comunidade relativamente non xerárquica na que a actividade creativa é xeralizada e a ausencia de distancia entre artista e público é esixida a miúdo. Por iso, o cumprimento de normas é esixido pola comunidade en base á ameaza da exclusión e da perda de capital subcultural (normalmente identificado con autenticidade). A presenza física nos concertos é básica para gañar prestixio dentro destas comunidades.

- A articulación concreta da presenza dunha espectadora ou espectador no concerto a través da

ubicación nunha parte determinada do recinto implica, seguindo a Wendy Fonarow, a afirmación performativa dunha identidade concreta, e reflicte o conflito interno do público en canto ao criterio adecuado para desfrutar do concerto: máis inmersivo ou máis participativo.

- O conflito entre esas visións sobre o comportamento correcto no concerto (e tamén as alteracións da dinámica proximidade-distancia entre artista e público) está condicionado por factores como a cantidade de público, a idade, o contexto local ou as características do recinto, pero principalmente polos diferentes xéneros musicais, que modifican as ideas de autenticidade atribuíbles tanto a quen actúa como á audiencia.

4.3. As gravacións do conflito

En Febreiro de 2015 apareceu na canle de YouTube CH2 un video co nome "Solution for Assholes Who Hold Up Phones At Concerts (Starring Marky Ramone)"[116]. Nel, o batería dos Ramones ofrecía unha idea para librarse da xente que utiliza os smartphones durante os concertos: o "Smartphone Swatter" (un artiluxio consistente nun single punk pegado a unha baqueta). Logo de explicar como se fai, demostra como funciona e bate nos móbiles das persoas que os sacan mentres un grupo toca. Tamén propón utilizar para elo a súa nova autobiografía ou, directamente, acoitelar a quen o faga.

Probablemente non faga falta chegar a tanto para demostralo, pero vendo o vídeo queda ben claro o que xa dixemos no título deste capítulo: que un concerto é un espazo de conflito. Xa vimos que hai diferentes intereses en xogo (económicos, estéticos, emocionais, sociais), e, en consecuencia, diferentes comportamentos e diferentes normas para xulgalos. Os vídeos caseiros dos concertos son un rexistro do evento e, polo tanto, reflicten eses conflitos. Pero, ao mesmo tempo, súmanse a eles ou provocan outros novos, porque os vídeos son un elemento conflitivo en si mesmo: sono durante o concerto (o acto de gravar é molesto para parte do público), antes (como parte das formas mediáticas que conforman as nosas expectativas) e despois (a través da súa circulación). O fenómeno dos vídeos caseiros de concertos (en especial os feitos por fans) altera a experiencia do evento e a súa percepción, polo que supón un elemento máis de desequilibrio do modelo de control por parte das entidades produtoras. Ou, cando menos, pode supoñelo. Porque igual que o comportamento do público non é uniforme, os vídeos dos concertos tampouco o son, e igual que

[116]Dispoñible en: https://youtu.be/2SZiEFpC9Wg [Última visita o 18/10/2016].

calquera manifestación cultural, poden dar pé a interpretacións diverxentes, dende a resistencia anticomercial (os vídeos poden ser producidos e circular á marxe do ánimo de lucro e do control da industria) ao mecanismo promocional (as persoas que os fan poden contribuír a través dos vídeos a aumentar o consumo dos produtos da industria cultural sen recibir ningunha remuneración a cambio). A idea neste epígrafe é explorar como se integran e articulan as gravacións dos concertos dentro desta dinámica de conflito, tentando entender máis polo miúdo que papeis xogan no evento.

Abordaremos primeiro o papel dos vídeos durante o concerto. Explicamos ata agora os concertos en base a ese modelo xeral polo que as entidades produtoras buscan crear unha experiencia inmersiva para o público; un modelo que é cuestionado por factores variables como o xénero musical, o rol de cada espectadora ou espectador, a cantidade de asistentes ou o tamaño do local. As entidades produtoras soen utilizar, como xa vimos, unha serie de recursos para condicionar o público a unha experiencia sobre a que manteñen o control. En referencia a ese modelo, o feito de gravar é parte do conflito natural: como calquera participación activa, implica rexeitar a inmersión total e, entón, na maioría dos casos, significará rexeitar o control das entidades produtoras e escapar do modelo de conduta que eles consideran axeitado (xa vimos que non é raro que se prohiba o uso de cámaras, e cada certo tempo aparece un artista enfrontándose ao público por iso, como nos casos de Adele[117], Beyoncé[118] ou Adam Levine[119]). Porén, ao mesmo tempo, o público non pode fuxir por completo dese control, e inevitablemente o vídeo estará condicionado polos mesmos recursos que promoven a inmersión: iluminación centrada no escenario, alto volume, normas explícitas de comportamento, espazos asignados... Nos contextos máis masivos soe haber máis mecanismos de control e, polo tanto, eses vídeos estarán máis condicionados por eles que os que sexan gravados en espazos de menor tamaño e menor importancia económica. De feito, recentemente a empresa Yondr ten desenvolto un sistema para ofrecer a artistas, organizacións e individuos "the tools to create phone-free events and spaces"[120]. Na súa web presumen de que "in a technology-filled world, Yondr is the easiest way to maintain authenticity, privacy and exclusivity" (Yondr 2016). Nunha liña semellante,

[117] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=Gg0pSgrtQJo [Última visita o 20/10/2016].

[118] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=7QmnqL3QN_o [Última visita o 20/10/2016].

[119] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=6nWo8Uxhpno [Última visita o 20/10/2016].

[120] A ferramenta consiste nunhas bolsas seladas nas que se obriga ao público a depositar os móbiles, sendo só posible abrilas saíndo do recinto. Músicos como Alicia Keys, Guns N' Roses ou The Lumineers e cómicos como Dave Chappell, Chris Rock ou Louie CK están entre os primeiros en adoptar esta técnica, evitando conflitos directos no escenario como no caso de Adele. Así o sinala Wesley Schultz, cantante e guitarrista de The Lumineers: ""I've tried all sorts of things. If you yell at the audience or treat them like kids, they're going to act like kids (...). It's a little bit clunky, but it's better than telling them to leave their phones in their cars or forbidding it." (Solon 2016)

Apple está considerando introducir nos iPhones un software que deshabilite a cámara en concertos e salas de cinema para evitar violacións das leis de propiedade intelectual (Rus 2016).

Non é casualidade que dende Yondr apelen a conceptos que temos tratado previamente, como a autenticidade e a privacidade. O que o uso desas palabras revela é que a acción de gravar non só se enfronta ao control institucionalizado das entidades produtoras, senón que se estende aos valores da audiencia. Ademais das normas explícitas da organización e os seus recursos a nivel físico están as normas emocionais, os códigos de conduta construídos pola comunidade ou polo artista, e estas son frecuentemente contrarias tamén ao acto de gravar. Así, podemos pensar que rexeitar a inmersión é un acto de rebeldía contra un poder que impón unha maneira de desfrutar do concerto, pero é lido en moitos casos xusto como un sinal de falta de autenticidade, como unha falta de respecto ao artista ou ao resto do público (de novo, volvemos ao vídeo de Marky Ramone). Suponse que gravar impide prestar atención ao que está a suceder, entrando así en conflito con outras accións habituais nos concertos, como indicaba Simon Reynolds en relación ao fenómeno do *taping* entre os Deadheads na cita que incluímos no capítulo 2 en relación á hiperinflación do ordinario na era dixital:

> The taping phenomenon has a paradoxical aspect. The angle on the Dead has always been that you really had to see them live to "get it": you needed to experience the flow of the moment, the pure quicksilver magic of Garcia's soloing as it rippled out into the cosmos. Taping the shows attempts to capture that evanescent beauty but in the process goes against the "be here now" spirit of psychedelia. Indeed, the tapers became obsessed with recording quality. Instead of dancing and getting lost in music, they would spend the show crouched beside their tape-recording equipment, constantly adjusting the recording levels (sometimes listening to the show through headphones plugged into the machine) or repositioning the microphones. They'd admonish dancing Deadheads for bumping into the equipment or chatting too loudly on the periphery of the tapers sections. Like the dad with a videocamera welded into his eye socket at his kid's birthday party, the tapers were not fully present; they missed, partially at any rate, the very event they were attempting to save for eternity. (Reynolds 2012a: 232)

É curioso que os conflitos aos que se refire aquí Reynolds sexan tanto coa xente que baila inmersa na música (un comportamento, xeralizando, propio de fans desfrutando do trance psicodélico dos Grateful Dead) como coa xente que fala (un comportamento, xeralizando tamén, propio dun público xeral que renuncia a manter unha atención concentrada). Isto sucedía porque moitas das persoas afeccionadas ao *taping* tiñan un enfoque audiófilo, no que a atención está posta na gravación, co obxectivo dun resultado puro e carente de distraccións. Isto, paradoxalmente, centraba a súa

atención na técnica máis que na música en si mesma. E, aínda así, a acción de gravar identifica a eses Deadheads como fans, persoas emocionalmente implicadas no consumo (e nun consumo produtivo) que defendían unha determinada experiencia do concerto sobre as outras, igual que a discusión entre os membros das zonas 1 e 2 de Fonarow sobre se era máis axeitada a atención concentrada ou a implicación física no evento. A labor dos e das *tapers* era respectada e facilitada pola propia organización, que delimitaba áreas para que puidesen situar o seu equipo. A pesar dos choques que puidese haber con outros membros do público, eran respectados como parte da comunidade porque contribuían a unha intelixencia colectiva, a un arquivo común de actuacións que doutra maneira non serían accesibles (Whitman 2005: 20).

O fenómeno dos vídeos caseiros ten moitos puntos en común co exemplo dos Deadheads. Nalgúns casos, os espectadores ou espectadoras que gravan en vídeo o concerto son, como sucedía co *taping,* tamén tolerados (ou axudados) pola banda e respectados pola comunidade de fans, como podemos observar no exemplo de *Live in Praha*[121]*,* un filme concerto de 2009 feito a partir de metraxe contribuido por 62 fans de Radiohead a partir da iniciativa dun grupo máis pequeno, sen ánimo de lucro e que finalmente contou co apoio da banda, que cedeu para eles o audio tomado directamente da mesa de son. Outra vez, é unha contribución á intelixencia colectiva aprobada polas entidades produtoras e benvida pola comunidade de fans: na web do proxecto hai un libro de visitas con 32 páxinas de comentarios de agradecemento. O feito de ser Radiohead unha banda de éxito internacional, cunha ideoloxía crítica co funcionamento da industria musical e cunha base de fans grande e coordinada, facilita a aparición de obras como esta ou *Radiohead Tinley Park,* un filme de montaxe realizado polo usuario de YouTube ChesterCopperpot a partir de vídeos previamente compartidos por fans (a diferenza de *Live in Praha,* que foi coordinado dende antes da propia gravación). A figura da colaboración aparece de novo aquí, xa que o vídeo foi compartido tamén na súa canle de YouTube polo usuario Austin Brock[122], especializado en vídeos de Radiohead e que polo tanto xoga tamén un papel de prestixio dentro da comunidade e axuda á difusión.

Con todo, aínda que estes exemplos existen, non son os maioritarios. Xa vimos que, en xeral, a acción de gravar é considerada molesta (no citado estudo de Bennett [2014: 6] hai respostas ás súas enquisas que especifican a distracción causada polo uso de cámaras). En casos como o de Radiohead esa acción molesta é tolerada en base ao papel de quen grava dentro da comunidade de

[121] O vídeo pode verse en YouTube ou descargarse a través da web http://radiohead-prague.nataly.fr/ [Última visita o 18/10/2016]. No capítulo 7 incluímos unha análise pormenorizada dese filme en base ás achádegas da parte teórica desta investigación.

[122] Dispoñible en: https://youtu.be/shjo_OL2fmQ [Última visita o 20/06/2017].

fans, igual que sucedía co *taping,* pero noutros casos o feito de gravar non identifica a quen o leva a cabo como fan (incluso sucede ao contrario). Isto ten que ver co desenvolvemento do dixital. *Live in Praha* é un proxecto que, como o *taping,* integra un interese na técnica, como indica a nota de agradecemento de Nataly®, a produtora e promotora da idea: "Noticing the improving quality of fans live videos, i had the idea to set up a project that would bring together people who were ready to film the august European shows, in order to make multiple video sources DVDs" (Nataly®, s.d.). Esta intencionalidade pode ser consecuencia da democratización do acceso aos dispositivos, pero a influencia dos cambios da era dixital levou as gravacións de concertos, maioritariamente, por outras vías. Ademais de converter o audiovisual no medio dominante de gravación en troques do sonoro, fixeron diminuír en grande medida aquela preocupación pola técnica (como xa dixemos no capítulo 3, isto sucedeu en favor dunha xeralización da espontaneidade e a non planificación, ao integrarse as cámaras en teléfonos móbiles) e abriron a posibilidade de exhibición da personalidade de quen grava. O eixo pasou entón en moitos casos de estar no rexistrado a estar en quen rexistra, pero, como vemos, as tendencias previas tampouco desaparecen por completo. Unhas e outras conviven.

Dese xeito, entendemos que o acto de gravar, durante o concerto, pode ter obxectivos diferentes por parte de quen emprega a cámara e ser interpretado de maneiras diferentes por parte de quen non a leva. Podemos interpretar certas tendencias a partir de elementos recoñecibles visualmente: por exemplo, na súa análise dos vídeos fan dun concerto de Lady Gaga, Carsten Stage (2012: 4) identifica a cualidade do directo, a *liveness,* cun sentimento de proximidade perceptual, e desa maneira explica que o xesto de gravar a pantalla xigante e o uso do zoom teñen que ver con esa intención de romper a distancia co ídolo. Nese sentido, é posible ler en quen grava unha implicación emocional propia dun fan. Indo máis aló, a tendencia xeral dos vídeos a centrarse na figura da estrela reflicte o culto á personalidade do pop que identificamos nos epígrafes anteriores (seguramente reflicte tamén os condicionamentos pola iluminación do local). Arredor desa idea, a acción de gravar pode ser entendida tamén como un intento de confirmar a autenticidade do obxecto fan mediante o rexistro do evento físico e efémero no que se exhiben as cualidades do ídolo ás que o público accedeu a través das formas mediáticas, pero esta vez sen a intermediación da industria, procurando así unha proximidade que esas formas non poden ofrecer[123].

Xa que logo, a acción de gravar pode ser motivada por necesidades propias das e dos fans como a autentificación da estrela, a procura de proximidade e tamén a vontade de memoria dun evento importante (Lingel e Naaman 2011: 340). Porén, iso non implica que todos os vídeos funcionen en

[123] No punto 5.3 exploramos algún exemplo disto con máis detalle, como o referente ao vídeo dun concerto de Hannah Montana no que se aprecia o uso dunha dobre (excluído do filme que recolle o mesmo concerto).

base a iso, xa que non só hai fans gravando nos concertos. Volvendo aos diferentes roles, poderemos atopar tamén, por exemplo, unha labor de documentación encargada pola banda ás persoas achegadas (recollida aínda na forma previa do ámbito sonoro en Cohen 1991: 68), ou motivada por un sentido de pertenza á escena musical. Tamén exemplos do rexistro constante da vida cotiá exhibidos nas redes sociais: Instagram permitía nun principio só subir vídeos de ata 15 segundos (agora mesmo ata 60), co cal a súa adaptación á música obriga incluso a fragmentar unha forma que xa é breve (a canción pop) e rexeita en certa maneira a categoría de documento. Esta tendencia pode ser relativamente transversal entre os roles, pero é significativo que poida aparecer no caso do público xeral, máis casual, como no exemplo de quen grava un espectáculo de rúa co que se atopa: poderá ser tanto polo interese musical como pola relevancia dun acontecemento fóra do esperado[124]. Tamén o aspecto lúdico de gravar (que viamos en Jonas Mekas ou en fragmentos doutros filmes xa citados como *All Tomorrow's Parties*) podería facer que a acción ocupe un papel de entretemento dunha maneira parecida á que o fai empregar o Smartphone para xogar ou navegar na rede, con algunha persoa gravando un concerto porque o fai máis divertido que simplemente miralo. Deste xeito a tendencia indica que a variedade de experiencias posibles do concerto tamén leva a unha variedade de significado das gravacións (sen que isto implique que todas as experiencias e roles estean representadas nos vídeos dos concertos).

A interpretación que o resto do público dea ao acto de gravar dependerá dos códigos compartidos, das normas explícitas e implícitas, que poden favorecer máis ou menos a inmersión e polo tanto valorar o vídeo como algo correcto ou como unha proba do descoñecemento dos criterios do grupo (traducible nunha perda de capital subcultural). E aínda tendo en conta iso, esa valoración poderá variar, igual que o modelo xeral, en base ao xénero musical, á cantidade de público ou ao rol dende o que se interprete a acción: por exemplo, en contextos multitudinarios tanto o grupo como os e as fans soen ter máis capacidade para facer valer os seus criterios sobre o resto do público que en concertos de bandas locais sen éxito, onde tanto as normas explícitas como as emocionais están menos presentes. Esta multiplicidade de perspectivas (que, como vemos, vai máis lonxe da simple diferenza que hai entre quen grava e quen non o fai) e de variables é un dos factores que outorga aos vídeos esa cualidade de elemento conflitivo. O outro vén do poder derivado da imaxe:

> Susan Sontag writes in *On Photography* that "to photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself into a certain relation to the world that feels like

[124] Á marxe do atopable nas redes sociais de uso privado podemos tomar como mostra, por exemplo, o vídeo "Crazy Good Multi Instrument Street Musician", subido polo usuario FlashGordon a YouTube: https://youtu.be/VSqkgHu5dk4 [Última visita o 18/10/2016].

> knowledge – and, therefore, like power." Many of the tapes shown on *America's Funniest Home Videos* reveal that power by capturing the small humiliations of childhood: falling into your food, being caught on the toilet, dropping your pants. The embarrassments are even manufactured to create a more competitive video. (Citron 1999: 9)

Michelle Citron utilizaba a reflexión de Susan Sontag para explicar un factor que xa vimos ao falar dos filmes domésticos e dos cambios no control dos dispositivos: quen ten a capacidade de rexistro dun evento gaña certo poder sobre este; pode influír na maneira en que se representa e se lembra o sucedido. Tomando o exemplo de *America's Funniest Home Videos,* explica a subordinación das nenas e os nenos ao control das nais e (especialmente) dos pais, que controlan o rexistro da súa infancia e escollen rexistrar as pequenas humillacións da infancia. Máis adiante (Op.Cit: 11) engade un matiz importante cando explica que o que se ofrece cando medran a esas persoas como os recordos da súa infancia son, en realidade, os recordos dos pais. Trazando un paralelismo, podemos dicir que o público dos concertos foi tradicionalmente tratado como nenos por parte das entidades produtoras, que ofrecían despois (nalgúns casos) unha versión do sucedido en forma de disco en directo ou filme-concerto. O mesmo cambio que se dá coa adecuación do vídeo ao uso doméstico e amador nos setenta e oitenta, no que a cámara cambia de mans e se despraza o punto de vista (Sánchez 2013: 159-60) é visible nas gravacións de concertos. Por iso atopamos tantos exemplos de rexeitamento do uso de cámaras: xa vimos que durante o concerto son unha actividade que distrae da atención exclusiva ao público; despois deste, son un rexistro sobre o que non pode exercerse control e que pode alterar a imaxe pública das estrelas (veremos algún exemplo concreto no capítulo seguinte).

Entón, se durante o concerto o elemento conflitivo que é valorado e xulgado é o acto de gravar, despois (e antes) do concerto o que se valora é a propia gravación, algo que marca profundamente o cinema do fan. Neil Fox (2015) sinalou o paradoxo que isto supón cando se observan en común as estratexias de promoción e control: hai moreas de artistas que animan ás súas seguidoras e seguidores a ser activos nas redes sociais (porque iso contribúe á promoción) pero non no directo (porque iso choca co desexo xeral do artista de controlar o evento por completo). En paralelo ao parecer do ou da artista, as comunidades de fans tamén reflicten esa contradicción: xa vimos que o acto de gravar é xeralmente considerado molesto, pero o resultado deste acto, o vídeo dos concertos, non o é. Poderemos escoitar a un membro do público dicindo que non entende como alguén pode pasar o concerto gravando, pero máis adiante é moi probable que agradeza ter acceso a un documento daquel instante. No contexto do concerto, gravar non contribúe a aumentar o capital subcultural; despois si, como indican a miúdo os comentarios dos propios vídeos.

En relación a esta dualidade, Bennett (2014: 10) identifica na súa análise do *texting* e *tweeting* nos concertos de Tori Amos unha tensión entre querer colaborar coa comunidade outorgando información aos membros da audiencia que non están presentes fisicamente e o compromiso co que é percibido como o seu disfrute ininterrompido; o compromiso coa experiencia inmersiva do directo. Despois do concerto o conflito desaparece porque non é posible interromper ese disfrute, e de feito a través dos vídeos contribúese a elaborar o significado do evento, a fixar o seu sentido na memoria e cohesionar a comunidade. Quen grava tamén sinte aquela tensión, como describía unha afeccionada a gravar concertos participante no xa citado estudo "You should have been there, man: Live music, DIY content and online communities" de Jessa Lingel e Mor Naaman:

> I definitely feel much more detached when I'm recording versus when I'm not recording. It's kind of like a double-edged sword because I love the fact that I'm there, recording this, being like, I can't wait to put this on YouTube for the rest of the world to see. But on the other side of that, I'm watching the show just through this screen. And sometimes you forget to break away and actually look at the stage or look around you. (Lingel e Naaman 2011: 340-41)

Xa que logo, quen grava fai unha renuncia durante o concerto en favor duns obxectivos posteriores. Pode ser esa contribución á comunidade ou tamén a procura dun certo prestixio social, que como falamos no capítulo anterior pode ser tanto interno a unha comunidade de fans ou a unha escena como relacionado coa exhibición da personalidade. Paul Long (2015a: 6-7) sinala como as redes sociais facilitan que se compartan materiais constitutivos da memoria colectiva de concertos, ligados a eventos, artistas ou locais concretos, cunhas consecuencias en termos de prestixio social: "Uploading such material announces the individual's authority and witness to performances, while recognition and acknowledgement from others who shared the experience confirms it." No seu texto, Long subliña a importancia da vida dos concertos unha vez rematan: logo da experiencia efémera, adícase moita atención a lembrar, explorar e evaluar esa experiencia.

Así, á hora de construír a propia identidade, de transformar o comportamento no concerto en capital subcultural, Internet permite facelo dunha forma insistente e constante en oposición á presenza no evento, que é breve e, en moitos casos, menos notoria. Por exemplo, no vídeo "Bob Dylan – High Water (For Charlie Patton) – Desert Trip – Indio CA – October 7 2016"[125] do usuario Fake Fan atopamos un comentario do usuario jaw444 no que agradece a aportación dunha canción completa e fai referencia á ubicación de quen gravou: "thanks!! i love these videos of all these guys, but have felt frustrated that there weren't more of Dylan songs. i have about the last third of Simple Twist of Fate, the end of Desolation Row, much of Rainy Day Women, most of Masters of War, that is about

[125] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=ndetoHhxnsQ [Última visita o 20/10/2016].

all, and now this awesome video, you sure had a good seat. thanks so much, so grateful". É algo que xa viamos no vídeo "Lady Gaga – Love Game *HD* (Madison Square Garden)", do usuario Kyle McCandless. Nel, un comentario do usuario darkangel91891 dicía "ur gaga vids are awesome!!! May i ask which location in MSG did u record this from????". No concerto, Fake Fan ou McCandless serían un simple espectador entre decenas de miles e a súa ubicación non sería especial nin distinguible das da xente ao seu redor, pero para a xente que non tivo oportunidade de estar no evento efémero a súa posición é relevante e envexable.

Falabamos no epígrafe anterior da importancia que tiña a presenza para moitos roles; os vídeos traducen a presenza no concerto e a ubicación concreta no espazo en algo tanxible, nunha proba que exhibir. Noutro exemplo contraditorio, a proba de presenza tradúcese en autenticidade, pero para acadala lévase a cabo unha acción censurada polo colectivo. As comunidades de fans tenden a ter certa capacidade para modificar os seus criterios cando varía o contexto no que se atopan, e teñen sensibilidade de cara a facilitar o acceso aos produtos a quen non o ten a través da industria. Isto explica a valoración que estas persoas fan dos vídeos caseiros de concertos en oposición á que realiza o público común. Xa explicamos no capítulo anterior que as comunidades de fans tiñan un comportamento de consumo similar ao das familias no que se refire aos vídeos que eles mesmos realizan:cada fan coñece os códigos do concerto e síntese apelado polo vídeo por estar familiarizado coa audiencia e con quen actúa. Dende a aparición das gravacións piratas (*bootlegs*) de concertos, os afeccionados á música téñenas valorado como símbolos de autenticidade opostos aos directos oficiais[126], relegando a calidade a unha cuestión secundaria (Long 2015a: 18).

A noción de calidade lévanos de novo a un conflito que amosa outra vez a complexidade do fenómeno. Para algunha xente, esa falta de calidade é proba dun vídeo que foxe do control institucional, e polo tanto convírtese nun rexistro máis fiel da experiencia do concerto. Varias persoas participantes no estudo de Lingel e Naaman indicaban o valor dos vídeos amadores opostos aos profesionais: "a professionally taken video can … seem robotic. Where a DIY video seems as if I could've been the person taking that video." (Lingel e Naaman 2011: 339-40). Volvemos falar de identificación, pero neste caso non con quen actúa senón con quen rexistra o vídeo: parte do público atopa nestes vídeos unha cualidade de pureza, humana, non modificada fronte á artificialidade e

[126] É normal atopar discusións en foros sobre discos en directo posproducidos, que polo tanto perden esa cualidade de autenticidade documental, como fai explícito un usuario dos Steve Hoffman Music Forums: "(...) Obviously, money drives these releases but I find it such a fraud to release a "live" document that is actually overdubbed. Give it to me warts and all". Nese mesmo fío os usuarios sinalaban álbumes como *Alchemy* de Dire Straits ou *Absolutely Live* dos Doors que presumen de non estar retocados no estudo, amosando como se valora a cualidade documental (Reechie 2003).

previsibilidade das representacións profesionais canónicas. Ao mesmo tempo, precisamente, outros espectadores e espectadoras rexeitan estes documentos polas súas evidentes carencias técnicas: "amateurish qualities in framing, lack of perspective, unbalanced sound quality and so on", indica Long (2015a: 18), explicando que aínda que en ocasións os vídeos se viralizan a maioría das cifras de reproducións dos vídeos de concertos en Vimeo e YouTube son minúsculas.

Nese sentido, os vídeos caseiros que, efectivamente, se fan virales (rematando por aparecer moitas veces en medios convencionais, como indicabamos na introdución deste traballo), non teñen necesariamente unha mellor calidade, senón unha maior relevancia como documento para un público xeral. Dese xeito, a ubicación nun lugar concreto afecta (os vídeos tomados dende as primeiras filas teñen un maior valor como documento, tendo en conta que o elemento importante soe ser o *performer*), así como, moi especialmente, o rexistro dun suceso único, dende o anecdótico (Dave Grohl rompendo unha perna[127], Beyoncé enganchando o pelo cun ventilador diante do escenario[128], Pitbull agredindo a un espectador[129]) ao terrible (o vídeo de Eagles of Death Metal tocando na Sala Bataclan de París interrompido polas ráfagas de disparos dos terroristas[130]).

[127] Dispoñible en: https://m.youtube.com/watch?v=GeUrSm4_cpk [Última visita o 18/10/2016].

[128] Dispoñible en: https://m.youtube.com/watch?v=R1uHk7Z6z24 [Última visita o 18/10/2016].

[129] Dispoñible en: https://m.youtube.com/watch?v=tTiY7fMprNg [Última visita o 18/10/2016].

[130] Dispoñible en: https://www.instagram.com/p/-FMdjAMQJ9 [Última visita o 18/10/2016].



Ilustración 14: A relevancia como documento para un público xeral é o que posibilita a viralización dos vídeos caseiros. Esta cualidade baséase ás veces na anécdota (vémolo nos exemplos dos accidentes de Dave Grohl e Beyoncé ou a agresión de Pitbull) e outras no extraordinario do contexto (caso do atentado na Sala Bataclan).

Pensar no valor documental das imaxes devólvenos, xa para rematar, á diferenza que atopamos entre os contextos masivos e os minoritarios, nos que ese valor documental das imaxes será maior (se ben quizais para un público máis reducido) pola ausencia de rexistro oficial dos feitos. Lingel e Naaman (2011: 346) explican que os vídeos de bandas mainstream feitos por fans soen ser máis vistos e comentados que os das bandas independentes. Porén, indican que no primeiro caso funcionan só como un vínculo entre fans e no segundo contribúen a dar pé a circuitos que inclúen non só a espectadoras e espectadores, senón moitas veces tamén ao propio intérprete (que no caso mainstream ignoraría probablemente eses documentos), polo que as súas funcións van máis aló e serven de forma máis efectiva para romper a distancia co ou coa *performer*. O menor culto á personalidade nestes contextos minoritarios tamén provoca que, probablemente, se esixa unha mellor calidade de son a estes vídeos, xa que xogan un papel máis importante na representación do sucedido pola carencia de formas mediáticas institucionais. Así, xogan tamén un papel na construción da imaxe do artista que, de novo, dotará de importancia aos vídeos caseiros de concertos, esta vez para o público que os consuma antes de acudir a outro, ao tempo que os enfrontará á vontade de control por parte das entidades produtoras. Estas diferenzas sérvennos para distinguir cunha claridade algo maior as implicacións do cinema do fan, que entre os vídeos

caseiros de concertos rematan por ser tamén un dos exemplos de maior notoriedade pública.

En conclusión, os vídeos caseiros de concertos, producidos nun espazo de conflito, conteñen unha longa lista de tensións causadas en parte polo propio acto de gravar e en parte pola súa circulación posterior. Á hora de analizalos é inevitable atoparse con visións diferentes sobre o fenómeno, que ilustran a súa complexidade e carácter contraditorio, pero en xeral podemos extraer a idea de que moitos dos elementos presentes nestes vídeos supoñen unha ruptura co modelo xeral de control por parte das entidades produtoras e unha ameaza ao seu monopolio de rexistro e representación dos espectáculos. No seguinte capítulo pasaremos de atender ao contexto do concerto a atender ao da súa representación visual, dentro do ámbito da posta da música en imaxe (en particular, das actuacións en directo). Así, tentaremos confrontar os vídeos caseiros de concertos, atendendo en concreto aos que forman parte do cinema do fan, coa idea dun modo de representación institucional da música, para explorar se o contido dos vídeos rompe efectivamente co control ou segue a reafirmar os criterios que rixen o canon cunha simple diferenza de calidade. Antes diso, resumimos o dito neste epígrafe:

- Durante o concerto, o feito de gravar implica rexeitar a inmersión total en favor dunha participación activa, pero os vídeos estarán condicionados polos mecanismos de control que as entidades produtoras destinan a procurar a inmersión.

- As normas emocionais que comunidade de fans e artista constrúen son tamén frecuentemente contrarias ao acto de gravar, considerándoo molesto, pero en ocasións toleran a práctica recoñecendo o seu valor para a intelixencia colectiva.

- Certos elementos recoñecibles na análise visual da maioría dos vídeos amadores de concertos identifican motivacións propias de quen é fan para a súa realización, pero tamén é posible atopar vídeos rexistrados dende os outros roles. A interpretación do resto do público sobre o acto de gravar estará influida polo coñecemento de códigos compartidos, e variará como o modelo xeral de control dos concertos (en base ao xénero musical, a cantidade de público, etc.).

- Despois do concerto xa non se avalía o acto de gravar, senón a gravación en si mesma. Hai polo tanto unha tensión entre a intención de colaborar coa comunidade e a vontade de inmersión do público, e polo tanto gravar supón habitualmente unha renuncia a prestixio durante o concerto en favor duns obxectivos posteriores.

- Estes obxectivos posteriores poden ser funcionar como proba de presenza e traducir o vídeo en capital subcultural ou recuperar certo poder a través da capacidade de rexistro do evento, en oposición aos vídeos profesionais (que tenden a monopolizar o rexistro). A noción de calidade vólvese secundaria en favor do valor documental das imaxes para un público determinado, con grandes diferenzas entre os contextos masivos e os minoritarios (estes non teñen presencia profesional e o sentido de oposición é menor).

5. MODOS DE REPRESENTACIÓN VISUAL DO CONCERTO

> "(...) I believe that in coming years by my own work, and that of Dickson, Muybridge, Marey and others who will doubtless enter the field, that Grand Opera can be given at the Metropolitan Opera House in New York, without any material change from the original, and with artists and musicians long since dead."
>
> (Thomas Alva Edison, *The Century Magazine,* xuño 1894)

O desenvolvemento das técnicas do audiovisual a finais do século XIX e comezos do XX deu pé a unha certa anomalía que segue a influírnos a día de hoxe: o primeiro dispositivo de gravación de son non incorporaba a imaxe, e o primeiro dispositivo de filmación de imaxe en movemento non incorporaba o son. Como consecuencia disto, a maneira na que escoitamos música viuse fondamente alterada pola posibilidade de disociala do momento e o suxeito da súa interpretación. Antes do desenvolvemento dos sistemas de son sincrónico, vemos que Edison soñaba coa posibilidade fascinante e macabra desas óperas interpretadas por artistas que xa morreran. Non podemos saber se pensaba en algo como o festival de Coachella de 2012, onde o rapeiro Tupac Shakur, asasinado en 1996, revivía en forma de holograma para actuar xunto a Snoop Dogg. Inevitablemente, a anomalía dese "cisma son/visión" (Cohen 2012: 12) alterou tamén a maneira na que *vemos* a música, tanto nos concertos como a través de formas mediáticas. Walter Murch falou da música como "the main poetic metaphor for that which could not be preserved" (Manaugh 2007). Os atributos tradicionais da música, como asociada a un tempo, un lugar e uns intérpretes determinados foron diluíndose en favor dunha morea de posibilidades á hora de presentala visualmente. Así, dende os álbumes completos subidos a YouTube coa simple foto da súa portada ata os videoclips de imaxinería e factura visual enormemente elaboradas, unha parte moi significativa do noso acceso á música é en formato audiovisual, asociado a unhas imaxes concretas (ao contrario do que sucede ao escoitar un disco ou un concerto, onde as imaxes ás que se asocia a música son casuais).

Porén, con todo, segue procurándose resolver ese cisma. O holograma de Tupac non sería posible de non existir o son e a imaxe disociados, pero ao presentalo no contexto dun concerto (é dicir, asociándoo a un tempo e un lugar) funciona como un intento de devolver a unidade audiovisual á experiencia da música. O valor do concerto está na presenza simultánea da música e de quen a interpreta; na solución aparente daquela disociación. Como é habitual, naquel momento coidadosamente posto en escena por, seguramente, unha boa cantidade de entidades produtoras,

alguén no público estaba gravando[131]; capturando o instante no que aparece esa solución. Tamén houbo un rexistro "oficial"[132]. Na complexidade de relacións entre música e imaxe, hai tamén, como xa temos visto, unha variedade enorme de rexistros visuais do directo, producidos tanto por profesionais como por *amateurs*, cunha variedade tamén notable de motivacións e condicionamentos. Entre todo isto, algunhas formas e recursos tenden a prevalecer sobre as outras, tanto no ámbito comercial como no amador.

A intención neste capítulo é comparar esas formas. Primeiro, ver se as imaxes comerciais dan pé a un modo de representación institucional dos concertos (no sentido dun modelo dominante de posta en imaxe da música en directo condicionado polas obras que a industria produce), e cal é a relación deste cos rexistros realizados polo público (especialmente o cinema do fan que nos ocupa) e as súas características máis comúns. Dese xeito, poderemos explorar as consecuencias do acceso xeralizado aos dispositivos dixitais nun nivel estético, logo de ter tratado nos capítulos anteriores a base do fenómeno das gravacións caseiras de concertos explicando o contexto técnico, a organización do público en comunidades e o seu comportamento nos directos. Tradúcese a relevancia cuantitativa destas gravacións nunha relevancia cualitativa? É dicir, fai aparecer o acceso masivo de fans aos equipos de rexistro de imaxe un modo de representación da música alternativo ao institucional?

Para responder estas cuestións, é preciso saber onde buscar as características comúns da representación da música en directo. No primeiro epígrafe realizaremos un repaso histórico (non exhaustivo) das diferentes formas audiovisuais que traballaron e traballan cos concertos e actuacións musicais, en ficción e non ficción, para poder observar a aparición de constantes estéticas, partindo dos intentos iniciais de solución do cisma: antes de identificar un posible modo de representación institucional é preciso identificar os lugares nos que este pode aparecer. Ademais, isto permitiranos pensar o cinema do fan dende a tradición xeral do cinema, abrindo a vista máis aló das teorías relacionadas co doméstico nos que nos centramos previamente. Logo diso, no segundo punto, procuraremos analizar as constantes estéticas nas representacións de concertos de máis éxito comercial poñéndoas en relación coas causas que poden determinalas. Para rematar, nun terceiro epígrafe relacionaremos este modelo coa representación que se dá nas gravacións caseiras de

[131] O vídeo non oficial máis visto en YouTube da súa aparición, con máis de 900.000 visitas, é "Tupac Hologram HD (1080p) @ Coachella 2012 Weekend 1", do usuario DJOsoFresh Videos. Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=YgMen4-PI74 [Última visita o 20/04/2016].

[132] "Tupac Hologram Snoop Dogg and Dr. Dre Perform Coachella Live 2012", na canle de Snoop Dogg, con nome westfesttv. Ten máis de 41 millóns de visitas. Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=TGbrFmPBV0Y [Última visita o 20/04/2016].

concertos, coa intención de poder así propoñer unha definición pormenorizada de cinema do fan coa que operar finalmente na posterior parte de análise e traballo de campo.

5.1. O desenvolvemento histórico da posta da música en imaxe

No mesmo texto no que Edison falaba de revivir aos mortos, explicaba que levaba uns cantos anos coa idea de facer un instrumento que fixera para o ollo "o que o fonógrafo facía para o oído", e que, dese xeito, coa combinación dos dous o movemento e o son poderían ser gravados e reproducidos simultáneamente (Edison 1894). Para Altman (2004: 78) isto indica o rol que se esperaba que o son xogase no novo medio. O primeiro filme coñecido gravado con son directo, o *Dickson Experimental Sound Film*[133] (William K.L. Dickson, 1894-95), reflicte esa intención de conseguir unha reprodución sincrónica de son e imaxe, no que viría ser o kinetófono. Nel vemos a un home (o propio Dickson, empregado de Edison) tocando o violín cara a un grande cono que recolle o son mentres dous homes bailan en parella. É dicir, vemos o músico, o mecanismo de rexistro do son e unha reacción de receptores da música: elementos que nos devolven a unidade de tempo e lugar de imaxe e son, e que non deixarán de aparecer (en maior ou menor medida) durante o resto da historia do cinema. Cohen (2012: 12) sinala o interesante de que a vontade de Edison estivese en resolver o antes posible o cisma que el mesmo contribuira decisivamente a crear, e identifica este filme como o momento inicial da fascinación do cinema coa actuación musical.

Efectivamente, esta fascinación pola música estivo presente dende as primeiras invencións que procuraban capturar o movemento en imaxe, aínda que non sempre na forma de actuación en directo. Durante os anos nos que o kinetófono estivo activo, a maioría dos filmes creados para el foron de carácter musical, normalmente tendo como motivo bailaríns ou *marching bands,* segundo Altman (2004: 81) debido a que a sincronización podía ser un pouco máis relaxada: en lugar de xente *facendo sons* (como sucedería no caso dos discursos orais) estes filmes retrataban a xente *seguindo o tempo de sons.* Mentres tanto, o desenvolvemento do cinematógrafo (aínda sen son sincrónico) incluiu tamén nalgunha ocasión as actuacións como motivo, aínda que de maneira moito máis secundaria. Michel Chion (1997: 41-42) indica que nos primeiros filmes Lumière "encontramos pocas escenas musicales o que supongan una música: sólo una "danza infantil" y un concierto, donde vemos a un hombre al violín y dos mujeres al piano tocando al aire libre en una terraza". Neste caso, a presenza do concerto tiña sentido xa que era un obxecto de representación habitual dende había tempo na pintura (podemos velo en obras como *O concerto,* de Vermeer, ou *O café-concerto* de Manet) e un elemento relativamente presente na vida burguesa que os Lumière

[133] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=Y6b0wpBTR1s [Última visita o 30/03/2016]

retrataban.

En paralelo, nesa complexa primeira etapa do cinema, outros emprendedores procuraron desenvolver sistemas de imaxe e son sincrónicos. Xa en 1900, Clément-Maurice organizou un pase na Exposición Universal de París do Phono-Cinéma-Théâtre, que sincronizaba gravacións fonográficas de estrelas do teatro e a canción (Sarah Bernhardt en *Hamlet,* o tenor Victor Maurel en *Les précieuses ridicules...*[134]). En Alemaña, Oskar Meester logrou sincronizar os seus "Bioramas" cun gramófono. Posteriormente, en 1903, presentaría o Biofón[135], que acoplaba cinematógrafo e fonógrafo: a compañía Gaumont considerouno un plaxio do sistema do cronófono que Léon Gaumont patentara dous anos antes (McMahan 2006: 110-112). Con ese sistema, a directora Alice Guy Blaché filmou para o cronófono, segundo indica Chion (1997: 42), máis de cen películas cantadas ou faladas, nas que facía intervir a cantantes ou intérpretes musicais. No seu estudo biográfico de Guy, Alison McMahan sinalou que as "fonoescenas" feitas polo cronófono eran, polo xeral, versións filmadas de actuacións de ópera ou de cancións illadas interpretadas por algún ou algunha cantante dos cafés concerto, e compartían características cunha parte importante das películas de atraccións, as que tiñan máis que ver cos espectáculos de vodevil:

> Estaban rodadas respetando el proscenio, con la cámara *adoptando el punto de vista de un espectador* [as cursivas son nosas] situado en el centro de un auditorio, a entre cinco y diez filas de distancia. Los artistas se veían casi siempre en plano largo, esto es, de la cabeza a los pies, y gran parte del decorado y del telón de fondo quedaba incluida en el encuadre. En casos excepcionales, la cámara se acercaba un poco más, de manera que se viera al artista de los tobillos a la cabeza, aunque gran parte del telón de fondo era aún visible. Y en ocasiones verdaderamente excepcionales, el artista era filmado en un plano medio o incluso en un primer plano medio. De vez en cuando se utilizaba algún tipo de viñeta para producir un efecto de primer plano. (McMahan 2006: 115)

O feito de que se respetara o proscenio, esa idea de adoptar o punto de vista dun espectador ou espectadora, indica a existencia dunha relación entre o cinema e os espectáculos musicais en directo (neste caso a ópera e o café-concerto) baseada na experiencia do público e nas súas expectativas: probablemente o coñecemento dunha obra previa servía para facer máis pracenteiro e comprensible

[134] O French Film Festival de Richmond (Estados Unidos) programou en 2013 un evento no que recuperaba o programa orixinal da atracción do Phono-Cinéma-Théâtre. O cartel orixinal incluía a inscrición "Visions animées des artistes célèbres". Dispoñible en: http://frenchfilmfestival.us/2013-phono-cinema-theatre [Última visita o 25/04/2016].

[135] Messter produciu arredor de 500 curtas sonoras con ese sistema baseadas en cancións, óperas e operetas, chegando a abrir un cinema en Berlín adicado aos filmes de ópera (Urbanora 2009).

o visionado, como podía suceder tamén coas adaptacións literarias ao cinema da época. Aquí ponse en escena unha actuación para o cronófono pero tómase como referencia un evento previo e unha personalidade coñecida. Este peso da personalidade non é casualidade, e está na base das sinerxias entre a industria cinematográfica e a discográfica, máis aló de que o desenvolvemento dos aparellos correspondese en ocasións ás mesmas persoas.

Ian Christie (en Abel e Altman 2001: 3-5) indicou que o fonógrafo serviu como prototipo para todas as máquinas e prácticas de reprodución espazo-temporal na última parte do XIX, non só polas cualidades da invención de Edison, senón tamén pola capacidade que tivo para convertelo nun negocio lucrativo a través da venda dos aparellos. Un dos usos que motivou o seu éxito foi a *memorialización* ("the desire to record for posterity famous voices"), que Christie relaciona estreitamente coas fantasías de devolver o pasado á vida: para as primeiras audiencias do fonógrafo e o grafófono (de Bell-Tainter) unha das demostracións que se ofrecía eran "autógrafos de audio" de xente aínda viva ou recentemente falecida. É sinxelo de entender que entre esas voces memorables estivesen as de cantantes, dando pé ao nacemento de estrelas discográficas a partir do que xa eran estrelas da música, como Enrico Caruso, que fixo as súas primeiras gravacións a finais de 1902.

Esas "famous voices", viñesen do ámbito popular do vodevil ou do máis culto da ópera, non tardaron en pasar tamén ao cinema. Cando McMahan investigou sobre o traballo de Guy co cronófono, atopou unha serie de discos na Biblioteca do Congreso dos Estados Unidos, a maioría en fundas que dicían "O cronófono: Imaxes que cantan e falan", na Sección de Son Gravado. McMahan (2006: 109) conta que lle estrañou atopar os discos nesa sección e non na de películas, xa que eran bandas sonoras. Pero logo de examinalos atentamente atopou que en moitos casos, debaixo da etiqueta de Gaumont, había unha etiqueta orixinal que revelaba que os discos eran gravacións comerciais doutras compañías, maioritariamente Victor mais tamén Cameo, Red Label, Zonophone e Pathe Odéon.

A sincronización dos filmes con estas gravacións era útil tanto a nivel técnico como a nivel comercial. No primeiro ámbito, resolvíase o problema da gravación da voz, que precisaba aínda dun micrófono moi próximo que estragaría a posta en escena (o caso do *Dickson Experimental Sound Film* pode indicar a aparatosidade dese dispositivo técnico). No segundo, aproveitaba a fama desas estrelas da música para fomentar o éxito das fonoescenas: na canle de YouTube Change Before Going Productions atopamos varias pezas de Alice Guy protagonizadas por figuras da Belle Époque

como Felix Mayol[136] ou Armand Dranem[137]. Esta promoción funcionaba en dobre sentido, beneficiando á industria discográfica e á cinematográfica, como indica Rick Altman explicando o recurso común ao uso de cancións noutros espectáculos. A inclusión de temas populares era agradecida polo público e contribuía tamén, de xeito secundario, a prolongar ou aumentar a popularidade desas pezas:

> Serving a song-plugging purpose that would later be taken over in vaudeville and nickelodeons by illustrated song slides, in sound film by the theme song, and in radio by payola, the interpolation of popular songs into stage plays – whether originally musical or not – became by the end of the century an economic necessity of theater life. What better way to breathe new life into a play than to slip in a current hit song? (…) (Altman 2004: 34-35)

Altman destaca eses elementos en común entre o cinema sonoro, a radio, o vodevil e o nickelodeon, sendo estes dous últimos o espazo das "cancións ilustradas". Estas precederon ás fonoescenas na idea de acompañar as cancións de imaxes, mesmo antes da invención do fonógrafo e o cinematógrafo (utilizando a lanterna máxica). Se as fonoescenas reflectían por imitación o espectáculo das actuacións en directo, primando a aparición das persoas que interpretaban a música, as cancións ilustradas anticipaban o cisma son-imaxe, acompañando os temas en directo con diapositivas coloreadas a man escenificadas, normalmente para representar a letra[138]. Deste xeito, as ilustracións tiñan máis que ver coa invención que co rexistro (aínda que os músicos e músicas tamén aparecesen con frecuencia entre os motivos desas ilustracións). Esta dobre dimensión pode ser un dos elementos que fai posible ver nas cancións ilustradas un antecedente do videoclip, xunto co seu importante papel promocional na comercialización de música popular para as masas (principalmente, en forma de partituras). E, aínda así, están tan preto do cinema como da música en directo: as cancións ilustradas formaban parte de sesións de variedades, e contaban cunha parte importante de participación do público, para o que era frecuente que se incluise o retrouso nalgunha das diapositivas, convidando a cantar ás persoas alí presentes. O seu éxito foi moi importante nos Estados Unidos, pero Richard Abel indica que a forma non se estendeu internacionalmente (en Abel

[136] Por exemplo, *Lilas Blanc,* dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=BxznkMAZdL8 [Última visita o 21/04/2016].

[137] Por exemplo, *Five O'Clock Tea,* dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=ieczbA9k4rc [Última visita o 21/04/2016].

[138] Pechando o círculo dalgunha maneira, hai numerosas cancións ilustradas (editadas en formato vídeo) dispoñibles en YouTube, onde unha parte ben importante do material son imaxes postas sobre algunha música. Como mostra pode verse "Goodbye, Girlie, and Remember Me", de 1909, composta por Irving Berlin. Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=Qlx_5MGkoyM [Última visita o 21/04/2016].

e Altman 2001: 145).

As fonoescenas e as cancións ilustradas, como tantas outras formas e técnicas da época, tiveron un período de vida curto. Porén, marcan esa maneira de traballar na que se utilizan as expectativas previas do público (co emprego de artistas e pezas coñecidas) para dar forma ao produto audiovisual musical. Este esquema fortalecía a colaboración entre industrias e ten outro exemplo de grande importancia na estrea do sistema Vitaphone, que fixo posible a rodaxe de *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) e xogou, polo tanto, un papel crucial na consolidación do cinema sonoro. O programa da presentación do sistema, o 6 de agosto de 1926, iniciábase cun discurso de William H. Hays, presidente da Motion Picture Producers and Distributors of America (coñecido por dar nome ao código de censura do sistema hollywoodiense), no que anunciaba de xeito revelador "a new era in music and motion pictures". O programa incluía despois, ademais da estrea de *Don Juan* (tamén de Crosland) principalmente música, case toda de carácter clásico pero sempre encabezada, outra vez, por estrelas do momento como o violinista Mischa Elman ou os cantantes Anna Case e Giovanni Martinelli. Michel Chion (1997: 70-72) destacou algúns elementos desas curtametraxes musicais que avanzaban problemas e solucións na adaptación da actuación musical ao cinema, como a introdución dun sistema de varias cámaras simultáneas para filmar á filharmónica de Nova York (antecedente das gravacións televisivas actuais) ou a inexpresividade do único intérprete de música lixeira no programa, o virtuoso do ukelele Roy Smeck.

A partir deste punto, o Hollywood da etapa clásica pasou a ser, ata a consolidación da televisión, o principal espazo no que avanzou a posta da música en imaxe. A tradición da actuación musical prolongouse en certa maneira no uso da forma canción dentro das ficcións de carácter máis ou menos realista, mentres a ilustración imaxinativa máis mantedora do cisma músicovisual se desenvolveu rapidamente no ámbito do musical. Calquera das dúas liñas seguiu alimentando as sinerxias entre as grandes corporacións da industria cultural, con numerosas estrelas da música intervindo en películas, fose interpretándose a si mesmos ou como actrices e actores. O propio Al Jolson, Frank Sinatra, Bing Crosby ou Dean Martin son os nomes máis destacados polo prolongado da súa carreira no cinema, quizais nalgún caso superando en importancia a súa carreira musical. Pero tamén hai casos de cantantes e compositores que participaron en filmes emblemáticos: Ricky Nelson en *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959), Hoagy Carmichael en *To Have and Have Not* (Howard Hawks, 1944), Louis Armstrong en *High Society* (Charles Walters, 1956) ou Duke Ellington en *Anatomy of a Murder* (Otto Preminger, 1959). Ao mesmo tempo, numerosas estrelas da pantalla tiveron enormes éxitos musicais a partir dos filmes, convertendo as cancións en *standards.* Pasou en casos tan notables como Fred Astaire e "Cheek to Cheek" en *Top Hat* (Mark Sandrich,

1935), Judy Garland con "Over the Rainbow" en *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939), Doris Day con "Que Sera, Sera (Whatever Will Be, Will Be)" en *The Man Who Knew Too Much* (Alfred Hitchcock, 1956), ou Gene Kelly co tema titular en *Singing in the Rain* (Stanley Donen e Gene Kelly, 1952). Esta tendencia continúa o "song-plugging" que Altman identificaba no cambio de século.

Nos musicais clásicos o tema musical, "que solía estar desligado esencialmente del desarrollo de la historia", condicionaba a estrutura dos relatos, co ritmo guiando o cambio de plano, a danza, o movemento de cámara, a expresión de actores e actrices e mesmo a escenografía, o que serve a Ana María Sedeño (2002: 23) para identificalos como antecedentes do videoclip. Dentro do xénero é case sempre imprescindible a sincronía de imaxe e son no que se refire á voz, pero a mesma sincronía é relativamente rara en canto á presenza de instrumentistas, xa que as imaxes engadidas ás cancións das que se parte soen estar máis relacionadas coa coreografía que cunha idea de directo. Porén, tal como indica Richard Dyer, se saímos do xénero a relación das cancións coa narración varía enormemente:

> They can just be an interruption, a change of pace, a pause for something different. They may set a mood or else function as scene-setting, establishing a locale as a particular kind of club or party or occasion, or even just when and where a scene is taking place. They may act as commentary or reflection on the action, or they may – and this is a common function in movies – be expressive in relation to character. (Dyer 2012: 8-9)

Esta variedade é máis sinxela de atopar en filmes de ficción fóra do musical, onde atopamos moitas máis veces representacións de actuacións musicais cunha relación relativamente máis estreita con referentes da realidade, sexan estas situadas en contextos íntimos (caso do "Moon River" de *Breakfast at Tiffany's* [Blake Edwards, 1961], con Audrey Hepburn tocando a guitarra e cantando na súa ventá) ou contextos públicos (como Rita Hayworth cantando "Put the Blame on Mame" para os clientes do casino en *Gilda* [Charles Vidor, 1946]). Digo relativamente porque Chion (1997: 140) indica a indulxencia da audiencia á hora de aceptar a inclusión das cancións nos filmes a pesar de ter moitas veces unha relación bastante arbitraria coa lóxica realista, polo seu encaixe na trama e polo carácter extradiexético de parte da música que sona: "basta con que un personaje toque una guitarra, se siente delante de un piano, o simplemente sobre un caballo y se ponga a cantar e inmediatamente tendrá a su disposición una orquesta completa acompañanado su canto (...)". O citado exemplo de "Moon River" é interesante: o personaxe de George Peppard escoita a música e sae á ventá, dende onde ve a Holly (Audrey Hepburn) unha ventá máis abaixo, cantando coa súa

guitarra. Ata aquí todo é realista, pero logo da primeira estrofa empezamos a escoitar, a maiores, un arranxo de cordas. Os planos achéganse progresivamente á cara de Hepburn, concentrada na canción. Cando remata, xira a mirada e crúzaa coa de Peppard, descubrindo que estaba alí. Aceptamos que soen instrumentos que non poden estar presentes no universo do filme[139], pero as características da secuencia seguen tendo como referente unha situación na que alguén canta e alguén escoita e mira, a diferenza do que podemos atopar en números do musical clásico como "Singin' in the Rain".

Xa que logo, é deste tipo de uso das cancións, en contraste co do musical, de onde podemos extraer tendencias relevantes para esta investigación. Ademais da indulxencia do público cos elementos non diexéticos na música, é interesante que vexamos a escena dende a perspectiva de Peppard, xa que é habitual que sexa a mirada dun dos personaxes[140] a que introduce as actuacións musicais: temos observado a Humphrey Bogart mirando a Lauren Bacall cantar en *To Have and Have Not* e *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946) ou a Lizabeth Scott en *Dead Reckoning* (John Cromwell, 1947), e as dúas interpretacións que fai Rita Hayworth de "Put the Blame on Mame" en *Gilda* son vistas polo personaxe de Glenn Ford. Esta focalización subliña a cualidade expresiva en relación aos personaxes que as cancións teñen moitas veces, xa que se vincula coa trama sentimental. Dyer indicou que, ao estar as cancións frecuentemente en primeira persoa, ao mobilizar afectos máis aló da consciencia discursiva, e ao saír do corpo, "it is common to consider them expressions, even emanations of someone, of the singer, the character, the composer, the lyricist, even the listener or the collective audience" (2012: 11-12). Matiza isto explicando que, en espectáculos ou filmes nos que a ou o protagonista é un *performer* profesional, a actuación no escenario ou diexética na pantalla pode ser significativa en termos do seu éxito e non necesariamente entendida como expresión do sentimento particular. Pero indica tamén que os puntos álxidos son normalmente momentos nos que o que está a ser interpretado en público é tamén presentado "as an expression of the performer's inner self", citando o exemplo de Barbra Streisand en *Funny Girl* (William Wyler, 1968), cando canta "My Man" despois de ter acordado a súa separación co seu marido e o xeito de cantar ten un matiz diferente ao do resto do filme, máis inexacto. Antes diso vémola no backstage, o que nos dá unha idea do funcionamento dunha lóxica de autenticidade asociada aos espazos privados, como explicamos no capítulo anterior. No caso de *Gilda,* antes da famosa secuencia na

[139] Jean-Luc Godard xogaría ironicamente con este código ao final de *Sauve Qui Peut (La Vie)* (1980), cando, ao final do filme, Cécile Tanner pasa xunto a unha orquestra de cordas que toca o tema que se escoitou durante o resto da metraxe.

[140] Probablemente o feito de que sexa a mirada do personaxe protagonista masculino a que introduce estas actuacións teña implicacións a nivel da identificación do público, pero escapan do ámbito deste traballo.

que Rita Hayworth quita as luvas e pide axuda para rematar o striptease, hai outra na que canta a mesma canción nun contexto íntimo, só cunha guitarra e só para o encargado dos baños, o cal nos dá a entender unha relación forte da cantante co tema cantado. É semellante ao que sucede cando a mirada de Hepburn en *Breakfast in Tiffany's* só se ergue ao rematar de cantar: podemos entender que ata aquel momento respondía a unha expresión interna das sensacións dela.



Ilustración 15: En *Breakfast at Tiffany's* e *Gilda* a mirada dun dos personaxes introduce as interpretacións de cancións en privado, axudando a indicar o seu funcionamento como, en palabras de Dyer, "expressions of the performer's inner self".

Ao mesmo tempo, aínda que a mirada dun dos personaxes introduza a actuación, en todos estes casos a representación é máis complexa, xa que as escenas inclúen máis puntos de vista que o do hipotético espectador. No caso do filme de Edwards, George Peppard escoita a canción mentres está tentando escribir, e dende que se asoma á fiestra a mirar cara Audrey Hepburn no piso de abaixo temos catro planos: un primeiro, picado, que podemos considerar subxectivo; un máis pechado e menos angulado; un contraplano contrapicado de Peppard e un primeiro plano de Hepburn. Os dous planos de Hepburn que están ao seu nivel non poden representar o punto de vista de ningún personaxe, pero teñen a lóxica de evitar manter o punto de vista de Peppard, atípico e relativamente afastado, aumentando o carácter íntimo da actuación a través do aumento do tamaño do plano, centrado ademais nos xestos faciais da personaxe que interpreta a canción.

En *Gilda,* a pesar de contar cunha intérprete desprazándose por un escenario en lugar de estar estática, o funcionamento é similar: logo dun plano xeral dende o punto de vista de Glenn Ford, a cámara ponse ao nivel do chan, entre os espectadores da actuación de Rita Hayworth. Algo máis adiante péchase nun plano medio, para despois alternar principalmente entre os puntos de vista anteriores e algún contraplano de Glenn Ford entre o público. Isto reflicte unha diferenza fundamental coa linguaxe empregada previamente nas fonoescenas (que, lembremos, eran planos fixos que respectaban o proscenio dende o punto de vista dun membro do público) e outras formas que rexistraban actuacións. Na *premiere* do sistema Vitaphone, varias das actuacións (as de Roy Smeck, o tenor Giovanni Martinelli, o violinista Mischa Elman e o dúo entre o pianista Harold Bauer e o violinista Efrem Zimbalist) conservaban ese punto de vista fixo e frontal. En cambio, algunhas introducían xa algúns cambios de plano. Ademais da citada obertura de *Tannhäuser* interpretada pola Filharmónica de Nova York, a soprano Marion Talley interpretaba "Caro Nome" de *Rigoletto,* nun decorado no que modificaba a súa posición, facendo que a cámara a acompañase nalgún tímido movemento. *La fiesta,* a actuación de Anna Case ("a cantante favorita de Edison") sucedía nun escenario no que, ao comezo, se vía bailar aos Dancing Cansinos. Só neste caso a planificación era relativamente máis elaborada, dramatizando a aparición da cantante cara a metade da curta.

Nesta evolución vemos que a posta en imaxe das actuacións musicais vai, progresivamente, aumentando a súa complexidade, fragmentando o espazo e deixándose influír polo desenvolvemento interno das interpretacións. O simple rexistro frontal vai dando pé a un xogo entre máis opcións, no contexto xeral do paso da linguaxe cinematográfica primitiva á clásica e a consolidación desta. Lev Manovich sinala que unha parte importante dese cambio (que identifica nos anos dez) foi o novo funcionamento do espazo virtual representado na pantalla:

> (…) Durante el periodo "primitivo", el espacio de la platea del cine y el espacio de la pantalla quedaban claramente separados; tanto como en el teatro o el vodevil. Los espectadores eran libres de interactuar y de irse y venir, y mantenían una distancia psicológica con el mundo virtual de la narración cinematográfica. En cambio, el cine clásico se dirigía a cada espectador como a un individuo distinto y lo colocaba dentro de su narración de un mundo virtual. Como observaba un contemporáneo en 1913: "A [los espectadores] les deberían dejar en posición de tener un "agujero en la valla" a cada paso de la obra". Si "el cine primitivo mantiene al espectador mirando por un vacío de un espacio distinto", el cine clásico coloca al espectador en el mejor punto de vista para cada plano, dentro del espacio visual. (Manovich 2005: 160)

Xa que logo, a mirada pasa do ollar por un baleiro dun espazo distinto a poder ubicarse dentro do

espazo visual do universo representado. De identificar a cámara coa posición dunha espectadora ou espectador a outorgarlle progresivamente a posibilidade de ver dende a posición de calquera deles, ou mesmo dende condicións e lugares aos que o público nunca tería acceso. Esta tendencia a aumentar os puntos de vista é para o traballo coa música unha constante clara dende, como mínimo, ese cambio de paradigma no cinema, pero non só sucede nese medio. Co auxe da televisión, a importancia do medio cinematográfico diminuiría relativamente e a maioría de representacións visuais das actuacións pasarían a ser realizacións multicámara en directo, inicialmente dentro de programas de variedades e *talk shows* e, dende a aparición en 1957 de *Six-Five Special* na BBC, tamén en programas exclusivamente musicais (Sedeño Valdellós 2002: 25). Philip Auslander (2008: 18-19) tratou en *Liveness* a relación entre a realización multicámara e o espectáculo que rexistra falando dos inicios da representación televisiva doutra arte do directo, o teatro, para o cal estudou artigos nos que varias persoas implicadas na crítica ou a dirección teatral trataban o asunto nos anos corenta. Había daquela un certo consenso sobre que a realización con varias cámaras cumpría a función de replicar o efecto da mirada do espectador ou espectadora teatral, que se move entre distintas partes da escena para manter o interese. Auslander indica, porén, que podería cuestionarse esta visión dicindo que o discurso televisivo non consegue replicar o discurso perceptivo do ollo de quen mira o espectáculo, polo feito de que no teatro cada asistente ao evento dirixe a súa propia visión, mentres que a cámara non lles deixa escoller as súas propias perspectivas. Non obstante, tamén contrapón a esa opinión a da directora teatral Mary Hunter, que defendía que a mirada do público é sempre dirixida no teatro a través de puntos focais na escena que son equivalentes ás posicións de cámara, polo que simplemente estariamos ante dúas manipulacións comparables da audiencia: "[O director teatral] must direct the audience's attention about the stage precisely as the camera moves from one point of interest to the next" (Loc. Cit).

A cuestión é entón se a realización é un reflexo do comportamento do público ou non: viamos que a relación entre a representación cinematográfica dos espectáculos e os espectáculos en si era nos inicios do cinema moi estreita, por ese ubicar a cámara fixa respectando o proscenio, nunha solución básica do cisma son/imaxe. Se trasladamos a idea de Hunter (que a mirada do público é sempre dirixida) á música observamos que o caso é algo máis complexo que o do teatro, porque o nivel de control nos concertos é moitas veces menor (en moitos casos non hai un deseño de luces, vestiario ou escena predefinido, e é frecuente que os músicos e músicas se movan polo escenario de maneira improvisada), e en parte debido a que en moitas formacións de pop os distintos membros do grupo demandan atención ao mesmo tempo, co cal pode haber varios elementos competindo pola mirada da audiencia. Isto varía en función de factores como os que vimos no capítulo anterior:

cantidade de público, contexto local, características do recinto, xénero musical... pero vén confirmar un conflito iniciado polo abandono do punto de vista fixo, que a televisión como medio non fai máis que intensificar, ao traballar coa retransmisión en directo e non coa construción dun universo como fai o cinema clásico:

> (…) To watch television is to focus on a fixed and relatively small space (compare the surround effect of the cinema screen) and to watch live concerts on television is to raise immediately the problem of what or who the camera should look at, a problem even the best editors cannot solve. At live concerts we can look at the whole (the orchestra) and the particular (the conductor, the fourth cellist) simultaneously, just as we hear them simultaneously; on television we can only see one thing at a time. (...) (Frith 2002: 279-80)

Ao pasar a ser o espazo principal para poñer a música en imaxe, probablemente os maiores condicionantes do modelo de realización musical en televisión foron dous: primeiro, o carácter non inmersivo da televisión en comparación coas condicións da sala de cine (pequeno tamaño dos aparellos, menor calidade do son). E segundo, a relativa frustración que provoca no público a fragmentación das accións, algo que marca claramente a distancia entre a lóxica do Hollywood clásico e a da posta da música en imaxe, que cubren necesidades diferentes. Nunha secuencia narrativa, a procura, en palabras de Manovich, do "mellor punto de vista para cada plano" ten un sentido que non pode acadarse á hora de rexistrar os concertos, nos que podemos mirar o conxunto e o particular ao mesmo tempo, como indica Frith. A solución pasou progresivamente a ser un fluxo audiovisual de movemento case perpetuo e cambios de plano moi frecuentes, probablemente coa intención de manter o interese de quen mira e solucionar dalgunha maneira a división espacial dun son provinte de varias fontes ao mesmo tempo. A revisión dun manual de realización de xéneros televisivos como o de Jaime Barroso revela de maneira clara a aparición dunha ansiedade por evitar o hipotético aburrimento das postas en imaxe non fragmentadas:

> En general, se trate de un concierto de un grupo u orquesta o de un solista, la puesta en escena se resume a mostrar exhaustivamente (desde todos los ángulos y distancias posibles) al músico o músicos y su relación con el espacio escenario/público.
>
> La reducida posibilidad músico/escenario induce y obliga a la necesidad de planificar la puesta en escena a partir de la reiteración de la presencia del músico por vía de la multiplicación de los puntos de vista de las tomas fijas y en movimiento sobre su persona. (Barroso 1996: 484)

Este aumento da fragmentación a través da montaxe e do uso de efectos visuais é parello ao aumento dos puntos de vista a través da multiplicación do número de cámaras e da súa mobilidade.

Xa falamos no capítulo 2 sobre a fascinación das realizacións musicais pola aparición de novos recursos técnicos de imaxe e son (formatos panorámicos, 3D, sistemas de son cuadrafónico...), e citabamos ao propio Barroso defendendo o uso de maquinarias "sofisticadas e extravagantes" e efectos dixitais. Isto conecta coa consolidación dun modelo máis baseado na atracción e o estímulo que na duración, algo tamén observable nesa procura de reducir a monotonía: "Charged with presenting the performance as spectacle, the cinematographer wanders about seeking variety" (Cohen 2012: 69-70).

En paralelo a isto, certos aspectos técnicos da televisión fixeron necesarias unha serie de solucións propias que non se daban apenas no cinema anterior. Como as actuacións musicais se realizaban en directo, as interpretacións non eran tanto postas en escena como capturadas polas cámaras. O nivel de control era menor que nos estudos de Hollywood, onde se podían fragmentar e repetir as tomas, aínda que tiña en común o dominio sobre o espazo, xa que cada banda ou *performer* non podía modificar os escenarios dos programas. A técnica da sincronización labial, utilizada xa dende antes do cinema sonoro, volveuse así habitual para evitar situacións imprevisibles[141] e tamén para reproducir o son dos discos que os espectadores coñecían previamente, afondando na colaboración coa industria discográfica. O tipo de realización máis común era baseada en plans de cobertura e maioritariamente frontal, ademais de dar cada vez máis importancia da aparición do público en imaxe (Frith 2002: 285).

Así, durante as décadas dos anos cincuenta, sesenta e setenta, a televisión xogou o papel primordial, mentres no cinema había dúas tendencias diferentes no tocante á posta en imaxe de actuacións musicais. Por unha parte, o continuismo na ficción de Hollywood, con interpretacións postas en escena para a cámara. Pola outra, a aparición no documental dos subxéneros do *rockumentary* e da película-concerto, onde se rexistraban eventos reais en lugar de poñelos en escena. Esas categorías, en ocasións utilizadas indistintamente, representan dúas tendencias que K.J. Donnelly (en Edgar, Fairclough-Isaacs e Halligan 2013: 173) distingue con rotundidade ao tratar as películas-concerto do rock progresivo británico dos anos setenta. Así, o *rockumentary* sería parte da tradición documental do cinema, cun tratamento creativo da realidade, e a película-concerto algo máis similar á televisión, á visualización en directo dun álbum. O primeiro apela a unha audiencia xeral e recolle

[141] A excepción principal era o *Ed Sullivan Show,* que si contaba con actuacións en directo. Porén, hai unha famosa anécdota de intento de censura a The Doors que amosa os problemas de control nas realizacións. Pedíuselle á banda que cambiara a liña "girl, we couldn't get much higher" por "girl, we couldn't get much better" para evitar a referencia ao consumo de drogas, pero finalmente actuaron e cantaron a canción sen alterar a letra, o que motivou que nunca máis fosen convidados ao programa (Whitaker 2015).

aspectos do musical de bastidores, tentando afondar na personalidade das e dos intérpretes e dando acceso ao público a aspectos máis íntimos e privados (os exemplos máis claros serían *Gimme Shelter* ou *Dont Look Back*). Para Thomas F. Cohen ese penetrar no privado é un elemento esencial do xénero, que entende aos músicos e músicas como "actores sociais" e os dota así de interese para o público non familiarizado coa súa obra:

> We might wonder what interest films that foreground musical performances hold for general cinema spectators who are not dedicated fans of the performers showcased. Many people, for instance, mention the exchange between Bob Dylan and the reporter from *Time* magazine in D.A. Pennebaker's *Dont Look Back* (1967) as an especially compelling moment in the film. Yet no one I have encountered describes the concert footage itself as particularly exciting. In other words, some spectators enjoy the film *in spite of* rather than *because of* the musical performances. It might appear that a musician's value as the subject of documentary depends on whether she is shown primarily playing or talking. Only the latter seems to reveal sufficient interiority, and that attribute is essential for spectators to invest in the person as protagonist of her own story. (Cohen 2012: 18)

En contraste co *rockumentary*, Donnelly (en Edgar, Fairclough-Isaacs e Halligan 2013: 177-79) considera as películas-concerto un produto para fans, e iso fai que as súas características xiren arredor das que teñen os concertos e discos da banda, converténdose en algo máis parecido a un álbum en directo con imaxes engadidas. De feito, moitas veces o seu lanzamento era simultáneo ao dese disco, que supuña normalmente o produto principal, e moitas películas concerto eran producidas por selos discográficos e non compañías cinematográficas. Cita os casos de *Yessongs* (Peter Neal, 1975), *Pictures at an Exhibition* (Nicholas Ferguson, 1973) ou *Pink Floyd: Live at Pompeii* (Adrian Maben, 1972) para explicar o subxénero: seguen a estrutura do concerto, respectando as cancións completas sen incluír entrevistas nin imaxes dos procesos que ocorren no *backstage* e carecen da ambición para ser filmes de masas. No seu lugar, a súa distribución tiña moitas veces lugar a través do "roadshowing", xirando por diferentes localidades como se se tratara dun grupo. En ocasións, mesmo acompañándoo, como no caso da película-concerto póstuma de Jimi Hendrix *Jimi Plays Berkeley* (Peter Pilafian, 1971), que foi vista no Reino Unido nun *tour* coa banda Gentle Giant (Vintagerock 2015). Deste xeito, o carácter de álbum ilustrado non se asemella ao das *illustrated songs* e as súas imaxinativas ilustracións, senón que é máis similar ao que Cohen identificaba nas curtas Vitaphone, que eran máis "illustrated records than movies. Their goal was to produce a faithful record of the performance as it would be seen and heard from a seat in the theatre" (Cohen 2012: 13). O feito de que os filmes funcionasen como substitutos de espectáculos

en directo dá fé da súa efectividade neste sentido, que para Donnelly fai tamén que estes filmes fracasen cando tentan funcionar como cinema.

Segundo explica Donnelly, este subxénero da película-concerto aseméllase á realización televisiva e adoita estar realizado por técnicos en lugar de por cineastas propiamente ditos. En cambio, no *rockumentary* hai un peso notable da personalidade autoral dos seus directores, o que leva tamén a un maior peso das solucións do xénero documental e unha ambición estética moito máis evidente. Eses tratamentos do xénero vémolos habitualmente no esforzo por construír un estatuto de verdade a través dunha estética que exhibe transparencia observacional (especialmente no nacemento da categoría, moi ligado ao cinema directo de Pennebaker, Leacock ou os irmáns Maysles), e tamén na construción de personaxes cos que a identificación sexa posible. A ambición estética de algúns autores rompe precisamente con isto a través do uso de técnicas cinematográficas máis propias da ficción, co exemplo máis claro en *The Last Waltz* (Martin Scorsese, 1978), un filme coidadosamente guionizado e planificado nun guion de duascentas páxinas[142]: "No abandoné nada al azar: todos los cambios de iluminación, todos los movimientos de cámara estaban descritos allí, en detalle, y concebidos en función de las letras" (Monterde 2000: 228). Esta maior ambición leva consigo tamén un maior prestixio, xa que, como indica Cohen, as películas-concerto son tratadas como algo marxinal dentro do cinema, o que explica o constante rexeitamento do subxénero pola súa simpleza:

> It seems as if the more a movie sticks to showing musicians the less seriously it is treated as a work of cinema. For example, flush with the success of *Hannah Montana: The Movie* (2009), Disney chief Oren Aviv promised that the 3D film featuring the Jonas Brothers would be *more* than a concert film, that it would 'take movie-goers inside the band's creative process' (quoted in Donahue 2008). The term 'creative process' can be read as a euphemism for composing and arranging considered acts of genuine creation, in contrast with performances, in which well-rehearsed actions are displayed for spectators and listeners. Implicit in Aviv's statement are all the romantic clichés regarding inspiration, genius, originality and so forth. When we examine the rhetorical language demeaning concert films, we typically find declarations that important films take us *beneath* the surface, *behind* the scenes or inside a person's head. We are promised a peek at the operations of the spirit that transcends the mechanics of performing. (...) This discourse is not confined to corporate executives and marketing people but spoken by hands-on

[142] Ao longo do filme aparecen certos momentos, como o sutil xogo de enfoques, encadre e iluminación alternando entre guitarra e saxo ao final de "It Makes no Difference", case imposibles de acadar de tratarse dun concerto filmado improvisadamente. Aínda así, a pesar de que as actuacións fosen postas en escena para a película, había varias cámaras facendo a cobertura e un dos fragmentos máis memorables é a colaboración de Muddy Waters cantando "Mannish Boy", onde varias das cámaras quedaron sen película e o que vemos durante case toda a canción é un longo plano secuencia, de máis de tres minutos e dende unha perspectiva lateral.

> practitioners as well. Albert Maysles, for instance, insists that he and his brother David would not have agreed to film the Rolling Stones on tour in 1969 if the imagined result were 'just' a concert film (quoted in Vogels 2005: 74). (Cohen 2012: 11)

Esta tendencia amosa como a progresiva complexización da posta da música en imaxe é asumida en xeral como positiva, dende os executivos como Oren Aviv ata autores como Albert Maysles. Porén, a pesar desa carencia de recoñecemento, os filmes baseados en concertos son hoxe en día un xénero popular, mesmo aínda que apelen principalmente a unha audiencia de nicho formada por fans: entre a lista de Box Office Mojo dos dez documentais de maior recadación nos Estados Unidos dende 1982 (Box Office Mojo 2016b)[143] atopamos *Justin Bieber: Never Say Never, Michael Jackson's This is It* (Kenny Ortega, 2009)*, One Direction: This is Us* e *Katy Perry: Part of Me*, que non son películas-concerto puras (de feito as que o son son excluídas da categoría de documental nesa web) pero si inclúen unha parte moi importante de metraxe de concerto. Son filmes recentes que participan da tendencia á multiplicación de cámaras e á espectacularización da técnica (excepto o filme sobre Michael Jackson, todos forman parte da lista de películas-concerto en 3D que incluímos no capítulo 2) e que amosan tamén o crecente peso dos DVDs de concertos como elementos promocionais básicos para os grupos populares: "the concert DVD or download has become as obligatory for popular groups in the 2010s as the music video was in the 1980s" (Edgar, Fairclough-Isaacs e Halligan 2013: 12). A influencia nestas formas dos esquemas da realización televisiva é, igual que en todo o xénero da película-concerto, palpable, o que explica quizais a vontade de prestixiar certos produtos dotándoos de rasgos do cinema documental ou, pola outra banda, dun investimento en espectacularidade, como no caso dos Rolling Stones con *Sweet Summer Sun: Live in Hyde Park* que citabamos tamén no segundo capítulo.

Á marxe deste ámbito máis comercial, Keith Beattie destaca dentro do traballo do cinema coa música pop a importancia a nivel estético do que denomina "punk music videos" (2008: 75-77). Con isto non se refire ao ámbito do videoclip no xénero do punk, senón a "documentations of punk music performance" realizadas case sempre en formato vídeo (ou, máis recentemente, en dixital), dentro das cales se poden encadrar as pezas de Jem Cohen, Don Letts ou Dave Markey que tratamos no terceiro capítulo: son obras que forman parte das características formais e valores de produción do punk, e polo tanto producidas, distribuidas e consumidas por membros da subcultura en

[143] Tamén hai unha lista coas películas-concerto de maior recadación (Box Office Mojo 2016c). Entre elas está o exemplo puro do xénero de maior éxito: *Hannah Montana / Miley Cyrus: Best of Both Worlds Concert* (Bruce Hendricks, 2008), que mantén o record de maior recadación para un filme estreado na semana dunha Super Bowl (con 31,1 millóns de dólares na primeira fin de semana) e que foi vista por 20,6 millóns de persoas na súa estrea en televisión en Disney Channel.

oposición, fundamentalmente, ás prácticas e estándares da televisión comercial. Se ben a súa influenza no ámbito masivo é reducida, a maneira de traballar destas subculturas é un antecedente claro do comportamento dos grupos de fans no momento en que acceden ás técnicas de gravación. No momento en que a práctica dos punk music videos se xeraliza faino en oposición ao novo elemento central da posta da música en imaxe: o videoclip (lembremos que a MTV aparece en 1981). O propio Jem Cohen[144] é unha voz clave na crítica ao efecto que o formato tivo na música pop, como vemos nesta entrevista de David Wilson:

> Jem Cohen: (...) When you look at the way that they have enforced certain conventions and formulas and promoted the whole notion of bands as products, of style over substance, of lip-sync as the primary way of presenting music, it's a pretty sorry record. (...)
>
> - So on the music videos that you worked on, did you consciously try to work against those flaws that you saw?
>
> Jem Cohen: Oh yeah, I always tried. The first one I did was "Talk about the Passion" for R.E.M., which didn't have the band in it and was clearly and explicitly political. At the time it was a reaction against the music video in every way. In retrospect, I think that I was a little bit naïve thinking that I was gonna do something that was gonna have a really bold effect, because what happens is that it gets surrounded by all this other stuff and comes to seem like just a part of it, a part of the MTV carpeting. (...) (Wilson 2007: 181)

Beattie (2008: 75-77) explica a través de David James que os "punk music videos" eran categoricamente inadmisibles mesmo dentro dos videos "alternativos" na televisión musical, por combinar a calidade rudimentaria da música e a produción con prácticas sociais inaceptables. As cualidades que Jem Cohen critica do videoclip amosan precisamente que o formato (cando menos na súa forma hexemónica) continúa con características asentadas nas formas previas. A presentación das bandas como produtos é unha consecuencia da constante retroalimentación entre a industria discográfica e a cinematográfica ou televisiva, e vai estreitamente ligada ao sistema mediático que xira arredor da personalidade das e dos artistas. A sincronización labial, que ten a súa orixe nunhas circunstancias técnicas concretas tanto no cinema primitivo como na televisión, tamén amosa a permanencia dunha necesidade de corrixir o cisma son/imaxe para asociar a voz a un corpo (xa que

[144] É revelador que, na lista de traballos que hai na súa web, se inclúa unha nota aclaratoria especificando o seu distanciamento do xénero: "Before 1997, Jem did some commissioned collaborations with music groups, which can be considered "music videos." Some were done for friends in bands, and most were done without the input or interference of record labels. Please note: Jem did not and does not consider himself a "music video director"." (Jem Cohen Films 2016)

nos devolve á unidade de tempo e lugar de son e imaxe), e quizais de forma aínda máis forte, a un rostro. O funcionamento da percepción humana explica isto en parte: "la atención auditiva consciente de un ser humano no se dirige indistintamente hacia todos los tipos de sonido, sino que es especialmente "vococentrista"" (Chion 1999: 282). Entón, a natureza leva ás persoas cara a unha maior atención á voz e, en consecuencia, a quen canta, o que retroalimenta o culto á personalidade do pop (pola cualidade expresiva asociada ao canto que sinalamos máis arriba) e explica que a decisión de Jem Cohen de realizar (en 1988) un vídeo musical no que a banda non aparece implique unha ruptura coas fórmulas máis convencionais.

Toda esta centralidade da voz e a personalidade é evidente na linguaxe do videoclip, pero non se circunscribe a ese formato, senón que está na base de moitas das tendencias de posta en imaxe da música. Thomas F. Cohen (2012: 74-76) explica como coa evolución do cinema narrativo e o progresivo achegamento da cámara aos actores e actrices, a xestualidade pasou de estar asociada a movementos esaxerados asociados co teatro a concentrarse en expresións faciais sutís: a aparición da estrela cinematográfica é tamén indisociable do refinamento do primeiro plano. Este paso dun código histriónico a un verista fai que a transmisión da emoción da música estea asociada á cara de quen a interpreta (de aí quizais que Chion identificara un problema na inexpresividade de Roy Smeck nas curtas Vitaphone). Para Cohen, as demandas físicas do tocar música empobrecen a capacidade do corpo de funcionar como xesto, ancorado a un simple significado referencial:

> The performing musician's incompliant body troubles the filmmaker, who, striving to communicate with physical gestures meaningful only to connoisseurs (i.e. those with specialised musical knowledge), searches for alternative images to relay emotions via a code common both to musicians and non-musicians. (Op. cit: 69-70)

Xa que logo, a causa da necesidade de cambio perpetuo que atopabamos no manual de Barroso non está só na frustración provocada pola fragmentación do espazo, senón tamén na incapacidade significante do corpo da ou do *performer*. Para Cohen, isto dá pé a dúas tendencias: "The camera searches for signs of interiority through close-ups of the performer's face or, alternatively, it roams through the audience to find visual material to supplement the music we hear" (Ibid.). A rápida consolidación do videoclip como forma principal da posta da música en escena supuxo un relativo desvío dende o rexistro do directo cara a ilustración, con antecedentes claros no musical de Hollywood e, máis atrás, nas cancións ilustradas. Por iso a procura de material visual para suplementar a música tivo lugar a través de métodos diferentes ao primeiro plano ou á observación da audiencia da película-concerto ou o *rockumentary*[145], como animacións, narracións, coreografías

[145] Nalgúns filmes destes subxéneros, especialmente os que retratan festivais (como *Woodstock* [Michael Wadleigh,

ou efectos visuais. Estes métodos trasladáronse tamén de volta á realización de actuacións en televisión, como reflicte tamén o que Barroso explica en *Realización de los géneros televisivos:*

> La realización de los conciertos de música ligera está fuertemente influida, en lo que a su tratamiento visual respecta, por las fórmulas de éxito: los *videoclips* promocionales, la publicidad, el estilo visual fantástico, etc., así pues, basarán su planificación en la consecución de un montaje dinámico, de planos muy breves y alta frecuencia de cambio de punto de vista; en las iluminaciones fantasiosas mediante sistemas de coloreado y variaciones (iluminaciones robotizadas), en los movimientos de cámara vigorosos (rápidos y exagerados movimientos de travelín y grúa) y de encuadres de angulación forzada (contrapicados extremos, detalles, puntos de vista subjetivos, etc.). También es habitual la incorporación de trucajes visuales en tiempo real producidos por los generadores de efectos digitales (solarizaciones, mosaicos, retroalimentaciones, giros, etc.) como marca de modernidad y "estilo". (Barroso 1996: 482)

Como vemos, esta dinámica afonda na procura de variedade e espectacularidade a través de formas semellantes ao cinema de atraccións, que procuran a fascinación da audiencia coas técnicas. O videoclip, aínda sen ter a actuación musical como elemento central, provoca que as formas que si a teñen continúen a camiñar nesa tendencia. Ao mesmo tempo, no tipo de vídeo musical que si que traballa coa actuación, denominado videoclip musical ou *performance* por Sedeño (en Aguilera, Adell e Sedeño 2008: 135-37), o obxectivo é crear "cierta experiencia de concierto", para o cal recolle, segundo ela, os códigos visuais das retransmisións musicais de televisión (o que nos indica ata que punto se asocia o concerto cos códigos televisivos), cunha realización frontal e un movemento de cámara en torno a un único semicírculo. Esta forma non é a dominante, pero pode formar parte de pezas mixtas combinada con elementos narrativos ou conceptuais. Nalgúns casos os videoclips realízanse en concertos reais, formando, na clasificación de Illescas (2015: 228) un tipo minoritario que denomina "directo planificado". Asóciao co obxectivo de vender as xiras da ou do artista correspondente, para o cal estes vídeos se esforzan en amosar o gozo do conxunto de fans congregado. Supón o 2% dos 500 videoclips máis vistos en YouTube, sendo "Ai Se Eu Te Pego" de Michel Teló o exemplo máis popular.

Neste sentido, hoxe en día segue atravesando a posta da música en imaxe a vontade de reproducir o concerto e as súas sensacións, á vez que, dende a aparición das técnicas de gravación de música e imaxe, as actuacións musicais son cada vez máis influídas polos seus rexistros. O problema é que as

1970]*, Gimme Shelter, Monterey Pop, Glastonbury* [Julien Temple, 2006] ou *All Tomorrow's Parties*) ou subculturas (como a serie *The Decline of Western Civilization, Another State of Mind* ou *1991: The Year Punk Broke*), o uso de planos do público nas secuencias de concertos é constante e forma parte da súa lóxica, tendente á presentación de artistas e audiencia como parte dun conxunto.

limitacións saen inevitablemente á luz, como cada vez que unha arte tenta replicar os efectos doutra. Chion (1997: 267) explicouno de forma clara: "En cierto sentido, no hay nada más decepcionante que el espectáculo de una ejecución instrumental filmada: tenemos la impresión de que la cámara nunca está "donde las cosas ocurren" (...)". Cando vemos unha banda tocar, diriximos a nosa atención visual a elementos concretos segundo os nosos intereses, pero as representacións visuais das actuacións en directo non poden evitar reconducir a mirada de quen as ve cara determinados puntos, ao tempo que utilizan mesturas de audio que igualan nunha as distintas experiencias auditivas do público. A representación parece ser, polo tanto, obrigatoriamente simplificadora da realidade.

Con todo, os desenvolvementos das técnicas dixitais teñen formulado algunhas solucións a este problema, como o proxecto *Hello Again* de Chris Milk e Beck que citabamos no capítulo 2. Nel, a través dun interfaz na web, cada usuaria ou usuario podía desprazarse, co movemento da súa cabeza seguido pola cámara web, a calquera punto dun espazo circular no que se interpretaba "Sound and Vision" de David Bowie. O son modificábase en función do achegamento a uns instrumentos ou outros, xa que o arranxo da canción incluía 170 músicos e músicas, divididos en seccións, para potenciar as diferenzas entre un lugar concreto do espazo e outro, aumentando así o efecto inmersivo dunha maneira que rompe co estilo dominante na era dixital. Para isto empregáronse cámaras de 360 graos, gravación de son binaural tamén en 360º e software de seguimento facial. A sensación era dunha inmersión moi lograda, hiperrealista, que permitía movementos imposibles na realidade polo simple feito de poder moverse a vontade e non permanecer sentado no lugar asignado. Porén, a web do proxecto xa non está dispoñible, así que o que nos queda para comprender a experiencia é un *making of*[146] e un vídeo da actuación completa de Beck[147], que é de novo un produto frustrante no que as sensacións da idea orixinal son traducidas nun vídeo convencional, que usa a montaxe rítmica e picada para enfatizar a presenza de cada sección nos arranxos. No marco do cinema, hai un exemplo notable desta vontade de superar as limitacións convencionais da posta da música en imaxe en *A Spell to Ward Off the Darkness* (Ben Rivers e Ben Russell, 2013). Na súa última parte, *Black Metal,* o filme rexistra un concerto variando o audio en función da posición da cámara, en lugar de empregar simplemente unha mestura de audio da mesa de son e unha capa de son ambiente. Achegarse a un ou unha dos *performers* implica darlle maior presenza na mestura de audio, e o uso do plano-secuencia permítelles meterse entre eles, de novo nunha posición á que o público nunca se achega. Philip Brophy relatou con claridade o infrecuente

[146] Dispoñible en: https://vimeo.com/62838587 [Última visita o 26/05/2016].

[147] Dispoñible en: https://vimeo.com/59432376 [Última visita o 26/05/2016].

desta aproximación nun artigo para *The Wire:*

> Here, the sound always seems detotalised, replicating the kind of perceptual focus we use everyday to filter out meaning from noise so we can concentrate on what we desire to listen to.
>
> It's a remarkable scene, born of a type of audiovision that psychoacoustically relates to this dominant everyday mode of unlistening. The result is like a morphing undulation of dimensional fabrics which weave *a proximate sense of being in the space itself* [as cursivas son nosas]. The real-time/space continuum effect – as with much of the history of experimental film and video practice – strives to anti-narrate the places it depicts by transfiguring the nominal language of angles and edits, in order to demonstrate how film language and form constructs its unreal version of time and space. (Brophy 2014)

Volvemos á vontade inicial de provocar a sensación de estar no espazo en si mesmo, herdeira das ideas de Edison de substituír intérpretes reais desaparecidos polas súas representacións sonoras ou audiovisuais. Ou quizais non; aínda que Brophy analice así o filme, Ben Russell declaraba a *A Cuarta Parede* que o cinema non procuraba tanto un rexistro ou representación, senón provocar unhas sensacións: "Iamos detrás dunha fenomenoloxía, intentando probar como o cinema pode activar este tipo de presenza. Parte da ambición é crear un momento abrumador e enteiramente activo. Non se procura representar a experiencia, senón producila" (Paz Morandeira 2013). A era dixital leva a contradicións similares. Por unha banda, na produción proporciona técnicas capaces dunha representación máis complexa, como as de *Hello Again,* e promove a espectacularización inmersiva da que falabamos no capítulo 2. Pola outra, ao mesmo tempo, a multiplicación de pantallas marca a circulación de produtos audiovisuais e resta peso ás experiencias inmersivas do cinema por obrigar a traballar tendo en conta formatos máis pequenos. E, ao tempo que as realizacións profesionais seguen a aumentar o número de cámaras, as cámaras que hai entre o público dos concertos multiplícanse aínda máis rápido e supoñen, por cantidade, o cuestionamento máis potente sobre a capacidade de rexistro da experiencia da audiencia. Limitados pola individualidade e a posición de cada persoa do público, os vídeos caseiros de concertos funcionan en obrigado plano-secuencia e aseméllanse inevitablemente á experiencia dun espectador ou espectadora calquera. Realizados en moitas ocasións cun teléfono móbil, adáptanse aos formatos do propio teléfono, sendo cada vez máis frecuente que vexamos vídeos con relacións de aspecto verticais[148]. Polo tanto, o obxecto de estudo desta tese aparece na época recente dende fóra da

[148] Evidentemente, isto non sucede só nas gravacións de concertos: cada vez é máis frecuente atoparse con vídeos verticais nos informativos, especialmente no caso de sucesos imprevisibles como atentados, que adoitan ser rexistrados por cidadáns e non polos medios de comunicación. As causas do fenómeno relaciónanse co deseño dos dispositivos

industria, e formula, polas súas características, algunhas maneiras de rexistrar a actuación musical aparentemente diferentes das convencionais. Despois de ter repasado o desenvolvemento histórico da posta da música en imaxe, podemos identificar os lugares nos que as distintas formas se consolidan e os recursos máis transversais, o que nos permitirá no seguinte epígrafe abordar a idea dun Modo de Representación Institucional da Música en Directo. Previamente, identificamos aquí de xeito resumido o tratado neste punto:

- A evolución do rexistro das actuacións musicais en imaxe está marcada pola aparición de forma separada dos métodos de gravación visual e sonora: este cisma entre son e imaxe provoca unha vontade de conseguir unidade de tempo e espazo a través de diferentes técnicas de sincronización, na propia gravación ou na posprodución.

- A relación entre o cinema e os espectáculos musicais en directo foi sempre estreita, o que se traduciu en varias consecuencias a nivel estético (no cinema primitivo, o modo de filmar correspondíase normalmente co punto de vista dun membro do público, respectando o proscenio) ou comercial (sinerxias coa industria discográfica para aproveitar as expectativas do público en base aos discos, centralidade da estrela da canción).

- Na etapa do Hollywood clásico consolidouse o uso das cancións en filmes narrativos como momentos de especial peso expresivo en relación a un ou unha personaxe. En paralelo, o xénero do musical desenvolvía as posibilidades dunha ilustración non realista da música.

- O paso da linguaxe cinematográfica primitiva á clásica leva a unha tendencia a multiplicar os puntos de vista dende os que se rexistran as actuacións; unha tendencia que continúa na actualidade. O punto clave desta tendencia é a consolidación da realización multicámara en televisión, co que tamén se asenta a sincronización labial como recurso dominante. A diferenza fundamental entre televisión e cinema está no carácter máis inmersivo deste polas súas condicións de visionado.

- Os sistemas con múltiples puntos de vista enfróntanse á necesidade de representar con sucesións de planos os concertos nos que, en palabras de Frith, podemos mirar o conxunto e o particular ao mesmo tempo. A solución pasa habitualmente por un fluxo de movemento perpetuo e cambios de plano moi frecuentes, dando pé a un modelo baseado na atracción e o estímulo, tamén a través do uso de efectos visuais e técnicas espectaculares.

- Durante os anos de dominio da televisión, no cinema desenvólvense o *rockumentary* e a

móbiles e as aplicacións, dando lugar a que as plataformas comecen a adaptarse (Cantó 2015).

película-concerto, que respectivamente procuran un afondamento documental na figura de músicos e músicas (dando entrada a personalidades autorais fortes) e unha representación visual fiel á experiencia dos discos (que chega a funcionar como substituta de concertos, distribuíndose a través de xiras). Esta última forma converteuse na actualidade nun produto de nicho para fans de grande popularidade e moi rendible.

- A partir da década dos oitenta, o formato hexemónico pasa a ser o videoclip, que segue máis ben a tradición do musical, ilustrando as cancións con imaxes de todo tipo. Continúa coa centralidade do corpo e a figura da estrela, así como coa sincronización labial. A súa influencia, porén, exténdese tamén ás formas que traballan co rexistro de actuacións na incorporación de trucaxes visuais, montaxe dinámico, iluminacións fantasiosas e movementos de cámara pronunciados.

- As técnicas dixitais procuran algunhas solucións novas aos problemas de representación da experiencia do público (cámaras e gravación de son en 360º), ao tempo que a multiplicación de pantallas de pequeno tamaño apunta unha evolución adaptándose a formatos de menor tamaño que a televisión. A xeralización do acceso ás cámaras provoca a aparición dos vídeos caseiros, que paradoxalmente volven a representar os concertos, como na etapa inicial do cinema, dende o punto de vista dunha única persoa.

5.2. O Modo de Representación Institucional da Música en Directo

En *El tragaluz del infinito,* Noël Burch falaba da constitución dun Modo de Representación Institucional no cinema entre 1895 e 1929, e identificaba arredor do fenómeno, nun fragmento longo, algúns aspectos que botan luz sobre o tema que nos ocupa:

> (…) veo a la época 1895-1929 como la de constitución de un Modo de Representación Institucional (...), que desde hace cincuenta años es enseñado explícitamente en las escuelas de cine como Lenguaje del Cine; lenguaje que todos interiorizamos desde muy jóvenes en tanto que *competencia de lectura* gracias a una experiencia de las películas (en las salas o en la televisión) universalmente precoz en nuestros días en el interior de las sociedades industriales.
>
> Por otra parte, si hay una justificación de mi empresa en los planos ético y social, es a partir de esta constatación: millones de hombres y de mujeres a quienes se les enseña a leer y *a escribir*

> "sus cartas", no aprenderán más que a *leer* las imágenes y los sonidos, y por tanto sólo podrán recibir su discurso como "natural". A lo que quiero contribuir aquí es a la *desnaturalización* de esta experiencia.
>
> Si tiendo a sustituir el término "lenguaje" por el de "modo de representación" no es sólo por la carga ideológica (naturalizante) que el primero implica. Porque si bien he llegado a adoptar en algunos aspectos la metodología semiológica, sigo pensando que este sistema de representación institucional es demasiado complejo y demasiado poco homogéneo, tanto en su funcionamiento global cuanto por los sistemas que construye – específicos y no específicos a la vez, desde el código indicial de las orientaciones espaciales hasta el sistema de representación perspectiva – para que incluso metafóricamente la palabra lenguaje sea apropiada. Pero, sobre todo, procuro subrayar que este modo de representación, del mismo modo que no es ahistórico, tampoco es neutro – como puede pensarse de las "lenguas naturales", pese a Bakhtin –, que produce sentido en y por sí mismo, y que el sentido que produce no deja de tener relación con el lugar y la época que han visto cómo se desarrollaba: el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX. (Burch 1995: 17)

O repaso histórico do epígrafe anterior permítenos identificar no desenvolvemento da posta da música en imaxe unha serie de características que se repiten con frecuencia. Ademais, atendendo a manuais como o de Barroso, vemos que algunhas delas chegan a consolidarse ata o punto de poder ser ensinadas como normas. Burch identifica unha problemática no feito de que o público interiorice esas constantes de forma xeral como competencia de lectura, xa que iso leva á naturalización duns recursos que non son neutros, que están relacionados cuns condicionantes históricos. Esa mesma problemática é á que nos enfrontamos nós no caso do rexistro dos concertos: se como espectadoras e espectadores aprendimos a *ler* esas imaxes e sons dunha maneira determinada, como afrontaremos a posibilidade de *escribilas*? É a pregunta que formulabamos antes, e que atravesa este traballo: fai aparecer o acceso masivo de fans aos equipos de rexistro de imaxe un modo de representación da música alternativo ao institucional?

A intención deste epígrafe é abordar unha descrición pormenorizada dese modo de representación institucional das actuacións musicais. Escoller a terminoloxía de Burch ten a intención de amosar o carácter institucional deste modelo, para facilitar despois o seu contraste cos modelos de outros ámbitos, en particular o relativo ao *fandom*. Como vemos na cita anterior, facilítanos ademais a conexión cunha serie de influencias propias da época para a construción do modelo, así como a introdución do mesmo matiz que emprega Burch con respecto ao que un termo máis rotundo (como "linguaxe") poida indicar: o modo ao que nos referimos aquí será, en calquera caso, complexo e non

completamente homoxéneo. Para conseguir describilo con claridade, partiremos dos rasgos identificados no punto previo e contrastaremos a súa vixencia e universalidade nos exemplos máis populares de actuación musical posta en imaxe (que proveñen, na súa maioría, do mundo anglosaxón). Estes serán varios dos filmes baseados en concertos cun maior éxito comercial (os xa citados *Justin Bieber: Never Say Never, One Direction: This is Us*, *Hannah Montana / Miley Cyrus: Best of Both Worlds Concert* e *Katy Perry: Part of Me*[149]), algúns exemplos de actuación tirados de programas televisivos exitosos que as inclúan (*late night shows* como o de Jimmy Fallon ou o de Jimmy Kimmel, *talk shows* como *The Ellen Show* e concursos de canto como *The X Factor* ou *American Idol*), así como os dez vídeos de actuacións musicais en directo máis populares en YouTube[150]. As cifras de visionado destes van dende os 696 millóns de visitas aos 85 millóns, e foron subidos cos seguintes nomes: "Michel Teló – Ai Se Eu Te Pego – Video Oficial (Assim você me mata)", "Adele – Set Fire To The Rain (Live at The Royal Albert Hall)", "Adele performing Someone Like You | BRIT Awards 2011", "Franco De Vita – Tan Sólo Tú (Live) ft. Alejandra Guzmán", "PSY – GANGNAM STYLE @ Summer Stand Live Concert", "Adele – Someone like you (OFFICIAL VIDEO LYRICS) HD Live from Brit Awards 2011", "AC/DC – Highway to Hell", "Led Zeppelin – Stairway to Heaven", "Mariah Carey – Without You (Official Video)" e "One Direction – More Than This (Up All Night: The Live Tour)"[151].

Se atendemos ao desenvolvemento progresivo da posta en imaxe da actuación musical, probablemente chegaremos á conclusión de que a representación visual máis habitual dos concertos está baseada, observando as categorías de contido, duración, movementos de cámara e montaxe, nunha grande variedade de planos e puntos de vista, cunha montaxe que alterna entre eles influída

[149] O caso de *Michael Jackson's This Is It,* o filme de concertos máis exitoso economicamente, e que recolle os ensaios para o que ían ser os concertos de regreso de Michael Jackson, non serve os propósitos desta investigación por tratarse de gravacións pensadas como documentos de traballo que remataron facéndose públicas trala morte do artista. Se ben en moitos casos cumpren con criterios de gravación e montaxe propios do modelo maioritario, as circunstancias particulares fan que o equipo empregado sexa bastante menos numeroso do previsible, e as actuacións son amosadas nunha forma inacabada.

[150] Atopados contrastando o ránking dos 500 vídeos máis vistos segundo a canle MyTop100Videos, dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0&list=PLirAqAtl_h2r5g8xGajEwdXd3x1sZh8hC [Última visita o 09/03/2016]. Alí aparecen os dous primeiros, cunha búsqueda do termo "Live" ordenada por número de visualizacións, eliminando os que non sexan actuacións musicais en directo, como "One Direction – Live While We're Young", "LIVE SEX ON BED SHOW" ou os falsos directos, sen público "Adele – When We Were Young (Live at The Church Studios)" e "Adele – Someone Like You (Live in Her Home)".

[151] Para facilitar a consulta, elaboramos unha lista de reprodución de YouTube con eles: https://www.youtube.com/watch?v=hcm55lU9knw&list=PLqWJ5sWiPRh8cAgJVmlNEYbSR5jXdghTD .

polas características rítmicas da canción, movementos de cámara case permanentes pero estables e un papel central da voz, que se traduce na sincronía case nunca rota de imaxe e son e a presenza fundamental de vocalistas. Estas características conectan, como indicamos previamente, coa lóxica dun cinema de atraccións ou, como indicabamos no capítulo 2 a través de Darley (2002: 23) en referencia ás manifestacións visuais dixitais, coa tradición artística ornamental ("una clase de arte que muestra una marcada tendencia a poner el énfasis sobre la forma, el estilo, la superficie, el artificio, el espectáculo y las sensaciones, atenuando la importancia del significado y fomentando la inactividad intelectual"). Mediante ese carácter cambiante da imaxe, igual que coa centralidade da voz, búscase estimular a nosa vista e o noso oído tendo en conta as nosas características físicas á hora de recibir produtos audiovisuais, o que conecta con esa centralidade das sensacións e a superficie. Atender á explicación inicial de Gunning do concepto de cinema de atraccións indica tamén que a clave está na relación que o cinema de atraccións construe co espectador:

> What precisely is the cinema of attraction? First it is a cinema that bases itself on the quality that Léger celebrated: its ability to *show* something. Contrasted to the voyeuristic aspect of narrative cinema analyzed by Christian Metz, this is an exhibitionist cinema. An aspect of early cinema which I have written about in other articles is emblematic of this different relationship the cinema of attractions constructs with its spectactor: the recurring look at the camera by actors. This action which is later perceived as spoiling the realistic illusion of the cinema, is here undertaken with brio, establishing contact with the audience. From comedians smirking at the camera, to the constant bowing and gesturing of the conjurors in magic films, this is a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for a chance to solicit the attention of the spectator. (Gunning 1986: 64)

Así, igual que sucedía no cinema primitivo, temos unha lóxica exhibicionista que contrasta coa lóxica *voyeur* do cinema narrativo. A multiplicación de cámaras e planos responde a tomar a capacidade de amosar do cinema outra vez como a base do modelo, nesa mostración exhaustiva da que falaba Barroso no seu manual. A ruptura coa creación dun universo ficcional que supoñen sempre as miradas a cámara é tamén común nas representacións visuais máis frecuentes, remitindo, se cadra, ao funcionamento do recurso en televisión, onde se apela directamente ao público para xerar, precisamente, a sensación de directo. Ao tempo que sucede iso, as cámaras ofrecen tamén imaxes imposibles de acadar dende o punto de vista dunha persoa que asiste ao concerto, sexa por ser lugares inaccesibles fisicamente (planos cenitais, cámaras pegadas aos instrumentos) ou polas normas de comportamento impostas ao público.



Ilustración 16: Miradas a cámara na actuación de James Arthur na final de *The X Factor UK* 2012, *One Direction: This Is Us, Hannah Montana / Miley Cyrus: Best of Both Worlds Concert* e *Justin Bieber: Never Sav Never.*

En consecuencia, podemos identificar nesa serie de trazos a vontade de tratar as gravacións de concertos como unha exhibición atraente, chegando ás veces á inmersión que permite comercializar as películas-concerto como concertos en si mesmos, aínda que non suceda dende a réplica do punto de vista dunha única espectadora ou espectador. Lembrando as declaracións do director de fotografía de *Ladies and Gentlemen: The Rolling Stones* ("It's just what it says it is: the Rolling Stones in concert. Period.") atopamos que non están tan lonxe das lecturas que algúns críticos facían tres décadas máis tarde de *Hannah Montana / Miley Cyrus: Best of Both Worlds Concert: "*it's pretty straightforward stuff, with the 3-D and surround audio working to reinforce the illusion of being at a live concert—not a great concert, but a pretty good one, and great seats" (Lane 2008).

Porén, en contraste a estes aspectos, hai certos elementos que tamén forman parte da representación convencional da música en directo que responden a unha lóxica diferente, cubrindo outras necesidades. Nese sentido, a centralidade da voz implica case sempre, ao mesmo tempo, a centralidade da estrela, que como vimos no capítulo 3 constitúe o obxecto de culto para quen é fan. A estrela leva consigo unha narrativa previa, elaborada nas expectativas creadas, arredor da cal se articula a proxección de certas cualidades por parte do público. Iso tamén se traduce nunha serie de recursos das representacións visuais de concertos máis habituais que xiran arredor da

autentificación da imaxe de quen interpreta a canción: de novo a sincronía de imaxe e son (que pon de manifesto a relación entre o corpo emisor e o son producido, normalmente na voz pero tamén nas estrelas instrumentistas), a pouco frecuente aparición de pezas que non teñan os ou as artistas como elemento central e tamén o uso dramático dos planos curtos centrados no rostro, asociado aos momentos máis emocionais das cancións.

Polo tanto, máis aló de identificar unha serie de recursos, vemos neles un propósito que os dota de sentido. Vemos que os recursos máis repetidos responden a procurar a atracción no público ou a empregar a posta en imaxe como un mecanismo de autenticidade para a estrela. Xa que logo, o sistema parece funcionar por criterios similares aos da maioría de concertos pop: favorecer unha experiencia inmersiva e/ou confirmar as expectativas da audiencia (que ten como referentes formas mediáticas previas). Isto reflicte dúas cousas: por unha banda, a estreita relación, xa apuntada nun comezo, entre a articulación do concerto e a súa posta en imaxe. Pola outra, o papel clave da industria cultural para determinar como se rexistran as actuacións musicais. O seu peso leva ao centramento nesa confirmación de expectativas, xa que previamente terá empregado outros mecanismos para a construción destas no público a través dos diferentes produtos e mecanismos promocionais dos que dispón. De feito, é a propia capacidade da industria para controlar a circulación das imaxes e crear os contidos máis populares a que contribúe a facer canónicos os recursos que o son, e se falamos dun Modo de Representación Institucional da Música en Directo (de aquí en diante, MRIMD), esta é a institución á que nos referimos, dentro da cal terán pesos desiguais a industria musical, a cinematográfica e a televisiva, que de todas formas dependen en moitos casos dos mesmos conglomerados mediáticos. Evidentemente haberá tamén condicionantes no contexto preexistente (o espazo, o xénero musical) e nos dispositivos e técnicas dispoñibles, pero outras institucións como a crítica ou os grupos de fans teñen pouco peso á hora de modificar os recursos dominantes.

O primeiro xeito de evidenciar o arraigados que están estes recursos é observando pezas de vontade iconoclasta, claramente preocupadas por romper co modo institucional, das que xa temos falado ao longo do traballo. Nelas atoparemos sistematicamente a ruptura con algúns dos elementos máis claros do modelo. Así, no capítulo 2 identificabamos o traballo de cineastas de vangarda cunha lóxica de duración oposta á da atracción á hora de rexistrar actuacións musicais, sendo o exemplo máis claro o do traballo de Pedro Costa coa música, especialmente en *Ne Change Rien.* O pioneiro nese aspecto foi quizais Jean-Luc Godard con *One Plus One*, onde empregaba o plano secuencia de xeito sistemático, opóndose á maneira habitual de tentar visualizar os distintos puntos de produción da canción e ao movemento perpetuo. Vimos tamén, no capítulo 3, que varios cineastas-fans

provintes do punk chegaban a rexeitar a preocupación pola sincronía de imaxe e son, como no caso de Amos Poe e Ivan Kral en *The Blank Generation.* Outros autores chegaron a rexeitar a centralidade da estrela en favor dunha representación centrada máis intensamente no lado do público, como pode ser o caso de experimentos como *Black and White Trypps Number Three* (Ben Russell, 2007). Así, por oposición, o Modo de Representación Institucional da Música en Directo parece confirmarse. Para comprobalo definitivamente e de xeito afirmativo hai que atender á procura de recursos constantes nesas citadas categorías de contido, duración, movementos de cámara e montaxe nos citados exemplos máis populares de actuación musical posta en imaxe. A posibilidade de identificalos cos eixos de funcionamento do sistema (a atracción e a autentificación) rematará por definir o MRIMD. Farémolo punto por punto:

1. **Variedade de planos e puntos de vista**

Este factor, que afecta á montaxe e aos movementos de cámara, asociado claramente coa vontade de atracción, é observable a través dun par de aspectos aos que nos temos referido ao longo deste traballo. Primeiro, o aumento progresivo do ritmo de montaxe, visible na redución progresiva da duración media do plano (que xa exemplificaramos comparando a mesma canción dos Rolling Stones en tres filmes separados por trinta anos). Logo, o aumento progresivo tamén do número de cámaras empregadas, observable ás veces nos créditos dos filmes ou en notas promocionais.

Deste xeito, empregamos a ferramenta de medición de planos de Cinemetrics[152] para as dez gravacións de concertos máis frecuentes de YouTube e certas cancións das películas-concerto citadas (procurando que se tratase de temas que aparecesen nunha forma completa, sen ser interrompidos por entrevistas ou outro material). Os resultados son os seguintes, ordenados pola duración media do plano e indicando a súa tipoloxía:

Canción	Tipo	Duración Media do Plano
Adele – Set Fire to the Rain	Videoclip oficial, extraído do filme *Adele Live at the Royal Albert Hall* (Paul Dugdale, 2011)	1,4 segundos

[152] Pódese acceder aos resultados pormenorizados online buscando "tenreiro" na base de datos de Cinemetrics: http://www.cinemetrics.lv/database.php . Os datos empregados no resto do epígrafe están tirados de análises coa mesma ferramenta.

Michel Telo – Ai Se Eu Te Pego	Videoclip oficial	1,5 segundos
Katy Perry – Fireworks	Fragmento do filme *Katy Perry: Part of Me*	1,9 segundos
PSY – Gangnam Style	Realización do festival Summer Stand	1,9 segundos
Justin Bieber – Baby	Fragmento do filme *Justin Bieber: Never Say Never*	2,2 segundos
One Direction – She's Not Afraid	Fragmento do filme *One Direction: This is Us*	2,3 segundos
AC/DC – Highway to Hell	Videoclip oficial, extraído do filme *Live at River Plate* (David Mallet, 2011)	2,4 segundos
Franco de Vita – Tan Sólo Tú	Videoclip oficial	2,7 segundos
Hannah Montana – Life's What You Make It	Fragmento do filme *Hannah Montana / Miley Cyrus: Best of Both Worlds*	3,4 segundos
One Direction – More Than This	Videoclip oficial, extraído do filme *Up All Night: The Live Tour* (Andy Saunders, 2012)	3,5 segundos
Mariah Carey – Without You	Videoclip oficial	4,2 segundos
Adele – Someone Like You	Realización da cerimonia dos BRIT Awards de 2011, subida polos usuarios texhnician e Andrea Testa[153].	8,9 segundos
Led Zeppelin – Stairway to Heaven	Fragmento do filme *The Song Remains the Same,* subido polo usuario YeOldeRock.	12,4 segundos

Para que nos fagamos unha idea do que implican estes datos, podemos tomar como referencia a menos frenética de todas, a versión de "Stairway to Heaven" recollida en *The Song Remains The Same.* É, como as outras, enormemente popular (máis de 106 millóns de reproducións) pero ao estar realizada en 1976 responde a uns códigos hoxe anacrónicos, con algún plano de case corenta segundos. Comparándoa con outro filme-concerto emblemático da época como *The Last Waltz* si que atopamos correspondencia, xa que nela o fragmento no que Van Morrison interpreta "Caravan" con The Band ten unha duración media do plano de 12,5 segundos. Polo tanto, a importancia da época para determinar o funcionamento do modelo está clara: outra das máis montaxes máis

[153] Entre os vídeos máis vistos, a actuación de Adele nos BRIT Awards de 2011 interpretando "Someone Like You" aparece por duplicado, xa que a realización oficial foi subida por diversos usuarios e usuarias non profesionais e en dous dos casos acadaron unhas cifras de visionado enormes (e similares). Só se inclúe unha vez na lista porque a realización é a mesma.

calmadas, o videoclip de Mariah Carey, é tamén das menos contemporáneas (1994).

A excepción a esta regra márcaa a actuación de Adele nos BRIT Awards de 2011, que ten unha montaxe tamén pausada, probablemente xustificada polo carácter intimista da canción, que non favorece o uso dunha edición focalizada nas atraccións. Ademais, o feito de interpretala co único acompañamento dun pianista e cun público en absoluta escuridade dificulta a procura de elementos de interese máis aló do seu rostro e a súa posición no escenario. É algo que contrasta poderosamente co exemplo máis radical da lista, o vídeo de "Set Fire to the Rain", un tema máis rítmico da propia Adele, gravado no Royal Albert Hall. Neste caso a imaxe salta constantemente entre os diferentes músicos e músicas da grande banda que a acompaña (con sección de cordas e coristas), o público e a propia vocalista, amosada dende diversos puntos de vista.

Cabería pensar que estes datos amosan simplemente unha tendencia xeralizada no audiovisual actual, pero no caso da música en imaxe a multiplicación de planos é aínda máis pronunciada que en filmes que autores como Quintana (en Domínguez 2007) teñen relacionado cun regreso ao cinema de atraccións. Por exemplo, observando a base de datos de Cinemetrics, *The Matrix* (Andy e Larry Wachowski, 1999) e as súas secuelas andan entre os 3 e os 3,4 segundos de duración media de plano; case igual que os filmes de *Star Trek* e *Star Wars* de J.J. Abrams. Mesmo os exemplos máis radicais, de directores asociados coa "montaxe videoclipeira" como Michael Bay, Baz Luhrmann ou Tony Scott (Caparrós Lera 2004, Freeman 2012, Gross 2014), quedan aínda afastados deses datos: *Armageddon* (Michael Bay, 1998) anda nos 2,2 segundos, *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001) tamén nos 2,2 e *Domino* (Tony Scott, 2005) nos 2,1. Neste caso os oito primeiros exemplos da lista están xa por debaixo dos tres segundos.

En canto á multiplicación de puntos de vista isto vén dado polo aumento no número de cámaras, pero tamén pola capacidade de movemento destas, que poden ubicarse en puntos moi diferentes do espazo e variar polo tanto a posición. Nos filmes-concerto citados vemos como as cámaras realizan frecuentemente travellings arredor da pasarela que se introduce entre o espazo do público, ou ao longo das gradas, igual que no videoclip de Adele no Royal Albert Hall. A información promocional sobre o *Live at River Plate* de AC/DC presume do uso de 32 cámaras HD (Sony Columbia Records 2011), e nos créditos das outras películas-concerto aos que temos acceso é evidente a presenza de numerosos operadores ou operadoras de cámara, como subliña mesmo o usuario R. Davis criticando o DVD de Adele en Amazon:

> (…) Out-of-focus to focused, and back out again, quick cutting, panning, zooming, over and over. It never stopped. If the songs were uptempo, the editing / cutting got more frenetic.

> The longest held shot was for about 2 seconds on her face... maybe. It was terrible, and a repulsive disservice to Adele who deserves better... much better.
>
> How does viewing a blurry ceiling lighting fixture enhance my 'concert experience'? I bought this so that I could see an Adele performance, not a director's performance. Why only show Adele one out of 20 shots? The credits show a list of maybe 20 camera operators. They needed 3, and one should have stayed fixed, and on Adele, full body shot, the entire time.
>
> This 'director' and 'producer' should be sent to prison for this crime (Davis 2012).

Este usuario, máis aló do seu claro enfado co director Paul Dugdale, subliña tamén os constantes cambios na imaxe (panorámicas, zooms, cambios de foco). Na televisión tamén podemos atoparnos con ese tipo de recursos, como na actuación de U2 no primeiro programa de *The Tonight Show With Jimmy Fallon*[154] ou na de One Direction interpretando "Perfect" en *Jimmy Kimmel Live!*[155], onde podemos ver, no mesmo plano, posicións que varían en moitos metros, sexa na distancia ao escenario ou no lugar que ocupan dentro deste, como indican as capturas da ilustración 17. Mesmo a orientación da cámara é modificada. Polo tanto, logo de observar a aparición xeralizada desta característica, a conclusión é que a variedade de planos e puntos de vista está fortemente ancorada na posta en imaxe actual das actuacións musicais, e polo tanto tomámola como un elemento esencial do MRIMD.

[154] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=Kfqg9DvuTPU [Última visita o 03/06/2016].

[155] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=N1SU0FevSOg [Última visita o 03/06/2016].



Ilustración 17: Cambios de punto de vista dentro do mesmo plano nas actuacións de U2 en *The Tonight Show with Jimmy Fallon* e One Direction en *Jimmy Kimmel Live!*

2. **Montaxe influída polas características rítmicas das cancións**

Na mesma crítica na páxina de Amazon do DVD de Adele, o usuario R. David indicaba tamén o aumento do ritmo en relación ao tempo da música. Isto é identificable dentro das películas-concerto se comparamos a duración media do plano coa velocidade da canción: no caso de *One Direction: This is Us* hai unha diferenza clara entre os 2,3 segundos en "She's Not Afraid" e os 4,8 da balada "Little Things", igual que en *Justin Bieber: Never Say Never* pasamos dos 2,2 de "Baby" aos 4,7 da balada "Down to Earth". Nestes dous exemplos observamos tamén que o ritmo é tamén suavizado polas transicións entre os planos, que pasan a ser por fundido en lugar de ser por corte, algo en común con outra das cancións lentas da lista, o "Without You" de Mariah Carey, que fai un uso intensivo dese recurso.

Á parte desta relación xeral entre a velocidade da canción e a velocidade da montaxe, en moitos casos atopamos tamén unha ligazón clara da edición (e mesmo tamén dos movementos de cámara) cos puntos máis rítmicos das cancións: o exemplo máis claro está seguramente na realización do "Gangnam Style" de PSY, onde o retrouso é precedido por unhas marcas visuais a tempo coa canción no xogo cos zooms e por uns cortes rapidísimos no *fill* de semicorcheas antes deste. Tamén, no vídeo de "Ai Se Eu Te Pego" de Michel Teló a pausa final do retrouso é acompañada

normalmente dunha ralentización da imaxe e/ou un efecto de flash. Na actuación de Lady Gaga interpretando "ARTPOP"[156] no programa de Jimmy Fallon atopamos tamén un contraste moi forte entre a realización cara o comezo, onde ela canta soa, acompañándose co piano, e a entrada completa do resto dos músicos e músicas, que dotan á canción dun ritmo máis forte: ata o 2:08 do clip só se empregan 7 planos (o primeiro, de 56 segundos), e no que queda de clip (2 minutos e 28 segundos máis) hai 28 cortes. Polo tanto, a media pasa de 18,2 segundos a 5,28, indicando de novo a importancia habitual das estruturas e as velocidades das cancións á hora de condicionar a posta da música en imaxe.

3. Movementos de cámara permanentes

O fluxo constante de imaxe tradúcese nun movemento case perpetuo das cámaras que complementa os cortes dentro desa estética da atracción. Voltando aos exemplos previos, podemos fixarnos nalgún fragmento das películas-concerto. No caso da de Miley Cyrus, a canción "I Got Nerve", cunha duración de 3 minutos e 12 segundos, os planos nos que a cámara non ten movemento só suman 15 segundos. En *Katy Perry: Part of Me,* na última canción ("California Gurls"), sobre 2:50 só hai 20 segundos de planos estáticos. Nestes dous fragmentos, ademais, os planos sen movemento soen ser moi breves, ata o punto de que é difícil atribuírlles ese estatismo. Nos exemplos de televisión como os da Ilustración 17 vemos que ese movemento é conseguido a través de grúas (moitas veces visibles nas propias imaxes), steadycams ou travellings, que dan ás traxectorias unha estabilidade case nunca alterada. Barroso (1996: 482) indicaba no seu manual que as cámaras autónomas, manexadas a man ou a ombro, están pensadas para moverse sobre o escenario "aportando las angulaciones y detalles más exagerados y originales", co cal a brusquidade e a irregularidade serán tamén unha excepción dentro do sistema e explicarán a incorporación de material e recursos amadores nos filmes comerciais.

4. Centralidade da voz e da estrela

En todos os exemplos anteriores, se observamos detidamente o contido é evidente a centralidade da estrela. Mesmo nos exemplos máis baseados na alternancia entre planos de artista e de público (probablemente as películas-concerto, por ser destinadas principalmente a esa audiencia nicho de

[156] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=zeu2tI-tqvs [Última visita o 03/06/2016].

fans) a porcentaxe que representan estes últimos planos é relativamente pequena. Na canción "Baby" no filme de Justin Bieber contamos con 63 planos centrados no artista por 25 que filman á audiencia e 10 que os filman a ambos (maioritariamente, planos de conxunto do espazo). En "She's Not Afraid" no de One Direction son 37 planos dos artistas por 8 da audiencia e 5 de ambos. No "Set Fire to the Rain" de Adele hai 122 planos dela e a banda, 15 da audiencia e 26 de ambos. Mesmo no "Ai Se Eu Te Pego" de Michel Teló, que se recrea moito na presenza de fans cantando e bailando o tema, hai 68 planos del e a banda por 29 do público e 7 de ambos.

A centralidade da voz é quizais algo menos evidente, aínda que en case todos estes casos as estrelas ás que nos referimos son vocalistas, o cal fai sempre secundaria a presenza de instrumentistas. A posible competición pola atención que pode alterar ese vococentrismo é máis evidente nos exemplos protagonizados por grupos de rock, onde a figura da ou do instrumentista ten un peso maior. No caso do clip de Led Zeppelin, a presenza da voz no audio vai acompañada case en todo momento da presenza do cantante Robert Plant na imaxe, mentres as partes instrumentais están maioritariamente ocupadas pola guitarra, que é ademais o instrumento solista. No exemplo de AC/DC, máis recente, prima a alternancia entre o cantante Brian Johnson e o guitarrista Angus Young (centrando cada un 31 planos e compartindo presenza en 14), pero os 31 planos de Johnson suman un minuto de duración mentres os de Young suman un minuto e medio. Thomas F. Cohen indicou que nos casos de bandas a primacía na montaxe dun dos músicos sobre os outros indicaba a súa identificación como líder, poñendo o exemplo de Mick Jagger nos Rolling Stones, falando de *Gimme Shelter* e de *The T.A.M.I. Show* (Steve Binder, 1964):

> As Jones' replacement, the Stones hired Mick Taylor, whose self-effacing stage manner posed no challenge to Jagger's domination of the stage. In the New York shows, Maysles fixes the camera on Jagger during 'Jumpin' Jack Flash', clearly affirming the singer's role as the band's front man. Armed with a single camera and sitting on soundman Stan Goldstein's shoulders, Maysles shoots from an angle that shows Jagger flanked by a sedate Taylor, standing nearly motionless, concentrating on playing his guitar. When Jagger dances across the stage, the camera follows, and it remains on Jagger even during Taylor's brief but well-played guitar solo. A similar elision of Taylor occurs during 'Satisfaction' as well. Of course, such attention paid to Jagger was hardly unique. For instance, during the performance of 'It's All Over Now' in *The T.A.M.I. Show,* the camera operator appears unable to determine where to train the lens. During the vocal sections, Jagger understandably provides the focus. However, during the guitar solo, the camera briefly seeks out Jones only to switch quickly back to Jagger, whose frenetic dancing is clearly upstaging his mates – including Keith Richards, who is actually playing the solo. (Cohen 2012: 65-66)

Neste caso, Jagger ocupaba o centro de atención nas partes vocais ("understandably", di Cohen, o que indica que é pouco habitual que os vocalistas non teñan presenza en imaxe nesas seccións). Pero tamén o ocupaba nos solos instrumentais, o que pode indicar a presenza de variacións en función do xénero musical e a primacía dos criterios de verificación das expectativas (asociados ao relato do *star system* e á autenticidade) sobre os do simple vococentrismo. Porén, ao non tratarse de opostos, na maioría dos casos os dous criterios aparecen simultáneamente.

No caso das estrelas cun son máis pop, as bailarinas e bailaríns das coreografías (presentes nos casos de PSY, Justin Bieber, Katy Perry ou Miley Cyrus) e, en menor medida, as bandas de acompañamento, poden ocupar parte da atención, pero en calquera dos casos son elementos minoritarios en comparación co peso de quen canta. En boa parte, as aparicións en imaxe destas outras persoas teñen lugar nas partes instrumentais da canción polo mesmo motivo que indicabamos antes.

Ademais de todo o anterior, as imaxes de toda esta mostra evitan sempre a abstracción coa que hai cineastas que xogan á hora de representar aos músicos (lembremos, como exemplo, o xogo de Jem Cohen ao filmar con película sen son para filmar a Fugazi en *Instrument,* que representa outra maneira de fuxir desta tendencia), co cal a centralidade destes faise aínda máis clara.

5. Sincronía de imaxe e son

En ningún dos vídeos analizados anteriormente se observa unha ruptura da sincronía de imaxe e son. Todo o máis, é habitual que non haxa músicos e músicas presentes nalgúns exemplos notables de televisión, nomeadamente os das competicións de habilidade vocal como *The X Factor* (vale con observar actuacións dos gañadores James Arthur[157] ou Louisa Johnson[158]). Tamén noutras actuacións como o "Sorry" de Justin Bieber en *The Ellen Show,* onde só se acompaña de bailarinas e bailaríns mentres a súa voz prima sobre un colchón de son que inclúe moitas outras[159]. Porén, nestes casos o papel central da voz compensa iso e non pode lerse como unha característica que cause no público a sensación de que os corpos dos e das *performers* non son os responsables do son producido, especialmente se o comparamos con exemplos que si teñen procurado causar ese estrañamento dende a vangarda. O máis notable sería o de Laurie Anderson en *Home of the Brave* (Laurie

[157] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=Lh2oWbaRvQg [Última visita o 01/06/2016].

[158] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=8Z9BE2Pz_VA [Última visita o 07/06/2016].

[159] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=2l1cK22EJBs [Última visita o 01/06/2016].

Anderson, 1986), onde sincronizaba os movementos da súa man nunha gravata-teclado co son dun sintetizador e alteraba a súa voz ata convertela nunha voz masculina[160].

Nos exemplos do MRIMD, a sincronía mantense mesmo nos planos que amosan ao público, xa que o fan moitas veces mentres a audiencia reaccionan, bailando ou cantando as cancións por riba de quen está a actuar, devolvéndonos á unidade de tempo e espazo de música e imaxe. Observamos isto nos clips de Michel Teló, PSY, o "Set Fire to the Rain" de Adele (onde vemos o público dar palmas), o de AC/DC e o "More Than This" de One Direction, así como en todas as películas-concerto da lista. Este trazo é un indicador de calidade, un trazo de profesionalidade, precisamente porque a ausencia de sincronía é un trazo de amadorismo ou de intencionalidade artística e rupturista (pensemos outra vez en *One Plus One* e *The Blank Generation*).

6. **Uso autentificador dos planos centrados no rostro**

Este aspecto do contido é especialmente visible no xénero da balada (que normalmente é acompañado por unha escenografía máis austeira) ou en puntos que o desenvolvemento do concerto marca como emocionalmente intensos, polo que se asocia ao criterio de autenticidade. Por exemplo, no caso de *Best of Both Worlds,* Miley Cyrus canta un tema adicado ao seu avó falecido. Para dirixir a nosa recepción do tema, a actuación vén precedida por comentarios do pai de Miley, Billy Ray Cyrus ("That's what I love about her music, that it is real") e da propia Miley subliñando o amor que aínda sinte polo seu avó. A maiores do uso de planos máis curtos, durante a canción o avó aparecerá en fotografías nas pantallas xigantes para enfatizar o carácter de revelación íntima do tema. Atopamos tamén unha primacía dos primeiros planos nas cancións que encaixan no xénero da balada entre os vídeos de directos máis exitosos en YouTube, como a actuación de Adele cantando "Someone Like You" nos BRIT Awards de 2011 (tamén introducida por un presentador que advirte: "If you ever had a broken heart, you are about to remember it now"). Sucede o mesmo con Mariah Carey versionando "Without You" ou o "Tan Sólo Tú" do cantante venezolano Franco de Vita con Alejandra Guzmán, que se apoia no carácter dramático habitual dos duetos románticos. O uso de primeiros planos de membros do público (exhaustivo nas secuencias de concertos de *One Direction: This is Us* ou *Katy Perry: Part of Me*) tamén contribúe a autentificar as cualidades da música, amosando unha reacción de referencia que "proba" o efecto causado polas cancións e serve para a identificación das e dos fans.

[160] Pode verse un exemplo no clip de "Difficult Listening Hour": https://www.youtube.com/watch?v=6YKcVWVuq4Q [Última visita o 07/07/2016].



Ilustración 18: Planos centrados no rostro en cancións de peso emocional, en *Hannah Montana / Miley Cyrus: Best of Both Worlds Concert*, Adele cantando "Someone Like You" nos Brit Awards de 2011 e os videoclips de "Without You" de Mariah Carey e "Tan Sólo Tú" de Franco de Vita con Alejandra Guzmán.

A análise detallada dos puntos anteriores sérvenos, polo tanto, para demostrar a existencia dun Modo de Representación Institucional da Música en Directo, no que unha serie de trazos estéticos se volven constantes como efecto das circunstancias técnicas e económicas que a institución propón. En capítulos anteriores vimos que existía unha tensión permanente entre público e industria cultural, e no derradeiro epígrafe deste capítulo procuraremos ver como se traslada á oposición entre este MRIMD e o xeito de representar que parte da audiencia ou de fans. Antes, recapitulamos as conclusións deste apartado 5.2:

- Trasladando o concepto de Modo de Representación Institucional de Noël Burch á posta da música en imaxe, atopamos correspondencias polo asentamento dunha serie de características como normas e competencia de lectura nas representacións audiovisuais dos concertos.

- No caso da posta da música en imaxe, a institución que fixa o Modo de Representación é a industria cultural, repartida entre as industrias discográfica, cinematográfica e televisiva.

- A lóxica do Modo de Representación Institucional da Música en Directo (MRIMD)

responde, por unha parte, á do cinema de atraccións, procurando o estímulo constante do público a partir do carácter cambiante da imaxe observable no cambio frenético de planos e puntos de vista, a influencia das características rítmicas dos temas, e os movementos de cámara case permanentes.

- Pola outra parte, os sistemas de autenticidade do *star system* provocan que as representacións convencionais da actuación musical procuren unha confirmación das expectativas que conleva o relato de cada estrela. Isto vese na sincronía de imaxe e son, na centralidade desas figuras ou no uso de planos curtos centrados no rostro co obxectivo de autentificar.

- A análise dos exemplos máis populares de representacións de actuacións musicais amosa que as características anteriores se repiten case sen excepción nestas pezas, permitíndonos demostrar a existencia dese MRIMD. Tamén o demostra a maneira na que certas obras de vangarda se constrúen en base á oposición transgresora a estas normas.

5.3. Modos de representación alternativos. O Modo de Representación Fan da Música en Directo.

En YouTube hai un vídeo subido pola usuaria RealEmmiiW co título "One Direction – More Than This"[161] que rexistra o mesmo momento que o vídeo oficial do mesmo tema extraído de *Up All Night: The Live Tour* (Andy Saunders, 2012), un dos extraídos da mostra que acabamos de empregar para definir o MRI da música. Neste caso, podemos identificar á usuaria como fan seguindo a definición de Cornel Sandvoss, porque atopamos nela un consumo regular e emocionalmente implicado do obxecto fan, One Direction: na súa canle hai 177 vídeos e deles 38 teñen contido relacionado co grupo, dende o vídeo máis antigo ata o sexto máis recente (a maioría son gravacións de concertos, pero tamén unha versión alternativa dun tema e un par de vídeos con outras rapazas nos que berran "Hello One Direction!" diante dunhas galiñas).

Sabendo que estamos diante dun vídeo de fan, que observamos nel? En contraste coas características do MRIMD tratadas anteriormente, é unha peza na que a estrutura e o ritmo da canción non inflúen da mesma maneira: o vídeo non arrinca ao comezo do tema, senón,

[161] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=cjhsw9mL0D8 [Última visita o 05/07/2016].

aproximadamente, un minuto e dez segundos despois. E tampouco remata coa canción, senón que permanece vinte e cinco segundos máis gravando mentres Zayn Malik, un dos membros da banda, dá as gracias. A sincronía de imaxe e son é máis precaria que no exemplo oficial pola menor definición de ambas, e en lugar dunha mobilidade perpetua e sen brusquidade baseada no cambio de punto de vista, o que hai é unha inestabilidade manifesta, levada ao extremo no momento que a propia usuaria destaca na descrición do vídeo: "Liam Waves at 0:30!!". Cando, efectivamente, Liam Payne saúda en dirección ao obxectivo, a cámara vibra bruscamente e abandona o encadre do escenario, pasando a gravar cabezas do público ata recuperar o pulso. O punto dende o que se grava é sempre o mesmo e non hai montaxe, pero si que pode observarse no clip, igual que nos exemplos comerciais, a centralidade da estrela: o encadre tende a seguir e illar ao que estea a cantar a voz solista en cada momento, aínda que ás veces escapa desa norma, dirixíndose máis cara a Liam. Este exemplo de representación non institucional de actuación musical non recolle toda a complexidade do fenómeno, pero sérvenos para indicar que as súas características e os recursos que emprega son claramente diferentes aos das representacións comerciais, mantendo certos elementos comúns a ambas.

Cal será entón a relación entre unhas representacións e outras? Antes de analizar polo miúdo máis exemplos imos tentar aproximarnos ao tema a través da teoría. No capítulo 3 identificaramos unha serie de roles que as persoas asistentes a un concerto podían adoptar e trazamos unha diferenza de partida entre profesionais e non profesionais. Esta diferenza sociolóxica tradúcese nunha diferenza estética. No primeiro caso, ao realizar unha actividade remunerada, as persoas profesionais están condicionadas por unha serie de normas dificilmente eludibles, que teñen que ver probablemente co que se considera un "acabado profesional". Ao vir o MRIMD definido pola industria cultural, que é responsable de contratar aos traballadores e traballadoras da posta da música en imaxe, este acabado coincide en xeral coas carácterísticas do modelo institucional, e contrasta con exemplos das outras categorías. Entre estes están, obviamente, os vídeos de fans como o de RealEmmiiW, pero tamén vídeos feitos por persoas achegadas dos intérpretes: buscando en YouTube atopamos "My daughter's Spring Concert"[162], subido polo usuario Kareem Foster. É un vídeo dun coro de nenas, e nel o encadre é máis sobrio, centrado na que supoñemos que é a súa filla, sobre a que se utiliza o zoom para centrala, pero hai problemas coa estabilidade da cámara pola falta de trípode e, probablemente, de práctica. Por suposto, os traballos profesionais fan ademais contraste coas expresións artísticas de cineastas-fans que viramos naquel mesmo capítulo: quen é profesional dificilmente poderá escoller traballar con formatos obsoletos ou de calidade doméstica, ou romper a

[162] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=oGHqr-Z3QjU [Última visita o 08/06/2016].

sincronía de imaxe e son, ou centrarse nun elemento alleo aos músicos e músicas, como si poden facer as persoas participantes dende todos estes roles.

Con todo, nesas partes anteriores indicamos tamén a complexidade interna das categorías e a superposición de roles que se observa nelas, e iso leva a que a relación entre o MRIMD e outras representacións non sexa de simple oposición. Por iso, é preciso analizar os contrastes e similitudes entre as representacións polo miúdo para ver se hai unha sistematización destes e se se basea nalgunha (inter)dependencia. O que nos ocupa aquí é comprender cal é esa relación do ámbito profesional co ámbito amador, e en concreto coas representacións feitas por fans, para apuntar, se é posible, unha serie de características estéticas que nos permitan concretar o Modo de Representación Fan da Música en Directo (MRFMD). Dese xeito, elaboraremos o concepto do cinema do fan nas gravacións de concertos máis aló de atribuílo simplemente aos vídeos feitos dende o *habitus* do fan. Esta non é a primeira ocasión na que se formula unha cuestión semellante, como podemos ver no traballo de Pierre Bourdieu coa fotografía de afeccionados:

> (…) cuando todo haría esperar que esta actividad sin tradiciones y sin exigencias pudiera abandonarse a la anarquía de la improvisación individual, resulta que nada tiene más reglas y convenciones que la práctica fotográfica y las fotografías de aficionados: las ocasiones de fotografiar, así como los objetos, los lugares y los personajes fotografiados o la composición misma de las imágenes, todo parece obedecer a cánones implícitos que se imponen de forma general y que los aficionados iniciados o los estetas perciben como tales, aunque sólo sea para denunciarlos, por su falta de gusto o torpeza técnica. (...) (Bourdieu 2003: 46)

O estudo de Bourdieu indícanos un aspecto importante: unha actividade aparentemente libre, como poderiamos pensar das gravacións de fans, non leva simplemente a unhas prácticas incoherentes e anárquicas, senón que dá pé tamén a unha serie de convencións articuladas, a unhas normas propias. Semella inevitable que teñan un certo grao de influencia das normas máis institucionalizadas, xa que as interiorizamos como competencia de lectura a través da exposición constante a elas, tal como indicou Burch. Porén, a relación das e dos cineastas afeccionados cos profesionais é complicada e esa influencia pode darse en varias direccións. Por unha banda está o elemento do choque, que indicamos en capítulos anteriores, entre os mecanismos de control da industria cultural e a vontade de participación do público. Na literatura sobre fans, mesmo atopamos nalgúns casos por parte da comunidade un relato explícito de oposición á industria cultural que xustifica a súa actividade produtiva, como no caso dos *bootlegers* de Bruce Springsteen que recolle Cavicchi:

> The way it works at the moment is totally wrong; the way a record company can say to an artist,

> "You can only release two or three singles this year as we don't want to flood the market." As far as I'm concerned, if someone wants to put out a single every week, then why not? If people have got great music in them, then they should be allowed to get it out. Monopoly capitalists don't like to have the security of their monopoly threatened in any way. And that – basically – is what bootlegging is all about. (Cavicchi 1998: 77-78)

As e os fans procuran pola súa conta elaborar (e distribuir) produtos que a industria non sempre lles ofrece, igual que pasa coas gravacións caseiras dos concertos. Son estes produtos diferentes esteticamente? Si, pero hai niveis: a *slash fiction* de Star Trek contrasta máis cos argumentos da serie do que o fai un concerto gravado por un Deadhead cun álbum en directo "oficial" seu. Ese choque coa industria non impide entón que, pola outra banda, sexa tamén común entre *amateurs* a procura dun certo profesionalismo, como indica Steven Colburn (2013: 111) na súa tese arredor das gravacións de concertos amadoras. Ese profesionalismo é visto "as an ideal rather than a realistic goal (…). Ostensibly it is a matter of making an amateur YouTube video look as much like a professional concert film as possible". Logo de afirmar isto, Colburn aporta a declaración dun autor de gravacións amadoras:

> When I was looking to buy a new digital camera I knew I wanted to take it to concerts so I made sure it was a camera that could obtain good video footage. I saw other people's videos and didn't like their sound quality so I was determined I would provide a better quality video. (loc.cit.)

Hai, polo tanto, elementos propios dese "acabado profesional" correspondente co MRIMD que son tamén procurados polos usuarios e usuarias non profesionais. Trátase especialmente daqueles relacionados, como este, directamente coa calidade, que é importante na procura da sincronía de imaxe e son. No vídeo de RealEmmiiW a súa proximidade ao escenario permite identificar aos músicos e a canción distínguese no son, pero esa tendencia á profesionalidade é posta en cuestión pola indefinición visual das persoas sobre o escenario e a indefinición sonora da canción noutros exemplos do mesmo concerto, como este[163] da usuaria LaurenHayley1990.

Con todo, outra vez, é preciso indicar que esa influencia non só se dá nunha dirección: hai certa reciprocidade porque, ao tempo, elementos da estética amadora como a inestabilidade e o movemento brusco son adoptados en ocasións por pezas propias do MRIMD, tal como sucedeu no ámbito xeral do cinema. Só hai que lembrar as indicacións de Barroso sobre a cámara en man (que daba os detalles máis "esaxerados e orixinais") e poñela en relación co uso de códigos domésticos no cinema *mainstream* que identificou James M. Moran:

[163] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=qkc9cK7eq7Q [Última visita o 05/07/2016].

> (…) qualities that have generally been taboo in Hollywood cinema, such as direct address to the camera and low-resolution image, de rigueur in home video, have increasingly been borrowed by mainstream filmic narratives as hybrid codes effecting a limited transformation of classical cinema spectatorship. The divergent dialect of home video, marked by intimacy, ritual causality, and authenticity, confronts the monoglossic spectacle, linear plots, and gloss of commercial cinema, setting up a dialogue between two semantic and axiological belief systems, between worlds in conflict. (Moran 2002: xxiii)

Xa que logo, esa idea dun diálogo entre dous sistemas de crenza que dá pé a unha interpenetración pode ser aplicada á relación entre o MRIMD e os modos de representación alternativos. Esta diferenza entre un modo profesional e outro non profesional lévanos de volta ao epígrafe no que tratamos as gravacións caseiras de concertos dende o ámbito dos estudos relacionados co cinema doméstico e amador. Concluiamos daquela que a tradición do cinema privado (producido e recibido en comunidades de comunicación restrinxidas) era aplicable ás gravacións caseiras de concertos, e que o feito de que as persoas que gravan tendan a reflectir o seu *habitus* facía que o cinema do fan puidese ser definido pola condición de fan de quen grava. Pero atopámonos con que as definicións que se fan dos distintos termos aplicables apóianse, en moitos casos, en elementos conxunturais, máis propios do contexto da peza que da peza en si, como cando Efrén Cuevas (2010: 24) define o cine *amateur* como "todo aquel que es realizado sin afán de lucro y fuera de los circuitos industriales de producción y exhibición" ou Laurence Allard define o cinema doméstico como "o realizado e interpretado dentro da familia" (en Cuevas 2010: 260). Iso daba pé a certas dificultades debidas á impermeabilidade de circuitos favorecida pola emerxencia do vídeo e, máis adiante, pola era dixital: máis arriba citamos o vídeo "My daughter's Spring Concert", que non deixa de ser unha peza doméstica pero sae dese ámbito na súa circulación. Que elementos estéticos, visuais ou narrativos, nos permiten identificar o cinema doméstico? Odin (op.cit: 41-44) apuntaba á ausencia de clausura, a dispersión narrativa, a temporalidade indeterminada, a relación paradóxica co espazo, o sentido de fotografía animada, as miradas a cámara, os saltos e as interferencias da percepción. Son elementos que aparecen como

> una enumeración de torpezas, de errores y fallos que parece confirmar la idea generalmente admitida de que el cine doméstico es un mal cine. Estas figuras pueden resumirse en dos grandes defectos: el hecho de que el cine doméstico esté desprovisto de construcciones susceptibles de organizarlo en un todo coherente; y la existencia de saltos y figuras de interferencias que hacen las filmaciones difíciles de ver, y casi agresivas con sus espectadores. (Ibid.)

Os modos de representación alternativos da música, a excepción do ligado á intencionalidade artística (que, como xa indicamos no capítulo 3, prima o interese estético sobre outras motivacións), comparten co cinema doméstico ese ser definidos a partir de supostos erros, en comparación cun modelo dominante que fixa a norma do que é correcto. Ata certo punto, comparten tamén eses dous grandes defectos: as gravacións feitas por fans defínense por esas figuras de interferencia perceptiva (non hai saltos de imaxe, pero si desenfoques ou movementos bruscos) que convirten a peza en algo agresivo. E tamén, como no caso do cinema doméstico, non supoñen un todo coherente, senón que son por definición unha forma incompleta da que cada espectadora ou espectador debe construír o sentido a partir dun coñecemento previo do seu contexto (o concerto, o relato da estrela). Onde o MRIMD procura unha representación case total da realidade do concerto, facendo dos múltiples puntos de vista unha das claves do seu discurso, o modo de representación das e dos fans baséase no contrario, nun punto de vista único e sesgado.

Esa individualización conecta coas ideas do "cinenarcisismo" de Lipovetsky e Serroy á vez que responde ás necesidades das e dos fans, tanto as que teñen que ver coa función memorística individual (como revivir as sensacións do momento orixinal de recepción) como as que teñen que ver coa función social (a exhibición pública do gusto e da co-presenza de fan e estrela só ten sentido se o vídeo é atribuíble a unha personalidade única). Neste sentido, compártese co MRIMD un eixo posto na autentificación, pero non só do relato da estrela senón tamén da experiencia de quen acode ao concerto, a través da humanización na escolla do encadre apuntada por Comolli. A diferenza fundamental está no eixo do cinema de atraccións, que é completamente imposible de replicar dende os modos alternativos porque a súa estética está baseada na espectacularidade técnica, inaccesible por definición a quen fai cinema de xeito afeccionado. No epígrafe anterior escollemos unha mostra de exemplos para definir o MRIMD baseándonos, como o sentido común indicaba, no éxito comercial deses vídeos. Para definir o MRFMD non contamos cun criterio tan claro para identificar os exemplos máis relevantes, así que analizaremos, atendendo de novo ás categorías de contido, duración, movementos de cámara e montaxe, os trazos que atopamos en dezaoito vídeos tomados dende o público nos mesmos concertos (e gravando os mesmos temas) que analizamos no epígrafe anterior, facilitando así calquera comparación[164]. O que aparece é unha serie de constantes que parecen emanar desa vontade de autenticidade e tamén dos condicionamentos técnicos, moito

[164] Excluímos da mostra os concertos dos que non atopamos na rede exemplos amadores, que cadran na maioría dos casos cos máis antigos (Led Zeppelin, Mariah Carey), nos que o uso *amateur* de cámaras non estaba estendido. De novo, para facilitar o seguimento da análise, incluímos os vídeos empregados nesta lista de reprodución de YouTube: https://www.youtube.com/playlist?list=PLqWJ5sWiPRh9P503ejuSskz53t39bgJpu

máis marcados que nos vídeos profesionais[165]. Son os seguintes:

1. Ausencia de montaxe

A primeira diferenza é clara. Ademais da explicación técnica xa indicada no punto 2.2 desta tese (a grande capacidade das tarxetas de memoria e o feito de que as gravacións xa non acumulen planos na mesma cinta senón que se dividan en clips de forma automática), hai dous motivos principais que explican a ausencia de montaxe no MRFMD.

Primeiro, a necesidade dun certo coñecemento técnico para montar explica que non sexa un recurso moi empregado por fans: ningún dos dezanove vídeos analizados inclúe este recurso. Porén, hai unha segunda explicación no eixo da autentificación, que parece tamén influír neste trazo: unha montaxe que empregase material de varias persoas dificultaría a individualización do papel de cada unha delas, diluiría a autoría e faríalle ser menos útil á hora de cumprir funcións sociais para a usuario ou usuario (a proba de que a persoa autora estivo nese momento e nese lugar quedaría eludida). Igualmente, unha montaxe feita de diferentes imaxes dun único afeccionado podería romper coa sincronía (no caso de montar partes de todo o concerto sobre unha canción completa) e, así, coa unidade de tempo e lugar que aporta o valor indicial á peza. Ese recurso atópase máis ben en figuras cunha motivación profesional pero sen os medios da grande industria, como indican unhas declaracións de Gael Carballo, cineasta asociado á escena *underground* galega que tamén traballou como operador de cámara na televisión local Televinte Chantada. El opón o seu traballo na escena ao traballo que tiña que realizar como empregado:

> La manera en que se graba un concierto para un vídeo que se dice profesional o más mainstream, tipo un reportaje televisivo es, tú llegas allí, grabas un plano cerrado o medio del cantante durante una canción entera, te quedas con su audio de lo que está cantando y luego te dedicas en las siguientes canciones a grabar recursos de los músicos, planos generales... y luego lo montas todo como si fuera que has grabado solo una canción con, no sé, 23 ángulos diferentes de cámara. Montas un poco la ilusión de que los músicos están tocando esa canción. Es una reconstrucción realmente de show de realidad televisiva, completamente creado en montaje. Y en [o colectivo cultural] Porno lo que hacía era evitar todo eso, evitaba hacer cortes a lo que se estaba haciendo. Me gustaba la idea de, si hay una cámara, si voy a mostrar un trozo del concierto, me gusta la idea de que no haya cortes, de que se vea con sus fallos de si yo me

[165] Ver Apéndice 2 para unha táboa na que se resumen estas achádegas, incluíndo tamén referencia á presenza de trazos que os identifiquen como fans na autopresentación na rede das usuarias e usuarios que subiron os vídeos.

> muevo, si alguien se cruza por delante... a mí me parece importante mostrar ese "estar ahí" más primitivo. Y hacer de la falta de medios un poco tu virtud. (Gael Carballo, comunicación persoal, 30 de abril de 2017)

A maiores das connotacións que ten este tipo de montaxe, tampouco está presente nos vídeos non profesionais de concertos a montaxe na cámara propia do cinema doméstico. Desaparece polo soporte dixital, que divide o material en clips, polo que é posible ler uns criterios de edición na escolla duns temas sobre outros: a usuaria lyssalovesjesus, por exemplo, subiu outros cinco fragmentos do concerto de Hannah Montana en Utah ademais do de "Life's What You Make It". Con todo, esa ausencia de montaxe interna ao clip facilita que os vídeos de fans, unha vez subidos á canle, sirvan a calquera usuaria ou usuario para amosar a súa experiencia individual do momento do concerto. É algo que se complementa coa información que acompaña ao vídeo na descrición ou o título, que amosa como, tal como indicaba Wendy Fonarow, a presenza na zona 1 significa a autoafirmación como fan: ademais do exemplo inicial de RealEmmiiW, que especificaba "Filmed 3Rd Row", atopamos o mesmo recurso en "One Direction, She's Not Afraid Live ,Take Me Home Tour, Front Row"[166] do usuario AD, e información similar que subliña a experiencia individual da persoa que sube o vídeo en varios casos máis, que logo supoñen o recoñecemento explícito da comunidade de fans nos comentarios:

[166] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=xny-I2gdl1o [Última visita o 05/07/2016]

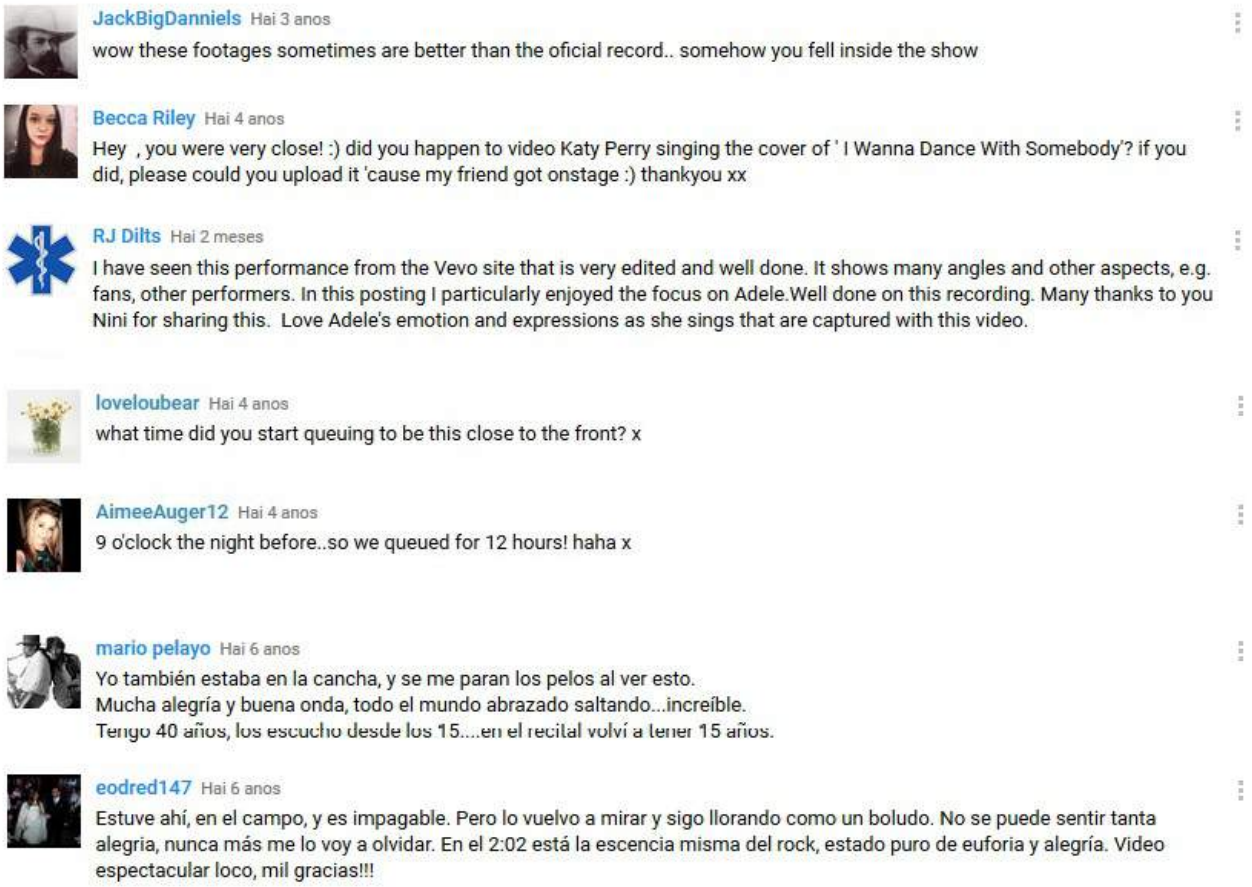


Ilustración 19: Comentarios dos clips de withinmedulla, Gewww24, NiniMcNean, AimeeAuger12 e MartinAballay (véxase a lista de reprodución de análise para acceder a eles) nos que se fai explícito o recoñecemento doutros fans a quen grava o vídeo.

2. Centralidade da estrela

No contido, este é o paralelismo máis claro co MRIMD. O encadre destes vídeos inclúe na maioría dos casos o grupo/artista en todo momento, sexa ao completo nun plano xeral ou illando a algún dos membros a través do zoom ou dunha orientación diferente da cámara. As posibilidades aumentan cando o usuario ou usuaria puido situarse preto do escenario: dos dezaoito vídeos analizados, oito están a unha distancia tan grande que non permite encadrar a un membro do grupo sen incluír a ningún outro, por exemplo. En exemplos gravados dende lugares máis próximos ao escenario, como "Justin Bieber Baby MSG [HD]", subido por MarvelSuperheros, a cámara pode, en momentos concretos, abandonar á estrela e centrarse noutros elementos do escenario (neste caso, a xente que aparece con pancartas). Tamén hai casos nos que a cámara xira cara ao público, como sucede nos exemplos de withinmedulla (Adele), gewww24 (Katy Perry) ou LeaBlender (AC/DC) a pesar de que ese espazo non estea iluminado. Porén, son momentos concretos dentro de vídeos centrados

abrumadoramente en quen actúa.

No MRIMD este centramento estaba xustificado por estar os produtos comerciais dirixidos a un público no que existe a vontade de confirmar o relato da estrela que coñecen previamente. Non é sorprendente entón que, ao ser ese público o que grava, suceda algo semellante: a motivación dunha fan calquera, como RealEmmiiW, para acudir ao concerto será moi probablemente a presenza viva do ídolo, así que o estraño sería máis ben gravar calquera outra cousa. En catro dos oito exemplos tomados dende unha distancia grande (os de gewww24, LeaBlender, lyssalovesjesus e KardashiansRock3290) a cámara abandona nalgún momento o escenario para centrarse na pantalla xigante, aportando a proximidade que a realidade nega e confirmando as intuicións de Carsten Stage que apuntamos no capítulo anterior.

Unha vez producido, o vídeo amosa a súa utilidade a través da lóxica da autentificación: dentro da lóxica de oposición á industria que viamos no caso dos *bootlegs*, as gravacións non profesionais teñen un estatuto de verdade maior que as comerciais, das que se presupón que procuran contrarrestar calquera elemento que poida ir contra o relato dominante das entidades produtoras, mentres a imperfección da estética amadora implica o contrario da manipulación (Michelle Citron xa indicaba que todos os filmes domésticos significan autenticidade, e demostramos que estes vídeos comparten moitos dos seus trazos)[167]. En ocasións os vídeos *amateurs* teñen destapado aspectos dos concertos ocultados nos exemplos oficiais, como o polémico uso dunha dobre que sustituía a Miley Cyrus nun punto de *Hannah Montana / Miley Cyrus: Best of Both Worlds Concert* (Boehm 2008). Nos vídeos da xira vemos claramente como Miley marcha por unha porta e a dobre sae por outra, mentres a realización do filme de Bruce Hendricks evita este problema fuxindo dos primeiros planos e centrándose nos convidados do tema, os Jonas Brothers, mentres a dobre está en escena[168]. Na súa tese, Colburn aporta a declaración dun consumidor de vídeos de concertos en YouTube que vén subliñar outra vez a idea de autenticidade, desta vez apelando á representación

[167] A controversia arredor da agresión machista nun concerto de Alejandro Sanz que citamos na introdución revela como estes mecanismos se articulan. En febreiro de 2016, o cantante increpou a un espectador por maltratar a unha muller, algo que foi recollido por varias gravacións de teléfonos móbiles que apareceron na prensa convencional pouco despois. Ás declaracións de apoio e admiración ao músico por plantar cara ao machismo houbo voces que se opuxeron, calificando o suceso de operación de lavado de cara debido ás acusacións de promover a cultura da violación que foran atribuidas a unha das súas últimas cancións (Gómez 2016). Que se especule coa posibilidade de que fose unha montaxe indica que as gravacións caseiras teñen esa calidade como proba que as oficiais non terían.

[168] Para comprobalo só é preciso comparar o clip do filme (subido tamén por un fan e dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=caZRCpx17lQ) e un vídeo de fan (dispoñible en https://www.youtube.com/watch?v=wouwdrDyJa8) a partir do minuto 2:20 do tema. [Últimas visitas o 25/06/2016].

realista do punto de vista dun membro do público en particular, en lugar dunha visión total do evento:

> Sometimes I'd rather watch YouTube footage because of how raw it is. Don't get me wrong, some of the videos have really bad sound quality or video quality, but they also offer a better perspective of an actual concert goer than a camera on stage or hanging from a wire. (Colburn 2013: 103)

3. Indefinición de imaxe e/ou son

Este factor ten que ver coa técnica. En case ningún caso o acabado dun vídeo amador terá a calidade profesional, pero nalgúns dos vídeos fai falla un salto de fe para ver a semellanza do tema coa súa versión orixinal (nótase especialmente nos vídeos de LaurenHayley1990 e Xoleahinlovexo). A escuridade do espazo do público e a distancia ao escenario fai tamén que moitas veces haxa problemas co enfoque e a estabilidade, chegando ao extremo de que o grupo non sexa plenamente recoñecible nas imaxes. A presenza das reaccións do público no son tamén impide a percepción limpa da canción que se dá nos vídeos oficiais (podemos observalo na reacción cando Liam saúda no exemplo inicial de RealEmmiiW, onde os berros da audiencia son tan intensos que tapan a música). Con todo, este aspecto é ás veces agradecido por quen é fan, como vemos no comentario de John King no vídeo de Adele gravado por NiniMcNean: "why cant they use this raw version on the DVD's as it sounds edited and most of the audience participation is muted or cut off". Isto indica que, como viamos, o funcionamento do cinema do fan é o dunha forma de cinema privado, baseándose na capacidade de quen o recibe para completar o visionado co seu propio coñecemento do contexto, polo que as interferencias perceptivas son, como mínimo, toleradas.

4. Posición non variable

Esta característica que se aplica aos movementos de cámara é habitual polos condicionamentos do espazo do concerto e contrasta poderosamente coa enorme capacidade de movemento das persoas que acoden como profesionais e, tamén, das que contan cunha motivación artística ou coa confianza e privilexio que outorga ser membros da escena, como podemos ver nesta gravación dun concerto de Cuchillo de Fuego polo citado Flaco Fláquez[169], onde en determinados momentos atravesa o

[169] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=Cp2Mnt6tnn0 [Última visita o 06/07/2016].

espazo ocupado pola banda. Se o aforo está completo, é moi complicado que o público consiga moverse, e máis cunha cámara na man, ademais de que o esforzo distrae. O único exemplo no que atopamos un tímido cambio de punto de vista é o que o usuario MarvelSuperheros tomou de Justin Bieber. Polo tanto, as variacións no encadre son a través dos cambios de orientación da cámara ou do uso do zoom que identificamos a continuación.

5. Movemento da imaxe asociado ao movemento físico da espectadora ou espectador

No vídeo de RealEmmiiW que utilizamos como punto de arranque deste capítulo, a cámara está inestable, como en case todos estes exemplos, polas limitacións técnicas que impiden o uso dun mecanismo estabilizador para ela. Porén, a cámara vibra máis intensamente, como xa dixemos, cando Liam Payne saúda a cámara (arredor do 0:30), polo que entendemos que non hai tanto un intento fallido de estabilizar a imaxe como unha despreocupación sobre iso que fai que o corpo da fan e a cámara compartan movemento. Isto contribuirá tamén a reflectir mellor esa "perspective of an actual concert goer". Pola outra parte, esa cualidade choca coa profesionalidade, e moitos afeccionados tentan evitala. No vídeo de Adele gravado por Nini McNean a estabilidade parece conseguida a través do uso do trípode, e outros usuarios e usuarias indican na descrición do vídeo esa vontade de conseguir que a cámara non trema, como Martín Aballay no seu vídeo de "Highway to Hell" ("No sé cómo hice para no saltar y grabar este video lo más "tranquilo" posible... está el tema completo, y fue uno de los mejores momentos del show. Que lo disfruten...") ou Tash! con Justin Bieber ("sorry for moving around so much"). Por outra parte, non deixa de ser revelador que o uso do trípode sexa identificado como elemento definitorio de profesionais da imaxe (que precisa, polo tanto, de permiso para traballar nun concerto)[170]. Isto deu pé a que a propia Adele increpara a unha asistente a un dos seus concertos, feito recollido polo vídeo tomado sen trípode e compartido pola prensa do que falabamos na introdución deste traballo (Lawler 2016).

6. Uso do zoom

A imposibilidade física de achegarse ás estrelas é compensada polo uso do zoom, como xa apuntaramos no capítulo previo a través tamén de Stage (2012: 4). Isto responde á vontade de autentificar, complementando a centralidade da estrela, e substitúe o máis habitual uso do travelling

[170] O uso do trípode tamén indica que a acción de gravar é neste caso planificada e non improvisada no momento. Sen prexuízo de que unha ou un fan poida selo, isto lévanos ao terreo *prosumer,* xa apuntado no capítulo 3.

no MRIMD. Ao tempo, podemos asocialo, se non ao corpo da espectadora ou espectador, si á súa mirada e ao seu desexo. Na metade dos vídeos atopamos o uso do zoom por unha variación no tamaño das figuras do plano, pero é probable que nalgún dos outros o zoom estea sendo empregado tamén, só que non podemos recoñecer o recurso pola falta de variación. A aproximación á estrela proporciona argumentos para a defensa da autenticidade, por unha redución literal desa distancia física con ela, ademais de capacitarnos nalgún caso para amosar a sincronía entre o corpo de quen interpreta a canción e o son emitido (especialmente no caso de instrumentistas de recoñecido virtuosismo, non presentes nestes exemplos) e, igual que no MRIMD, pola posibilidade de ler na xestualidade de quen canta (ou toca) a emoción supostamente auténtica das cancións.



Ilustración 20: Exemplos do uso do zoom nos vídeos de Greeny AL, NiniMcNean, AD e MarvelSuperheros.

7. Dependencia da estrutura da canción

Atendendo á duración, no caso do vídeo de RealEmmiiW, indicamos unha menor dependencia da estrutura da canción polo feito de que o clip comece máis tarde que o tema. Na maioría dos exemplos aquí presentes (12 de 18), porén, os vídeos si se adaptan á duración da canción, co cal podemos afirmar que en xeral si que hai unha vontade de adaptarse a esta[171]. Aínda así, a influencia

[171] É probable que o método de procura da mostra para esta análise (procura en YouTube de vídeos de fans especificando a canción e o lugar onde os vídeos oficiais foran gravados) sesgase os vídeos que non se axustan á

desa estrutura pode darse tamén noutros elementos aparte do inicio e final do vídeo, como as escollas de cara a mover a cámara. En casos como o de RealEmmiiW o encadre e o zoom conectan coas partes solistas dalgún dos cantantes cando hai varios, caso no que pode lerse unha influencia do coñecemento previo da canción á hora de gravar.

Por outra banda, a lóxica de autenticidade da espectadora/espectador, que critica os comportamentos non inmersivos nos concertos, pode explicar a tendencia dominante a gravar cancións soltas, xa que será moito máis complicado no espazo do concerto xustificar o uso continuado dunha cámara (xa observamos moitos exemplos nos que artistas ou público o censuraban) que o uso puntual desta. Isto explicaría tamén, en parte, a escaseza de gravacións de concertos completos, sendo outros motivos as dificultades físicas para manterse gravando durante tanto tempo, a incapacidade técnica de algunhas tarxetas de memoria e baterías ou a propia falta de vontade. Aínda así, é preciso indicar que esas gravacións existen, contrastando coa clasificación de Colburn (2013: 72-78) nese sentido, que só distingue entre "complete songs" e "snippets of songs". Podemos atopar facilmente na rede vídeos de concertos completos de artistas masivos como os xa citados Justin Bieber[172], One Direction[173] ou U2[174].

Atendendo a todas estas características, atopamos que existen elementos estéticos que nos permiten identificar uns modos de representación da música alternativos ao institucional, e neste caso un con base no comportamento das e dos fans, que comparte de forma necesaria os condicionantes técnicos do cinema amador (que impoñen a máxima subxectividade). Observando a táboa adxunta (Apéndice 2) na que pormenorizamos a aparición destes trazos en cada vídeo analizado para este epígrafe, a ausencia de montaxe e a centralidade da estrela cúmprense en todos os exemplos. A posición non variable tamén é unha constante: só nun dos casos o usuario se despraza timidamente, e tanto o movemento da imaxe asociado ao movemento da espectadora ou espectador como a dependencia da estrutura da canción aparecen na maioría dos exemplos. As outras dúas

duración da canción: xa indicamos que outras redes sociais como Instagram limitan a duración dos clips, imposibilitando que duren o mesmo que a canción, e ao mesmo tempo é probable que os vídeos máis breves que a canción presentes en YouTube non aparezan procurando o nome da canción, por non identificarse con esta senón soamente co espazo e/ou a data.

[172] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=dtKOmKsUXQU [Última visita o 06/07/2016].

[173] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=46vJfBqQ1_M [Última visita o 06/07/2016].

[174] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=bzNpE4JvF8Y [Última visita o 06/07/2016].

características (o uso do zoom e a indefinición de imaxe e son) non poden ser sinaladas como trazos da categoría de xeito tan rotundo, pero son o suficientemente relevantes como para indicar a súa importancia, ademais de que son difíciles de atopar en exemplos do MRIMD, polo que a súa aparición nun vídeo podería ser igualmente indicativa da pertenza deste ao MRFMD.

Con todo, seguimos atopando unha serie de limitacións á hora de definir este modo de representación, xa que carece da solidez do Institucional. A primeira é que, como vimos no capítulo 2, achegados, fans e público xeral comparten motivacións, e polo tanto moitas das características dos vídeos feitos por cada grupo coinciden: o citado "My daughter's Spring Concert" ten as mesmas características que os exemplos do MRFMD, e a súa identificación como vídeo de achegado vén polo contexto e a información complementaria que nos aporta a información de YouTube. O paralelismo (pola implicación emocional) entre gravar un fillo e gravar unha estrela explica isto. Cabe pensar que haberá unha maior dependencia da estrutura da canción no caso das gravacións de fans, para quen é case obrigado un coñecemento exhaustivo do tema (a diferenza do que sucede coa familia, que pode ignorar a música), pero é complicado contrastalo nas imaxes. Por outra banda, o contraste si que se dá entre o MRFMD e o Modo de Representación Artístico, outro modo alternativo no que non se busca o acabado profesional nin a autentificación da estrela e a experiencia, senón solucións estéticas propias que prevalecen sobre o resto de criterios. Nas escenas locais o contexto altera moitas características, e ademais moitas das persoas que as rexistran tenden a ter inquietudes artísticas ou máis coñecementos técnicos que a maioría de fans (véxase Tenreiro 2017b).

A segunda limitación é a propia complexidade interna das gravacións de fans, tendentes unhas á procura do acabado profesional e outras a guiarse só pola inmediatez da experiencia do concerto. Estes trazos poderán intensificarse ou desaparecer en función dos condicionantes particulares de cada concerto e de cada artista que xa identificamos no capítulo anterior: o nivel de control das entidades produtoras sobre a actividade do público, a cantidade de xente presente, as prácticas de cada xénero musical, o contexto local ou as características do recinto poden facer, por exemplo, que unha usuaria poida desprazarse polo espazo con liberdade, que poida gravar durante máis tempo ou que o zoom non sexa preciso. Ademais, xa vemos que varias destas características teñen relación co tipo de material de gravación ao que as e os fans teñen acceso: quizais nun futuro as cámaras dos móbiles teñan unha calidade suficiente como para evitar a indefinición de imaxe e son que define os vídeos amadores en xeral. Algúns usuarios e usuarias que encadrariamos na categoría de *prosumers* (pero que poden ser fans tamén, como a citada Nini McNean) procuran acceder a material de maior calidade para imitar a factura do MRIMD e complican aínda máis as definicións.

Porén, con todo, a combinación da identificación desas características e a análise do contexto permítenos identificar o MRFMD na maioría dos casos: observando a información nas descricións dos vídeos, o resto de clips nas canles das usuarias e usuarios ou os enlaces a redes sociais que estes indican, atopamos elementos que indican o carácter de fan en 15 dos 18 exemplos (sen que nos outros casos haxa nada que indique que non o sexan), simultáneo nalgúns casos co interese en gravar concertos propio de persoas videoafeccionadas. Se no capítulo 3 explicabamos que as persoas que usan a cámara nos concertos tenden a reflectir o seu *habitus* de fan, a aparición constante dos mesmos trazos estéticos en clips gravados por persoas identificables como tales proba a existencia dese modo de representación, alternativo ao Institucional. Claro que a diferenza fundamental con este está en que o MRFMD ten unha permeabilidade moito maior que a do MRIMD, onde os condicionantes económicos limitan moito máis estrictamente a convivencia con outro tipo de motivacións e, en consecuencia, con outro tipo de decisións estéticas.

Ata este punto da investigación temos abordado as gravacións de concertos feitas por fans dende ámbitos diversos co obxectivo de elaborar un marco teórico axeitado, vista a ausencia de aproximacións académicas ao tema. Dese xeito, temos encadrado o fenómeno dende a perspectiva dos estudos sobre o cinema dixital, a dos *fan studies,* a do cinema doméstico, a da teoría sobre os espectáculos en directo e a das relacións entre música e imaxe. A escolla dunha aproximación multidimensional tense probado axeitada pola imposibilidade de abordar o cinema do fan dende unha perspectiva exclusivamente sociolóxica, pero tamén dende unha exclusivamente estética, como podemos concluír ao final deste capítulo, xa que precisamos tanto da análise do contexto como da análise audiovisual para identificar claramente o MRFMD. No seguinte punto tentaremos organizar brevemente todas as conclusións anteriores para dar cunha definición exhaustiva e operativa de cinema do fan, partindo do definido aquí como MRFMD, e orientar a partir dela o deseño da análise e traballo de campo posteriores. Antes, repasamos o achado neste epígrafe:

- A diferenza sociolóxica entre os roles profesionais e os non profesionais das persoas asistentes aos concertos tradúcese en diferenzas estéticas: o "acabado profesional" correspóndese co MRIMD, e a dependencia económica das entidades que contratan a alguén para gravar concertos fai complicado romper esas normas institucionais. Nos vídeos non profesionais estas normas son eludidas sen maior problema.

- A relación entre *amateurs* e profesionais é complexa, porque as gravacións amadoras teñen tanto un elemento de choque participativo contra o control da industria cultural como outro de valoración interna ao grupo, e procuran en moitos casos un certo profesionalismo na

factura. Isto tradúcese nunha relativa reciprocidade entre as dúas estéticas.

- Dentro dos modos de representación alternativos da música podemos distinguir por unha banda o Modo de Representación Artístico da Música en Directo, que tería como obxectivo a procura de solucións estéticas propias; e pola outra o Modo de Representación Fan da Música en Directo (MRFMD) e o Modo de Representación dos Achegados, que se centran máis en facer un rexistro. Estes dous teñen unha forma incompleta na que a espectadora ou espectador debe construír o sentido a partir dun coñecemento previo do contexto dos vídeos, igual que sucedía con outras formas de cinema doméstico.

- As características que atopamos nos vídeos feitos por fans teñen un eixo na autentificación dos relatos da estrela e de cada fan e outro nas limitacións técnicas. A través da análise dunha mostra de vídeos tomados nos mesmos concertos que os exemplos anteriores do MRIMD, atopamos que os seguintes trazos aparecen de forma constante: ausencia de montaxe, centralidade da estrela, indefinición de imaxe e son, posición non variable, movemento da imaxe asociado ao movemento físico do espectador ou espectadora, uso do zoom e dependencia da estrutura da canción.

- O feito de que fans, achegados e público xeral compartan certas motivacións, a complexidade interna das gravacións de fans e os condicionantes particulares de cada concerto e de cada artista que identificamos no capítulo 4 impiden que estes trazos sexan únicos e exhaustivos. Porén, a combinación da análise estética procurando eses trazos e da análise do contexto e as informacións que complementan aos vídeos permite distinguir o MRFMD do MRIMD e tamén dos outros modos de representación alternativos.

6. UN CINEMA DO FAN

6.1. Modelo de análise

Ao comezo deste traballo explicabamos que o interese de estudar as gravacións caseiras de concertos estaba no feito de que acollen múltiples tensións, pero tamén que ese feito é o que dificultaba abordalas. Pensalas exclusivamente dende o cinematográfico ou dende a produtividade fan deixa sempre fóra varias desas tensións. A estrutura da investigación nos catro capítulos anteriores respondía, polo tanto, a esa obriga de analizar o fenómeno partindo de diferentes ámbitos e relacionándoos en última instancia coas gravacións feitas por fans. Esa estrutura buscaba, evidentemente, acoutar o fenómeno identificando características recorrentes, pero tamén propoñer unha serie de tópicos e categorías para sistematizar a súa análise máis aló da necesaria vaguidade inicial de falar de "un cinema do fan", un cinema entre varios dos que as e os fans producen ou entre varios dos que retratan o *fandom*. A través deste proceso, polo tanto, puidemos superar esa vaguidade e chegar a definir ese cinema do fan máis aló da idea das gravacións de concertos dominadas polo *habitus* de quen é fan, empregando a idea do Modo de Representación Fan da Música en Directo, que implica uns trazos concretos contrastables a través da análise audiovisual.

Porén, ao tempo que isto sucedía vimos tamén que a definición do MRFMD ten unha serie de debilidades relacionadas coa propia natureza do *fandom* e das gravacións caseiras de concertos: está determinado por limitacións técnicas, o rol de fan pode superpoñerse con outros, depende dos condicionamentos particulares do evento, etc. Por iso mesmo, indicabamos que o método para distinguir o MRFMD dos outros modos de representación debía combinar a atención ás pezas en si coa análise dos contextos de produción e distribución das mesmas e as informacións que as complementan, así como recoller o relato das persoas que crean as pezas para poder comprender por completo as achádegas da primeira parte desta investigación.

Este enfoque mixto, combinando a análise de contido coas entrevistas a participantes, fará posible así contrastar tamén a relación entre os trazos do MRFMD e a era dixital, ou entre os mesmos trazos e as distintas motivacións de cada cineasta, axudando a verificar varias das hipóteses da tese. Deste xeito, consideramos que ese modelo de análise debe atender aos seguintes cinco puntos, sendo o primeiro o vinculado máis directamente co visto no capítulo 5 e os outros catro os relativos á análise de contextos de produción e distribución:

1. **Estética**

A análise do contido, duración, montaxe e movementos de cámara das gravacións de concertos permitiunos identificar, primeiro, os trazos do Modo de Representación Institucional da Música en Directo, e despois, opóndoo á este, o MRFMD, dentro dunha serie de modos alternativos. Estas categorías trasladan tamén as tensións internas á era dixital tratadas no capítulo 2 a través de Rombes, Darley ou Sánchez (entre a espectacularización do MRIMD e a humanización do Modo Fan) ou as propias das diferenzas entre os modos amadores e os profesionais. Arredor dos eixos da autentificación e das limitacións técnicas, os indicadores da pertenza dunha obra ao MRFMD son a ausencia de montaxe, a centralidade da estrela, a indefinición de imaxe e son, a posición non variable, o movemento da imaxe asociado ao movemento físico do espectador, o uso do zoom e a dependencia da estrutura da canción.

2. **Relación co ou coa *performer***

O feito de que algúns deses trazos do MRFMD aparezan noutros modos de representación revela a necesidade de afondar nas circunstancias nas que as gravacións foron realizadas e nas que circularon despois. Esa atención ao contexto comeza por indagar na relación que as persoas que gravan as pezas teñen coas e cos *performers* que gravan. É dicir, os roles que cada persoa pode ocupar dentro do público. No capítulo 3 propuxemos unha clasificación destes en seis categorías, subliñando que non se trata de categorías pechadas:

1. Profesional
2. Artista
3. Achegado
4. Fan
5. Membro dunha escena
6. Público común

Evidentemente, a estética dun vídeo ou filme pode revelarnos moitos aspectos desta relación con

quen está a actuar, pero é preciso contrastala coa autodefinición e a traxectoria dos autores e autoras para poder matizar a problemática da superposición de roles e da coincidencia de algúns trazos en distintos modos de representación. Ao cabo, como sinalamos nun comezo, o cinema do fan é aquel no que o *habitus* de fan é o dominante, así que conseguir información sobre quen fai cada peza será un paso ineludible nesta análise. En paralelo, explorar o carácter de cada *performer* (especialmente no que se refire ao seu nivel de fama, xénero musical, imaxe pública e relación que promove coa audiencia) tamén nos permitirá comprender se favorece o modelo de atención inmersiva explicado no capítulo 4 ou se permite os desequilibrios deste en forma de participación, algo que altera o aspecto final das gravacións. E tamén, por suposto, saber se a maneira na que é representado por profesionais ou por fans altera a súa imaxe construida previamente.

3. Relación coa audiencia e as súas comunidades

As mesmas categorías do punto anterior predispoñen ás autoras e autores a un determinado tipo de relación cos outros membros do público, e explorar esta relación é esencial porque nos permite comprender as súas motivacións. Por exemplo, no caso de fans, membros da escena e persoas achegadas, existirán comunidades máis ou menos organizadas ás que as gravacións poden estar orientadas dende un comezo, influíndo polo tanto no modo de representación empregado. Nalgún caso, mesmo a propia planificación previa dunha gravación pode vir desas comunidades, onde diferentes membros poden repartir traballo de xeito organizado (como nos exemplos, xa citados, arredor de Radiohead, dos que un ocupará o epígrafe 7.5).

As ideas da intelixencia colectiva e a exhibición pública do gusto son, polo tanto, clave neste punto no que se refire ás e aos fans. O xeito no que as pezas circulan posteriormente, así como a reacción dos membros do grupo permítenos identificar ás veces a vontade de quen gravou o vídeo e/ou o efecto a nivel social que ten a súa labor como cineasta. A visión que esa persoa ten desas comunidades complementa iso e axúdanos a chegar, de novo, onde a análise audiovisual non é quen.

4. Relación coa técnica e o equipamento

Ao estar a notoriedade do fenómeno das gravacións caseiras de concertos asociada estreitamente á aparición dos dispositivos dixitais, é preciso explorar a relación de quen asina as gravacións co

equipamento empregado. Así, un nivel alto de coñecemento técnico e adecuación do material empregado ás condicións do concerto pode ser indicativo da identificación desas persoas como *prosumers,* ou como profesionais ou artistas, algo que pode levar a primar criterios de calidade e chocar co *habitus* de fan e os trazos do MRFMD.

O coñecemento dos hábitos de cada persoa autora de vídeos en relación á técnica pode botar luz, polo tanto, sobre a aparición de trazos dun modo de representación ou outro. Así, identificar o uso dun tipo determinado de dispositivo (móbil ou cámara réflex soen estar relacionados con amadores e profesionais respectivamente, pero tamén atopamos cámaras de formatos obsoletos que relacionamos con artistas), a preocupación por adecuar o material á gravación de concertos (propia de profesionais, especialmente no tocante ao son), ou os outros usos dados ao mesmo equipamento (explorados no capítulo 3 na canle de YouTube de Mario Prado, por exemplo) permitiranos confirmar, en casos particulares, a categoría na que incluímos a cada autor ou autora. E a maiores, en xeral, permitiranos contrastar a relación do MRFMD e as gravacións caseiras de concertos co cambio técnico.

5. Relación co espazo

Por último, na atención ás circunstancias de produción, indagar sobre o espazo no que foron realizadas as gravacións e a relación de quen fixo o vídeo con este (coñecemento previo, ubicación dentro del, acceso) serve para identificar a relevancia dos conflitos do espazo do directo, sexan estes entre audiencia e entidades produtoras ou internos á audiencia. A clasificación de zonas de Wendy Fonarow empregada no capítulo 4 é adaptable a grande parte dos contextos. Completada coa atención aos condicionamentos de iluminación, legalidade e *concert etiquette* en xeral permitirá en moitos casos explicar certas diferenzas entre vídeos pertencentes ao mesmo modo de representación.

Xa que logo, unha vez fixados os puntos aos que atender, debemos establecer as ferramentas coas que obter os datos necesarios para estudalos e as obras das que partir para recollelos. O que intuitivamente formulabamos máis arriba revélase, logo de explorar a bibliografía sobre métodos, como unha combinación da análise de contido, que é "una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su

contexto" (Krippendorf 1990: 28) co uso de máis fontes de referencia (as entrevistas e enquisas, neste caso), permitindo o que Wimmer e Dominick (2000: 126) chaman "triangulación" do fenómeno de estudo.

Para iso, elaboramos primeiro unha ficha de análise propia, incorporando os elementos necesarios para explorar os cinco puntos previos e apoiándonos nalgúns exemplos da tradición da análise fílmica, ao tempo que constatabamos a escasa adaptabilidade dos modelos máis comúns (Aumont e Marie 1990, Sánchez Noriega 2006, Casetti e Di Chio 2008, Bordwell e Thompson 2010) á análise de gravacións de concertos (e, en xeral, de filmes fóra da ficción narrativa). Extraendo un esquema máis xeral (e máis acaído para o noso obxecto), Gómez Tarín (2010: 25) sinalou que en calquera formulación teórica da análise fílmica haberá unha dobre tarefa: "1) descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir ~ describir) y 2) establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un "todo significante" (reconstruir ~ interpretar)". No noso caso, o xeito de facer esa descomposición vén guiado polo traballo de toda a parte teórica e fainos agrupar tanto datos de carácter contextual, na liña que Gómez Tarín (Op. cit: 63) identifica en Bordwell, como datos da representación fílmica atendendo aos aspectos sinalados no capítulo anterior. Podemos organizar eses datos a extraer das gravacións nas seguintes categorías para a posterior interpretación:

1. Ficha técnica: datos de produción como título, data e procedencia. Identificación do carácter do filme (película para cinemas, especial televisivo, complemento á estrea dun álbum...).

2. Información sobre a autora ou autor: datos extraíbles do seu perfil público e autopresentación, ademais do texto ou outros materiais de presentación da súa obra.

3. Información sobre cada artista obxecto da gravación: descrición da súa imaxe pública atendendo a materiais promocionais e formas mediáticas definitorias da mesma (nomeadamente, aparicións en prensa).

4. Información sobre o espazo: extraíble tanto da información contextual como das propias imaxes. Datos sobre o tamaño do lugar do concerto, tipo de recinto, configuración escénica, códigos de comportamento e asistencia ao concerto.

5. Análise audiovisual do clip

    1. Contido: datos sobre a presenza da estrela ou outros elementos, sincronía de imaxe e son ou indefinición das mesmas.

2. Duración: relación entre ese parámetro no clip e as estruturas das cancións.

3. Montaxe: presenza ou non da mesma e outras alteracións de posprodución.

4. Movementos de cámara: relación co movemento do espectador ou espectadora, posición da cámara e uso do zoom.

6. Recepción: datos relacionados coa reacción do público (en particular da comunidade de fans) ao vídeo, recollidos en comentarios ou atendendo á súa (re)difusión.

Os datos extraídos destas fichas serán suficientes para confirmar a validez de certos aspectos que relacionamos co MRFMD e o cinema do fan en xeral. Alí onde semellan ter máis eivas é onde demostra a súa utilidade a realización de entrevistas ás persoas autoras das pezas, que dará entrada ao punto de vista de cada fan sobre as súas propias accións e permitirá refutar as hipóteses que queden fóra do ámbito cuberto polas fichas de análise. Así, os cuestionarios atenderán ao seguinte:

- Autodefinición da relación do usuario co artista.
- Motivacións para a práctica.
- Escolla do obxecto e momento da gravación.
- Identificación ou non de vontade estética na práctica.
- Tipo de equipamento empregado e relación co mesmo.
- Consumo doutras gravacións de concertos.
- Vías de difusión empregadas.
- Relación con outros espectadores e recepción dos clips.
- Problemas e condicionamentos durante a gravación.

Nun primeiro momento, pensabamos contactar por correo electrónico coas persoas autoras das pezas analizadas, pero, como se explica detalladamente no epígrafe 7.1, o desenvolvemento dese proceso obrigou a reformular a idea e empregar a aplicación Google Forms para facilitar a cada respondente a resposta. A través dese método preséntase un enlace ao cuestionario e cada autora ou

autor pode cubrilo inmediatamente sen ser preciso o contacto directo co entrevistador. Ao mesmo tempo, isto limita a capacidade de adaptar as preguntas ao contexto de cada clip.

A ficha de análise e os cuestionarios serven para abordar os vídeos que seleccionemos e comprobar a súa adhesión ao MRFMD. Para completar definitivamente a investigación, e coa vontade de continuar explorando a tensión coas imaxes institucionais que vén marcando toda a tese, decidimos que é preciso analizar tamén unha serie de obras dos ámbitos veciños (o artístico, as escenas) ou opostos (o comercial) que convirtan a análise en comparativa, axudando a delimitar o cinema do fan por oposición e amosar o solapamento de roles. Para iso levamos a cabo unhas pequenas variacións nas fichas de análise e os cuestionarios[175], que farán posible trazar a relación das imaxes amadoras cos filmes profesionais e observar máis claramente as influencias mutuas. No caso das longametraxes, a ficha será aplicada a un fragmento representativo cuxa escolla xustificaremos en cada caso seguindo o indicado por Aumont e Marie (1990: 114) ao respecto.

6.2. Escolla da mostra

O universo das gravacións non profesionais de concertos é certamente inabarcable, como sucede con fenómenos dixitais semellantes. En 2015, subíanse a YouTube 1.200 horas de vídeo ao día (Muñoz 2015). Non temos datos sobre que porcentaxe sobre o total representan as gravacións amadoras de concertos; un indicador aproximado podería dalo o apunte de Burgess e Green dos resultados dunha enquisa entre o contido máis popular do portal (2009: 41). Sinalaban que o "live material" ("musical performances, sporting footage, and 'slice of life' footage") supuña un 13 por cento dos vídeos creados polas persoas usuarias nesa mostra duns 4.000 vídeos (os "user-created videos" eran algo máis da metade da mostra). Estes indicadores serven para deducir que, aínda non sendo unha tendencia maioritaria, o noso obxecto supón unha cantidade relevante desa voráxine de gravacións imposible de medir. E a medición complicaríase máis aínda se engadimos as redes sociais e resto de servizos de aloxamento de vídeos.

Escoller unha mostra representativa de todas as complexidades que o fenómeno comprende é, polo tanto, difícil. No capítulo anterior empregamos para a definición do MFRMD uns vídeos seleccionados en función da mostra do MRIMD, que se baseaba en exemplos canónicos, de éxito comercial contrastado. Isto permitiunos recorrer á análise comparativa nos puntos nos que se facía necesaria, pero limitouna á comparación co modelo maioritario, excluíndo as citadas complexidades

[175] Os dous modelos de ficha de análise e cuestionario atópanse no Apéndice 14 desta tese.

do fenómeno, que teñen que ver coa variedade de roles, espazos e xéneros musicais e a existencia doutros Modos de Representación. Para corrixir isto tomamos a decisión de escoller unha serie de filmes que rexistran concertos que nos permitan explorar os distintos modos, e comparalos cunha escolma de entre cinco e dez vídeos amadores do mesmo concerto, subidos por diferentes persoas. Consideramos que a análise será o suficientemente ampla como para constatar a existencia de certas tendencias e cumprir os obxectivos apuntados ao comezo da tese, abrindo o camiño para posteriores pescudas que, con máis medios, poidan afondar no traballo de campo.

Deste xeito, organizaremos o seguinte capítulo cun epígrafe arredor de cada filme-concerto. O primeiro, *Auryn Circus Avenue Night* (Mario Ruiz, 2015) funciona como exemplo de peza profesional de encargo, realizada por unha empresa especializada en produción audiovisual e management, e ten o interese de tratar a Auryn, a *boy band* española de máis éxito, arredor da cal hai grupos de fans organizados. O segundo sería un exemplo máis mainstream, *Adele Live at the Royal Albert Hall* (Paul Dugdale, 2011), realizado nun espazo emblemático e con maiores limitacións por un cineasta moi solicitado dentro da realización de concertos. O terceiro, *On The Run Tour: Beyoncé and Jay Z* (Jonas Åkerlund, 2013) é un especial para HBO que incorpora como autor a figura de Åkerlund, un artista de prestixio no ámbito do videoclip e a realización de directos (aspectos evidentes no filme), pero que ten igualmente carácter de encargo profesional. O cuarto, *This Is Not a Show* (Vincent Moon e Jeremiah, 2009), recolle a residencia de REM no Olympia de Dublín, e ten nos seus autores a figuras que cadran en certa maneira cos cineastas da música tratados no capítulo 3: hai un elemento de *fandom* pero tamén un carácter fortemente artístico. O quinto, *Live in Praha* (Varios autores e autoras, 2009) é o citado filme autoproducido a partir da organización dun grupo de fans de Radiohead que contou coa colaboración do grupo, polo que fai posible explorar as posibilidades das comunidades de fans para producir contido colaborativo.

En todos estes casos buscamos unha serie de vídeos do mesmo concerto en YouTube (por ser o portal máis popular), empregando como criterio, sempre que foi posible, a facilidade de identificar ás usuarias e usuarios para o posterior contacto con eles. Así, as persoas que continuan a empregar a súa conta ou nomearon a canle co seu nome propio (facilitando a súa procura noutras redes sociais), ou os que inclúen información de contacto na pestana "Acerca de" primaron sobre os que non cumprían ningún destes requisitos. O método de busca consistiu en empregar o nome do artista en conxunto coas palabras clave "live" ou "directo" e xogar cos nomes da ubicación ou a data, ademais de filtrar por data os resultados no buscador da páxina para descartar os que non foron realizados no momento en que o concerto tivo lugar.

A maiores destes cinco concertos, tentamos tamén incluír na análise os filmes *Iggy and the Stooges: Raw Power Live - In the Hands of the Fans* (Joey Carey e Luis Valdes, 2011) e o citado *All Tomorrow's Parties,* así como un exemplo dalgún evento local no que non houbese unha imaxe institucional coa que comparar. No primeiro caso non conseguimos que ningunha das persoas que subira vídeos do mesmo concerto respondese ao noso cuestionario, polo que excluímos a súa análise a pesar do interese de ser un filme que traballa con material tomado por fans pero como operadores ou operadoras de cámara baixo o control dos directores (algo que nos parecía pertinente investigar na medida en que incorpora o traballo de membros do público pero nun contexto no que se limita a súa liberdade de acción). No segundo caso tivemos serios problemas para atopar vídeos incluídos no filme, xa que moitas das edicións do festival que cubre precedían a aparición de YouTube. Conseguimos finalmente a resposta dunha fan, pero o director Jonathan Caouette non respondeu a ningún dos nosos intentos de contactalo (vía Facebook e correo electrónico), polo que tampouco incluímos *All Tomorrow's Parties* no capítulo 7[176].

Por último, tentamos xirar cara eventos locais para aproveitar o coñecemento de determinados espazos pola nosa asistencia a concertos alí. Levamos a cabo primeiro unha procura arredor dos lugares nos que teñen lugar eventos da escena underground galega, pero non fomos quen de atopar concertos dos que houbese máis de dous ou tres vídeos, o que nos impedía incluílo no marco comparativo desta análise. Porén, outros dos nosos traballos detallan mellor o funcionamento dos vídeos nas escenas e o seu encaixe no marco dos vídeos non profesionais de concertos e a posta da música en imaxe (Tenreiro 2016, Tenreiro 2017b). Así, pasamos a buscar en artistas de xira por Galicia de maior éxito comercial, pero dun nivel no que non houbera o peso dunha realización profesional ou pantallas xigantes. O exemplo que decidimos empregar, finalmente, foron cinco vídeos do concerto de Nacho Vegas na Sala Capitol de Santiago de Compostela o 13 de febreiro de 2016, pero só conseguimos as respostas de dous asistentes, e non nos pareceu que tivesen o suficiente peso como para incorporalas como un epígrafe ao nivel dos outros cinco do capítulo 7. Porén, si que incluímos como apéndice ao traballo as respostas destes usuarios e da usuaria que gravou un dos concertos presentes en *All Tomorrow's Parties* (Apéndice 13).

[176] Algúns aspectos do filme de Caouette en relación ao dixital foron tratados nun traballo previo: *Under the stones, the beach. Vínculos generacionales y pulsiones subversivas en el cine a través de los Rolling Stones* (Tenreiro 2013: 55-65).

7. ANÁLISE DA MOSTRA

7.1. *Auryn Circus Avenue Night* (Mario Ruiz, 2015)

7.1.1. Perfil biográfico do autor

Na información sobre o filme de Auryn difundida pola propia banda na súa canle de YouTube[177], así como nos videoclips extraídos directamente do mesmo, non aparecen os créditos que indican quen dirixiu o filme, o que podería darnos xa unha pista do carácter do produto, centrado absolutamente nos artistas e sen peso autoral. Porén, como veremos, isto é relativamente habitual. Na información presente en liña acerca do filme o nome do director da película está case sempre ausente, e só en Facebook fomos quen de descubrir que a gravación do concerto de Auryn no Pazo de Deportes da Comunidade de Madrid o 19 de decembro de 2014 correu a cargo de Mario Ruíz para Krea Producciones (Krea Producciones 2015). Os nomes deste director e da produtora aparecen sempre unidos, ata o punto de que a páxina de Ruiz en MySpace leva o nome de kreafilmsound. Na reseña dun concerto na web *Rafabasa.com* sinalan directamente que Krea é a produtora de Mario Ruiz (Basa 2016). Non obstante, a información da web da citada produtora céntrase en explicar os servizos ofertados, sen poñer ningún énfase no nome de quen os fai:

> Krea Films Producciones somos una empresa especializada en producción audiovisual y producción de conciertos y management.
>
> Como productora audiovisual hemos realizado ya más de cien video clip con las principales discográficas nacionales e internacionales. Hemos trabajado con grupos como Mägo de Oz, Auryn, Celtas Cortos, Café Quijano, Rosana, Vargas Blues Band o Diana Navarro, entre otros…
>
> También estamos especializados en Dvd en directo, como los de Rosendo, Sergio Dalma, Leo Jimenez, Vanesa Martín o Burning… O spots para Melendi, Nancys Rubias, Sweet California, Pink Floyd… (Kreaweb, s.d.)

Entendemos, polo tanto, que Ruiz potencia a marca da produtora e non a súa propia como cineasta. Ademais, na súa web observamos que presumen de adaptación ao carácter de cada artista que os contraste, independentemente do xénero ao que se adscriban. Isto fai que entendamos que Mario Ruiz encaixa, dentro da nosa tipoloxía, no rol de profesional. Completamos a escasa información dispoñible na rede cunha entrevista con el, na nos explicou que ten formación audiovisual e que traballou en televisión e documentais antes de especializarse no eido musical. O seu marcado rol técnico é confirmado por el mesmo: "yo no me considero artista. Me considero una persona que

[177] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=k2XfkIQfUiQ [Última visita o 30/11/2016].

trabaja, que hace cosas creativas, pero también tenemos mucho de no creativo y de mecánico" (Apéndice 2). Ademais de establecer neste sentido un límite coa figura do artista, tamén o establece coa figura do fan. Preguntado acerca da súa opinión de Auryn previa á súa relación laboral, explica a súa relación con eles prescindindo da lóxica banda-espectador, xa que os coñeceu a través do traballo:

> Con Auryn es que yo empecé a trabajar con ellos desde el minuto 1. Desde el principio de todo, que hicimos un acústico en una sala muy chiquita. Justo cuando entraron a Warner, así que les conozco desde que nacieron como grupo casi. Entonces en ese caso claro que les conocía, y me llevaba bastante bien con ellos. Y les he visto crecer desde hacer esas salitas chiquititas hasta llenar el Palacio de los Deportes. (Loc. cit)

Polo tanto, non hai unha superposición de roles como sucede noutras ocasións (verémolo noutros dos filmes analizados), co gusto persoal ou a paixón de quen é fan combinándose coa profesionalidade ou o carácter artístico. Ruiz sitúase á marxe das cuestións máis subxectivas:

> claro que tengo preferencias, pero cuando trabajas mucho con alguien o cuando les escuchas mucho, empiezas a apreciar un poco la música que hace. No es a lo mejor la música que llevarías en el coche, pero te empieza hasta a gustar [risas]. (Loc. Cit).

Nese sentido, opera de xeito natural ao servizo das discográficas (que son normalmente as que encargan os seus traballos) compensando os diferentes intereses en xogo: "tienes que intentar mantener un equilibrio entre lo que te dice la discográfica, lo que te dice la banda, lo que te gusta a ti... y lo que al final va a ver el público" (Loc. cit). Aínda así, explica que non adoita haber unhas indicacións concretas do selo, senón simplemente unha explicación xeral de como é o espectáculo, e que iso é o que guía o seu rexistro audiovisual:

> Tú lo que intentas retransmitir es el show que llevan en esa gira, adaptarte al montaje que ellos llevan. (...) lo suyo es que tú en un DVD veas lo que han hecho durante una gira, no que para el DVD cambie todo de repente y parezca un videoclip. (Loc. cit)

Isto pode ter relación cos criterios comerciais que temos visto moitas veces relacionados cos filmes-concerto, como aquelas declaracións de Gary Newman, director de Twentieth Century Fox Television, nas que explicaba que *Glee 3D* servía para chegar aos lugares polos que a xira non pasara:

> Part of what motivated us to do this movie in the first place is there was such a clamoring among 'Glee' fans who said, 'Why didn't you bring this tour to my city?' (...) They felt left out

> because we only went to four cities during our first tour. This movie will give fans – not just in the U.S. But around the world – the chance to experience the 'Glee' concert in a visceral way. (Siegel 2011)

A intención, polo tanto, é esa "retransmisión": facer chegar a experiencia do concerto a un público que non pode acudir ás xiras propiamente ditas. E, ao mesmo tempo, implica que o filme traslada o relato do grupo que xa está presente no deseño do show. Pero, con todo, se ben Ruiz participa desa vontade sen perturbala, afastándose ademais de reclamar a autoría (fala en plural, en referencia á equipa de Krea ao completo), si que identifica nas súas realizacións uns trazos de estilo, en oposición a outras tendencias no traballo coa música en directo:

> Yo creo que casi todos los conciertos nuestros huelen a nosotros bastante. Son muy nosotros. Lo que pasa es que muchas veces, dependiendo del artista, le das un toque u otro. No es lo mismo un show que es muy eléctrico o muy movido que otro que es mucho más lento. Entonces cada show es un enfoque distinto dentro de la misma personalidad que tenemos siempre grabando, que esa no nos la podemos quitar. (...) lo que nos distingue un poco, lo que es nuestro sello, son los montajes. Nosotros somos mucho más cañeros con los montajes, a mi me gusta pensar que más musicales. Hay otros DVDs que a lo mejor prima más que salga el artista mucho más tiempo en plano... nosotros damos mucha vida con el montaje. Y luego pues algunas cosas que usamos, cierto tipo de cámaras o servo travellings que es algo muy nuestro. A mí me gusta mucho usar el servo travelling en el escenario, es un travelling robotizado que tampoco se ve muchísimo por ahí. Y entre todo eso creo que está nuestra personalidad. (Apéndice 2)

Vistas estas declaracións, a impresión é que a industria discográfica traballa con perfís profesionais como o de Krea coñecendo os seus trazos de estilo pero sabendo tamén que hai neles unha adaptación natural a eses criterios comerciais dos que falabamos. Os trazos particulares de cada profesional son unha das maneiras que teñen de competir no mercado (sendo a outra fundamental o custo). Así, non é casualidade que, encaixando perfectamente no rol de profesional, dentro das señas de identidade que Ruiz sinala aparezan (ou, cando menos, se intuan) varios criterios propios do MRIMD: a montaxe rítmica (que Ruiz relaciona coa propia música), a variedade de planos e puntos de vista relacionada con iso e o uso de movementos de cámara espectaculares (relacionados aquí co elemento técnico do servo travelling). Esta espectacularidade combínase coa idea de inmersión case transparente, do filme como concerto, que semella prevalecer na ideoloxía do modo:

> (...) lo que intentamos en todos los [DVDs] que hacemos nosotros, es que sean muy naturales**.** Yo veo muchos DVDs que a mí no me gustan mucho (y cuidado, que a lo mejor algún día lo hago o tengo que hacerlo) porque están extremadamente postproducidos. No me gustan los

> DVDs que tienen efectos digitales, o que tienen ralentizados y tal... no me gustan porque parece más un videoclip que un DVD o que un concierto. A mi me gusta que los conciertos nuestros sean lo más parecido a estar allí, en el concierto realmente. (Loc. cit)

Isto deixa ver como dentro do propio MRIMD hai, evidentemente, espazo para varios enfoques distintos, pero as diferenzas son menos rotundas do que poida parecer. Onde en traballos como *On The Run Tour: Beyoncé and Jay-Z* de Jonas Åkerlund (que ocupará o terceiro epígrafe deste capítulo) priman os efectos de posprodución e a estética dos vídeos musicais (con, efectivamente, ralentizados e uso de fontes de imaxe alleas ao concerto), Ruiz procura esa idea de naturalidade pero participa igualmente do sistema de atraccións baseado nas experiencias inmersivas que marca o MRIMD.

7.1.2. Carácter do filme

Circus Avenue Night é un filme con orixe institucional; a gravación para DVD dun concerto que acompaña á reedición en CD do álbum previo da banda, *Circus Avenue*. Tres das cancións foron publicadas tamén como videoclips na canle de YouTube da banda: "Saturday I'm in Love" e as colaboracións "Incredible" (con Soraya) e "Volver" (con Merche).

7.1.3. Estratexia promocional do filme

Atendendo á nota de prensa na web de Warner Music, discográfica do grupo, non hai ningunha mención que faga referencia ao aspecto estético do filme propiamente dito, senón que se refiren ao espectáculo do concerto en xeral. Faise fincapé na escenografía circense e nas citadas colaboracións con Soraya ou Merche (Warner Music 2015). No segundo teaser do produto subido á canle de Auryn[178] os cinco membros do grupo van aparecendo e facendo un comentario: os primeiros, Carlos e Álvaro, destacan respectivamente o acceso ao proceso de preparación do DVD[179] e a cantidade de medios implicados (actores e actrices, bailaríns e bailarinas). Blas emprega un argumento clásico na promoción musical ao dotar de importancia ao concerto cando di "va a marcar un antes y un después en la carrera de Auryn" e David resume o énfase na espectacularidade: "lo vais a flipar".

[178] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=o70nH4RyEw8 [Última visita o 30/11/2016].

[179] Eses aspectos son presentados como extra nun apartado separado do DVD, polo que nos centramos en analizar o filme-concerto.

Porén, Dani parece dirixir o seu discurso á identificación emocional das e dos fans: "para mí fue juntar a todos mis seres queridos, toda mi familia, todos mis amigos... y todos vosotros". A afirmación do grupo en Twitter sobre a portada do disco afonda nisto: "La portada es un homenaje a lo más importante: EL PÚBLICO. Sin vosotros no somos nada" (Martín 2015).

En resumo, o produto preséntase como enfocado aos membros máis implicados do *fandom* de Auryn (ao fin e ao cabo, trátase do complemento a unha reedición) e o xeito de facer o seu contido atractivo pasa por destacar a singularidade e espectacularidade do concerto, na liña coas convencións do pop máis comercial. O filme apenas existe como tal, diluíndose o seu carácter ao ser presentado dentro dun pack CD+DVD no que a promoción só se refire ao evento, como se non houbese diferenza entre este e o seu rexistro.

7.1.4. Artista obxecto do filme

Podemos explicar en grande parte a Auryn dicindo que son unha *boyband* española. Nunha serie de artigos con enfoque cuantitativo para *FiveThirtyEight,* Walt Hickey caracteriza ás *boybands*, centrándose nas dos anos 90, arredor dunha serie de trazos: hai un grande énfase no seu aspecto, son efémeras (dan pé axiña a carreiras en solitario), os membros son relativamente novos, seguen as tendencias do momento (pero con énfase no carácter enérxico dos temas), a súa música é moi producida e arranxada no estudio (oposta ao carácter de *liveness* doutros estilos), o seu enfoque musical é positivo (con cancións alegres ou celebratorias) e as súas letras apelan directamente a quen escoita (indicado polo uso constante do pronome "you") (Hickey 2014a, 2014b, 2014c, 2014d). Isto último tamén explica que se dirixan principalmente a un público feminino, características todas elas atribuíbles a Auryn. Estes trazos combínanse en Auryn con outros que proveñen da súa nacionalidade, como explica Alfredo Murillo ao explicar que o grupo conseguíu aproveitar no seu favor o fenómeno de One Direction:

> (…) las boy bands volvían a estar de moda y, para las fans españolas, Auryn representaban ese fenómeno pero con una serie de ingredientes que los hacían más atractivos: hablaban su idioma, eran mucho más cercanos y, lo más importante, podían ir a gritar a sus conciertos. (…) (Murillo 2016)

Así, o relato arredor de Auryn fai fincapé na súa proximidade coas fans, conseguido a través dun uso exhaustivo das redes sociais, do contacto constante en actos nos que asinan discos, ou de iniciativas como as varias edicións do campamento MyCamp Auryn, no que convivían durante uns

días cun grupo de seguidoras. Poténciase deles un aspecto desenfadado e de camaradería (os videodiarios que atopamos na súa canle son un bo exemplo disto, presentándoos quedando para comer ou indo botar partidos de fútbol[180]) cunha serie de ideas forza que atopamos tanto nas súas aparicións en prensa como en declaracións de fans: a confianza nun mesmo e a superación (Manzano 2016), a sensibilidade e o romanticismo (Superpop s.d.) ou a proximidade (Manrique 2016).

Isto deriva a unha idea de autenticidade e traballo á que as fans fan constantemente referencia, apoiándose tamén na idea de que, antes de comezar a ser desenvolvidos pola axencia Must! Producciones (formada en 2010) e fichar por Warner Music, o grupo comezou como un "proxecto independente", amador, como indica a usuaria de YouTube Elena Smiler no texto que acompaña ao seu vídeo "El inicio de Auryn una historia que jamas sera borrada de nuevo"[181]:

> He echo este video porque Warner la discografica de Auryn,les ha borrado todos sus inicios para hacer creer que la compañia les descubrio asi de la nada,y esto no es asi,aqui teneis la esencia de auryn,cinco chicos los cuales se pagaron su primer disco con el dinero que ganaban con sus actuaciones,empezaron desde lo mas bajo hasta llegar hasta donde estan ahora (…) Porque Auryn empezaron siendo un proyecto independiente,no estan aqui gracias a warner si no a gracias a su esfuerzo y a nosotras las Auryners Warner jamas podreis borrar esto,siempre estara en nuestros corazones y en mi cuenta :)

O vídeo ao que fai referencia Smiler inclúe diferentes clips do grupo nos seus inicios, facendo na rúa versións con harmonías vocais de cancións coñecidas, e da súa participación no programa *Destino Eurovisión* de Televisión Española. Este aspecto é moi tido en conta no *fandom* do grupo pero choca coa versión oficial recollida por Darío Manrique, onde Álvaro declara que a banda foi idea do seu manager Magí Torras, a quen consideran "o sexto Auryn": "Magí nos propuso reunirnos en un local de ensayo y vimos que nuestras voces empastaban bien y que había química" (Manrique 2016). Non é o único aspecto no que ese choque se manifesta. En lugar da autenticidade, a axencia céntrase en empregar como ideas forza as cifras de vendas e o "carácter internacional" de Auryn, máis relacionados cunha idea xeral de calidade (Must! Producciones 2016), que finalmente tamén se traslada á opinión xeralizada das fans sobre eles, como podemos ver nas crónicas do concerto (Mangas s.d., London 2015).

[180] Neste caso refírome ao exemplo "Auryn – Video Diario Dani", dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=UNbk9dMEt8w [Última visita o 30/11/2016].

[181] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=Zgy1ixCfDt4 [Última visita o 30/11/2016].

En xeral, a impresión é que Auryn conseguiron, ata a súa pausa indefinida en outubro de 2016 (coa que encaixaron no estereotipo do carácter efémero das *boybands*), aglutinar un *fandom* organizado e moi activo, autodenominado "Auryners" (como viamos no texto anterior de Elena Smiler), e que pon en funcionamento toda unha serie de elementos presentes cando as seguidoras e seguidores dun grupo se organizan. Por unha banda, a aparición de ficcións fan (como as que podemos atopar na rede social de narración *Wattpad*[182]), clubes a nivel local (como o Club de Fans Oficial Auryn Galicia[183]), ou subdivisións en función de cal dos membros do grupo é o seu favorito:

> David LaFuente: se las hace llamar "Pastelitas"
> Alvaro Gango: se las hace llamar "Smile"
> Dani Fernandez: se las hace llamar "Bluehearts"
> Blas Cantó: se les hace llamar "Chiquitit@s"
> Carlos Marco: se les hace llamar "Sombrerita"
>
> (Martínez 2013)

Esta autoorganización do público leva a que a imaxe do grupo sexa diferente para un público casual e para quen é fan. Disto deriva unha tensión entre certos relatos. Por unha parte, o relato que moitas e moitos fans atribuen á banda bate co relato oficial que nega a independencia de Auryn, algo que xa viamos no texto de Smiler. E pola outra, de maneira interesante, ese mesmo relato de fans choca con relatos particulares da crítica ou de detractores do grupo. Dous exemplos ilustran isto claramente. O primeiro é unha entrada do blog *Éramos, somos y seremos...* no que a autora, Mara, escribe unha carta aberta a Carlos Marco de Auryn desafogándose (bordeando o insulto) por mor da obsesión que a súa filla ten con el:

> Eres con diferencia el más feo del grupo… Hay alguno de Auryn que no está mal… Pero tú??? No entiendo la pasión que tiene la ESTRELLA de mi vida por los rubios… (ejemmm!)… Y además, no tienes los ojos azules colega… Un rubio sin ojos azules es como un jardín sin flores… Mucho césped pero lo bonito de verdad no está!!! Y lo peor es que tú tienes de rubio lo que yo de monja… Ese pelo oxigenado… Esas cejas teñidas con Andina… No entiendo que la niña más bonita del mundo se haya podido fijar en ti… (Mara 2013a)

Logo diso esta nai atopouse de fronte coa reacción terriblemente agresiva de algunhas fans indignadas pola súa actitude, relatada nunha entrada posterior:

[182] Hai un exemplo dispoñible en: https://www.wattpad.com/story/20779864-treinta-%C3%A1lvaro-gango-auryn-fanfiction-adaptada-by [Última visita o 01/03/2017].

[183] Presente en Twitter, como podemos ver en https://twitter.com/cfoauryngalicia?lang=gl [Última visita o 01/03/2017].

> Habéis venido a mi blog, mi casa, a ponerme verde… He tenido que leer en mi blog, mi casa, durante todo el fin de semana, más de 150 comentarios con todo tipo de insultos de vuestras teclas. *"Amargada", "asquerosa", "envidiosa" "mala madre", "Payasa","Gilipollas"…* Y otros muchos que me he visto obligada a borrar, porque me parecían una falta de respeto y totalmente fuera de lugar. (Mara 2013b)

Esta explosión de rabia amosa a intensísima implicación emocional das Auryners cando alguén contradi a imaxe que teñen formada dos seus ídolos. A súa aparición no programa *El Hormiguero* deu pé a algo semellante cando o presentador, Pablo Motos, preguntou aos cantantes que sucedería se un deles "botase unha moza ou un mozo" (JNSP 2015). As fans comezaron a apupar a pregunta, que podía ir na liña de artigos que insinuan que algún deles podería ser gay (Diego F 2015). Dous anos antes, xa ameazaran cun boicot ao programa por mor dun momento no que o produtor Carlos Jean buscaba a promoción dunha "boyband española", o que entraba en conflito co propio nicho de Auryn (JNSP 2013). A propia disolución do grupo foi explicada cun opaco comunicado oficial mentres algunhas noticias a relacionaban con motivos pragmáticos como unha baixada de popularidade ou mellores oportunidades para algún dos membros en solitario (Europa Press 2016) e as Auryners volvían ser noticia polo seu enfrontamento cos medios pola atención dada á noticia (A.L. 2016, Moreno 2016).

En definitiva, entendemos que hai un choque entre a imaxe de Auryn dentro do seu numeroso e implicado grupo de fans e a imaxe pública que poden ter nun contexto máis xeral, onde eles e o público que os segue son tratados con certa condescendencia (Arnanz 2013, Zubizarreta 2013), polo que teremos isto en conta no resto da análise.

7.1.5. Espazo

O concerto filmado en *Circus Avenue Night* tivo lugar no Pazo de Deportes da Comunidade de Madrid, coñecido de forma temporal naquel momento como Barclaycard Center por motivos de patrocinio (hoxe chámase WiZink Center). É un espazo multiusos no que o aforo para concertos chega ata as 15.500 persoas (Barclaycard Center 2014), dividido en diferentes zonas, como indica o feito de que se puxesen cinco tipos diferentes de entrada á venda en función da área (Myipopnet 2014). Este factor, sumado a que a asistencia foi moi alta, como confirman algunhas das crónicas do evento (Mangas s.d.), indica que a mobilidade do público foi probablemente limitada.

Observando o filme, vemos que o escenario está situado no centro, cunhas luces superiores que

imitan a forma dunha carpa de circo. Cinco pantallas xigantes completan a configuración. Tres delas, unha no fondo e dúas nos laterais do escenario, proxectan animacións de temática circense, mentres dúas ubicadas máis lonxe e máis arriba proxectan unha realización con imaxes da actuación. A maiores, a tarima inclúe un brazo que penetra entre as primeiras filas da pista onde se ubica o público. A escenografía é considerablemente recargada, ao incluír, ademais das citadas pantallas e diferentes efectos potentes de luz, coreografías con numerosos bailaríns e bailarinas, e mesmo acróbatas. Polo tanto, hai moitos elementos susceptibles de chamar a atención do público ao mesmo tempo, en contraste coa escuridade habitual no lugar no que se ubican os asistentes ao concerto (que neste caso tampouco é absoluta, xa que é precisa certa luz para poder gravar as reaccións de fans que aparecen puntualmente na película).



Ilustración 21: Configuración do espazo do Pazo de Deportes da Comunidade de Madrid con diferentes pantallas, tarima e numerosos elementos escénicos de carácter circense.

Á marxe disto, non semella haber códigos de comportamento estrictos impostos pola organización, polo menos no que atendemos ao uso das cámaras, xa que ao longo do filme aparecen con frecuencia imaxes nas que se observan unha morea de pequenas pantallas acesas. Incluso nalgún caso as espectadoras e espectadores empréganas como elemento escénico co que apoiar ao grupo, movéndoas ao ritmo da música como se observa no exemplo da canción "If This Was My Last Song". Entre as prácticas que vemos entre as fans destaca a elaboración de carteis ou pancartas que

erguer para amosar ao grupo, na liña da exhibición pública do gusto e do funcionamento como marca do *fandom*.



Ilustración 22: Nos códigos de comportamento do concerto destacan o uso xeralizado de cámaras e móbiles e a realización de carteis como mostra de *fandom.*

7.1.6. Análise dunha secuencia: "Saturday I'm in Love"

Aumont e Marie (1990: 114) sinalaban que o problema esencial que xorde arredor da análise de fragmentos fílmicos é o da elección mesma do fragmento. Atopaban como criterios implícitos habituais que o fragmento estea netamente delimitado como tal, que constitua unha partícula de filme consistente e coherente, e que sexa o suficientemente representativo do filme enteiro en función do eixo específico da análise. Aplicamos isto á hora de escoller unha secuencia de *Circus Avenue Night:* sendo o noso eixo a adscrición do filme ao MRIMD e a relación co público, escollemos analizar o tramo do filme correspondente á canción "Saturday I'm in Love". Escoller unha canción xustifícase porque a estrutura dos filmes-concerto (e tamén das gravacións de fans) vén normalmente delimitada polas cancións, que soen organizarse despois en *playlists* ou en capítulos de acceso directo nos DVDs, na liña co consumo discontinuo que se fai da música en xeral. Xa que logo, escolleremos fragmentos que se correspondan sempre cunha canción, procurando (para poñer o foco no MRIMD) que estea completa, excluíndo as que incorporan

recursos non musicais como entrevistas durante a duración do tema[184]. Ademais, escollemos este tema en concreto porque foi extraído da película e lanzado como videoclip, o que indica a súa consistencia como fragmento independente e facilita o acceso das lectoras e lectores deste traballo ao exemplo. Os outros dous videoclips extraídos do filme correspóndense a colaboracións, unha particularidade que os fai menos representativos. Este criterio empregado para *Circus Avenue Night* manterémolo sempre que sexa posible para a selección das secuencias a analizar no resto de filmes que tratemos neste capítulo.

Dentro do filme, "Saturday I'm in Love" está situada como último tema, polo que contén algúns trazos propios deste posicionamento, como a despedida de Auryn do público. Non obstante, polo mesmo motivo, funciona ben como resumo do carácter e estética do concerto completo, exhibindo os elementos de produción de carácter circense distintivos do evento.

Creamos unha lista de reprodución de YouTube na que se incluen tanto o fragmento analizado como os clips de fans que ocuparán a parte final do epígrafe[185] (un método que seguiremos tamén no caso dos outros catro concertos a analizar).

Contido

Entón, comezando pola análise do contido da secuencia, realizada coa axuda da ferramenta de Cinemetrics, atopamos que dos 125 planos do fragmento, case a metade (61) están centrados en Auryn, 24 centrados no público e 40 noutros elementos, case sempre os e as artistas que realizan a coreografía pero tamén algún dos músicos e músicas de apoio nalgún caso.[186] Os planos máis pechados, cun encadre que illa ao obxecto, danse no caso de Auryn ou no das bailarinas e bailaríns, mentres no caso do público os planos son sempre xerais, co que incluen tamén en maior ou menor medida o escenario. É dicir, a audiencia é representada como masa e non de xeito individualizado, tendencia que se mantén na maioría do filme a pesar dalgún plano curto puntual de fans erguendo

[184] É un recurso empregado habitualmente, como podemos atopar ao longo de filmes-concerto como os citados *Shine a Light* (na canción "Connection"), *One Direction: This is Us, Katy Perry: Part of Me* e, máis en xeral, no xénero do documental musical.

[185] Dispoñible en: https://www.youtube.com/playlist?list=PLqWJ5sWiPRh9zI0UxWj0dZSXRp66-Kwkr [Última visita o 22/06/2017].

[186] Máis estatísticas dispoñibles na súa base de datos: http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=20922 [Última visita o 01/12/2016].

carteis ou gravando cos móbiles, como os sinalados previamente. Nesa mesma liña, non se inclúe material non profesional, nin tampouco fontes de imaxe alleas á realización do evento (se ben isto sucede así en case todos os filmes-concerto promovidos polas entidades produtoras do espectáculo). Comparado con proxectos co eixo posto no público (como os xa mencionados neste traballo *All Tomorrow's Parties, Awesome, I Fuckin' Shot That!* ou *All Eyes on The Shins*), as e os fans teñen aquí pouco peso, pero nas súas declaracións Ruiz considera que os planos do público son esenciais:

> (...) a mí me parece algo muy importante. Primero, me parece divertido porque la gente en un DVD siempre se está intentando buscar. (...) Y luego, que muchas veces realmente el público es algo muy importante en un directo. Así que cuando las condiciones de luz y todo es óptimo me gusta tirar mucho del público porque creo que le da un añadido a un concierto que realmente no es una banda sola tocando: es una banda con el público. Entonces intento repartir un poquito el protagonismo. Siempre tienes que tirar un poco más para el escenario, pero intento no olvidarme del público, que me parece básico. (Apéndice 2)

O certo é que dentro do MRIMD é posible atopar exemplos que atenden ou individualizan máis a fans na representación do concerto (de entre os tratados no capítulo 5, *One Direction: This is Us, Katy Perry: Part of Me* ou o videoclip de "Ai se eu te pego" de Michel Teló serían exemplos disto), pero tamén outros que non os inclúen na montaxe con tanta frecuencia como Ruiz (verémolo en *On The Run: Beyoncé and Jay-Z*), polo que a súa afirmación non é falsa, senón que simplemente amosa o funcionamento da lóxica do MRIMD e o papel que a representación da audiencia xoga nel: un punto de identificación e un contrapunto en ocasións á incapacidade significante do corpo de quen está a actuar.

En contraste á escasa individualización do público, si que hai unha individualización sistemática dos diferentes cantantes, reafirmando o papel central da voz no MRIMD, igual que o fai a sincronía constante de imaxe e voz. Esas decisións semellan motivadas polo que o director indica; isto é, que os seus criterios no referente ao contido están guiados pola súa intuición como espectador:

> Yo me imagino muchas veces que estás en el público y dices "ostrás, ¿que suena ahora? ¿el solo? Pues yo quiero ir a ver el solo". Es como si yo estuviera en el público y mirase pues donde querría en cada momento. Si hay un solo de guitarra miro la guitarra, si el cantante está saltando y haciendo no se qué, miro al cantante... entonces intento un poco seguir lo que haría cualquier persona que estuviera viendo un concierto. Y esos son los planos por los que siempre me decanto, hasta muchas veces planos peores los elijo por esa sensación antes que planos que son más bonitos o más estéticos. (Apéndice 2)

Esa lóxica conecta coa procura dunha representación transparente pero móvese nun equilibrio moi complexo á hora de representar a mirada do público xa que pode, por unha parte, simplificar a variedade de decisións de contido que poida haber entre a audiencia e tamén, pola outra, afastarse da liña xeral do interese desta ao primar os intereses das entidades produtoras.



Ilustración 23: O único primeirísimo primeiro plano do fragmento resérvase para un momento relacionado coa autenticidade, no que Blas berra "¡Te amo Madrid!". Os planos curtos recollen sistemáticamente as partes solistas de cada cantante.

O equilibrio entre as partes do que Ruiz falaba reflíctese nalgunhas destas decisións de contido. Por exemplo, os planos curtos dos vocalistas seguen o reparto das partes solistas e os puntos de maior espectacularidade vocal, seguindo o criterio indicado. Porén, no momento en que Blas Cantó aproveita un oco na melodía para berrar "¡Te amo Madrid!", é recollido nun primeirísimo primeiro plano: así, un encadre centrado no rostro serve de novo para potenciar a sensación de autenticidade dun momento que se sae do previsto, do que sería o desenvolvemento normal da canción. Nas baladas como a citada "If This Was My Last Song" a cantidade de planos curtos aumenta considerablemente, afondando na tendencia do MRIMD a usar ese recurso para reforzar a autenticidade das e dos artistas. Así, aténdese en certa maneira ao reforzamento do relato de autenticidade que as Auryners defenden. Non obstante, o relato da discográfica, que tenta facer primar a idea de calidade, de "banda internacional" tradúcese na importante presenza dos bailaríns, actores e acróbatas, que polo que indica Ruiz con respecto á guionización, foi prevista xa con

anterioridade ao concerto:

> (...) era la primera vez que se hacía ese show (que fue final de gira, creo recordar), y era un show distinto a lo que habían hecho si tuvimos reuniones con la gente de arte suyos para ver cómo iba a ser el show. Es un show que nunca habíamos visto hasta que grabamos allí [risas]. Lo que si, hicieron ensayos generales y en los ensayos generales también nos quedó todo bastante claro, porque era un show con muchos bailarines, muchos invitados y con muchas historias y teníamos que llevarlo todo bastante guionizado para acordarte de todo y ver que cuando pase algo una cámara esté grabándolo. (...) Ya que se hacía todo eso y era lo distinto de ese concierto, le dimos bastante presencia al tema de escenografía, bailarines, actores... también porque lo quería así la banda. (Loc. cit)

Este destacar os valores de produción do concerto conecta coa tendencia espectacularizante dos rexistros institucionais das actuacións musicais, pero choca, como veremos despois, coa atención dos membros do público, que se centra moito máis nos propios cantantes.

Duración, montaxe e movementos de cámara

A duración da secuencia está, como xa apuntabamos, delimitada por completo pola estrutura da canción, tal como sucede ao longo da película: o habitual é que cada canción comece cun plano xeral, de situación, e remate coa cámara tamén retirándose do escenario. Nos 5 minutos e 19 segundos da secuencia contamos 125 planos, para unha duración media do plano de 2.6 segundos[187]. Isto ubicaría o filme dentro da lóxica da atracción e dos parámetros espectacularizantes de variedade de planos e puntos de vista do MRIMD, tendo en conta tamén que o movemento das cámaras é case constante e complica moito facer un cálculo do número de dispositivos empregados. En concreto, 85 dos 125 planos incluen algún tipo de movemento. Os planos que seguen aos cantantes (a miúdo cámara en man) tenden a un simple reencadre en función da súa posición no escenario, usando moi puntualmente o zoom. Mentres, os planos xerais tomados en picados ou dende a perspectiva do público empregan con frecuencia longos travellings con cambios drásticos de posición, de atrás adiante ou laterais. Ás veces estes travellings son utilizados en montaxe paralela cos planos curtos de Auryn. A variedade dos puntos de vista reflicte un control absoluto sobre o espazo, coa posibilidade de que as cámaras ocupen calquera punto deste: Auryn son filmados tanto de fronte como dende a parte posterior do escenario ou os laterais; tanto en picados de grúa como en contrapicados dende o foso. Todo isto confirma tamén os criterios de estilo que

[187] As estatísticas de Cinemetrics redondean nos decimais, así que por comodidade seguiremos o seu exemplo.

Ruiz identificaba no seu traballo nun comezo, coa montaxe rítmica e o uso dos travellings.



Ilustración 24: *Circus Avenue Night* segue a tendencia espectacularizante do MRIMD no que se refire aos grandes cambios de tamaño do plano e o movemento constante. Nestas imaxes vemos exemplificado isto ao comparar o punto inicial e final de dous planos: un movemento de grúa de aproximación ao escenario e un travelling lateral entre o público.

A duración dos planos é, en relación seguramente con ese uso dos travellings, algo maior cando se grava ao público que cando se grava ao grupo. Só 9 dos 125 planos pasan dos 6 segundos, e case todos eles son longos desprazamentos da cámara que pasan por enriba da pista cara o escenario. A excepción é o primeiro plano do fragmento, estático, que cumple a función de situarnos no espazo (un recurso que Ruiz emprega ao comezo de moitas das cancións, como xa apuntamos). O ritmo de montaxe aumenta lixeiramente nas partes máis animadas da canción, como podemos observar na entrada do primeiro retrouso no minuto 1:00, polo que podemos establecer unha relación significativa entre a estrutura da canción e a edición. Máis aló da velocidade dos filmes de Krea na edición, o director indica que limita en certa maneira esa querencia súa para adaptarse ao público obxectivo do produto:

> Yo hay veces que pondría ciertas cosas que me gustan mucho, pero digo "bueno, esto si no la gente no lo va a entender". O hago montajes muy rápidos, porque me gustan, pero luego piensas "es que la gente se va a volver loca". Claro que piensas al final en el público que va a consumir eso, que es al final el fan o el seguidor. (Loc. cit)

Así, recapitulando as características do fragmento, o que observamos nesta secuencia de *Circus Avenue Night* é un encaixe absolutamente claro do filme no MRIMD. Hai un peso absoluto dos criterios de espectacularidade e recursos concretos que apuntan á autenticidade, o outro eixo do Modo de Representación. Deste xeito, a través do noso método de análise confirmamos a relación da motivación profesional coa estética dominante na gravación de concertos. As declaracións de Ruiz permiten, ademais, ver que este canon está tan arraigado porque se considera (por parte das entidades produtoras e de quen dirixe as pezas) que se adapta aos gustos e necesidades do público, algo que as gravacións de fans revelan, cando menos, discutible.

7.1.7. Recepción

Nunha primeira ollada, tanto as cifras de vendas como as críticas parecen indicar que a recepción de *Circus Avenue Night* foi positiva. Segundo as listas de *PROMUSICAE*, a reedición de *Circus Avenue* que inclúe a película foi número 1 na semana na que chegou ás tendas, devolvendo o álbum arriba nas listas dende o número 75 que ocupaba a semana anterior (PROMUSICAE e AGEDI 2015). Os videoclips extraídos do filme son tamén relativamente populares. Non están entre os máis vistos da canle de Auryn, pero aínda así teñen cifras que oscilan entre as 216.000 e as 129.000 reproducións, ás que habería que sumar as conseguidas por remediacións do material da película: o noso primeiro acceso a ela foi a través da canle de YouTube AurynCircusAvenueNight, onde a atopamos dividida nunha lista de reprodución coas vinte e seis cancións do concerto[188]. Esta canle suma 280.115 reproducións máis.

As cifras indican entón que o filme é popular, aínda que o sexa moderadamente. Éo na liña de todos os produtos relacionados con Auryn, que como vimos contan cunha base de fans moi fiel. Esa comunidade de fans marca tamén a reacción crítica. Atopamos numerosos textos sobre o concerto, pero case ningún que faga referencia ao DVD. Son críticas que non aparecen na prensa especializada ou na xeralista, senón en blogs de carácter amador. Neles, as autoras e autores escriben sobre o evento dende unha perspectiva case haxiográfica, propia de quen é fan:

> Auryn se coronaron en el Barclaycard Center cuál grupo de cinco fantásticos dejando claro que son la boyband del momento y que tanto trabajo y tanta dedicación humana y artística ha dado a luz un fruto lleno de luz musical y de arte. (Schecter 2014)

[188] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=XL6JBXFlZeA&list=PLZrzrlTgHKNLfArKIYCIY6gKm5xAj9Z88 [Última visita o 5/12/2016].

Pola contra, nos dous únicos exemplos que si comentan o filme, aínda que apenas afondan nel, obsérvase unha reacción negativa. David Moreno escribe no blog Dando la Nota de *20 Minutos* criticando o estilo da realización no referente á posprodución de audio e ao contido:

> Todavía no he podido ver el DVD del concierto completo, pero a juzgar por lo que escucho y veo en los dos videoclips extraídos de éste tengo un par de 'peros': no creo que los *Auryn* necesitasen tanto retoque vocal y pienso que a la hora de la realización y selección de planos tendrían que haberse centrado más en los cinco componentes de la banda y haberle dado menos importancia a los planos generales que nos muestran la escenografía, coreografías y demás *atrezzos*…, que hay que destacar, fueron espectaculares. (Moreno 2015)

A opinión de Moreno sobre o filme contrasta coa súa opinión sobre Auryn, que é en xeral positiva. O mesmo sucede na reseña do DVD no blog *Yo blogueo en London y tú en*...:

> El único fallo que le encuentro a este DVD es la realización, ya que en ocasiones se nota la falta de mejores planos tanto a nivel de número de cámaras como del montaje. Sin embargo, eso queda en un segundo plano gracias a la calidad vocal de Auryn, supliendo así cualquier carencia con el que pueda contar el espectáculo. (London 2015)

Se ben a falta de "mellores planos" é, como crítica, moi ambigua, isto fainos intuir que dende o punto de vista do público que segue á banda o importante é que o filme recolla a actuación, e non o seu aspecto estético. A atención aos detalles de produción, que é un elemento do filme que non incluimos no MRIMD, é rexeitada por un público que prefire primar a centralidade dos ídolos, como poderemos comprobar a continuación ao analizar gravacións feitas por fans na mesma noite.

7.1.8. Análise das gravacións do público

Indicamos no subepígrafe sobre o grupo obxecto deste filme que a comunidade de Auryners é numerosa e moi activa na rede. Ademais dos numerosos blogs adicados a Auryn e do contacto entre seguidoras e seguidores por Twitter, Instagram ou Facebook, YouTube é un dos espazos nos que isto se fai máis evidente. Máis aló de que a comunicación institucional de Auryn fose exitosa (a canle da banda ten case 200.000 suscriptores e 56 millóns de reproducións), a procura de vídeos da Circus Avenue Night amosa que a práctica de gravar directos que estudamos nesta tese é especialmente intensa nos seus concertos.

Así, o primeiro paso do proceso foi buscar vídeos daquela noite que recollesen "Saturday I'm in

Love", a canción analizada previamente. Atopamos así os clips das usuarias Elena Jurado[189] [190], Laura Alvarado[191], Rocio Mora Jurado[192] e Miriam Alvarez Coloma[193], e o do usuario Pablo Martin[194]. Só entre estes cinco perfís suman 35 vídeos dese concerto, e 157 vídeos relacionados con Auryn. A gran maioría deles son gravacións de concertos, pero tamén aparecen momentos de MyCampAuryn (no caso de Elena Jurado), gravacións resubidas de actuacións en televisión (no de Pablo Martin) ou, na canle de Laura Alvarado, retransmisións en directo de Carlos Marco, Blas Cantó ou Dani Fernández a través de Facebook, YouTube e Instagram, prolongándose despois da separación do grupo cara as súas carreiras en solitario. Entre os vídeos de Laura Alvarado hai, ademais, tres clips que reafirman o choque entre a visión do colectivo de fans e a discográfica: os dous primeiros son as versións de "Déjame"[195] de Los Secretos e "Umbrella"[196] de Rihanna coas que se fixeron inicialmente populares na rede. Neste último a descrición explica que se trata de "Una de las covers que borraron de la cuenta de YouTube". O terceiro é o videoclip de "I Don't Think So", e a usuaria indica que é "Un vídeo que le costó mucho a Auryn y que por warner fue eliminado", cun emoticono de enfado.

A través desta observación vemos de novo que as e os fans, a pesar de tratarse de consumidores ideais para a industria cultural como indicaba Henry Jenkins (en Gray et al, 2007: 361), poden ser conscientes dos mecanismos desta e chegar a opoñerse frontalmente. Xa vimos que Cavicchi (1998: 77-78) observaba isto na práctica do *bootlegging* entre o *fandom* de Bruce Springsteen, e é o mesmo co que nos atopamos aquí: a comunidade produce e fai circular contidos de xeito descontrolado[197] e

[189] Referirémonos ás autoras e autores dos vídeos polos nomes que empregan en YouTube ou, de haber outro caso, na rede social na que participan. Decidimos non camuflar a súa identidade baixo un nome falso como se observa en estudos que traballan con material *online* como os de Lingel e Naaman (2011) ou Colburn (2013), na medida en que faremos referencia a material e información que os propios usuarios decidiron compartir publicamente na rede.

[190] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=BT4wO_aL_IU [Última visita o 02/03/2017].

[191] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=-wPojR8TE0Q [Última visita o 02/03/2017].

[192] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=KD5QSfV9iw8 [Última visita o 02/03/2017].

[193] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=hbYwO0DHr2c [Última visita o 02/03/2017].

[194] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=DSmVt7NU1RQ [Última visita o 02/03/2017].

[195] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=0FqXBtaOmbs [Última visita o 02/03/2017].

[196] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=HMcYJeq2qVE [Última visita o 02/03/2017].

[197] Por exemplo, en Wattpad é frecuente atopar, entre as *fan fictions* arredor de Auryn, as marcadas como "hot", nas que se relatan fantasías sexuais implicando a auryners e aos membros do grupo. Esta caracterización do grupo choca co carácter notablemente branco da súa imaxe pública (observable na maioría das pezas xornalísticas citadas no

a un ritmo que a institución non é quen de seguir.

Esta oposición tradúcese nestes vídeos, que cando teñen unha proximidade suficiente (como nos clips de Rocío Mora Jurado e Laura Alvarado) para poder encadrar elementos en concreto do escenario céntranse por completo en Auryn e eluden os elementos de produción e escenografía que Ruiz recolle de xeito constante. Porén, as circunstancias da investigación obrigáronnos a escoller outros clips para a análise, como detallamos a continuación.

O contacto con estas cinco usuarias e usuarios tentouse por varias vías, redactando unha mensaxe tipo na que, en primeiro lugar, solicitabamos nun comentario de YouTube comezar unha conversa por correo electrónico. Este intento pareceunos o máis axeitado nun primeiro momento pola posibilidade de adaptar as preguntas a cada persoa e establecer un marco menos ríxido, ademais de que se trataba do empregado por Colburn (2013: 35) no seu estudo, non sen problemas pola súa parte.

Porén, ao non acadar resposta nos primeiros contactos, comezamos a cuestionar o idóneo do enfoque, xa que como non incluímos directamente as preguntas precisaríamos que a usuaria ou usuario coa que tentamos contactar tivese o interese suficiente para solicitalas e, despois, respondelas. Ao mesmo tempo, decatámonos de que ao abordar estas persoas dende a perspectiva dunha persoa externa ao *fandom,* e nunha rede social na que non se conta sequera co plus de fiabilidade que pode dar un email institucional da universidade, podíamos xerar desconfianza neles.

subepígrafe 7.1.4), chegando a un nivel de confrontación aínda máis intenso en pezas homoeróticas como "Las pajas de Auryn" de Nathe69, contraria á imaxe de camaradería marcadamente heterosexual que se pretende proxectar de Auryn. Con todo, a conflictividade arredor da orientación sexual de Auryn non chegou aos extremos do sucedido con One Direction e o escándalo dos *Larry Shippers*, estudado por Asquith e Robinson (2014) e que se pode atopar relatado por Tierney McAfee (2013).

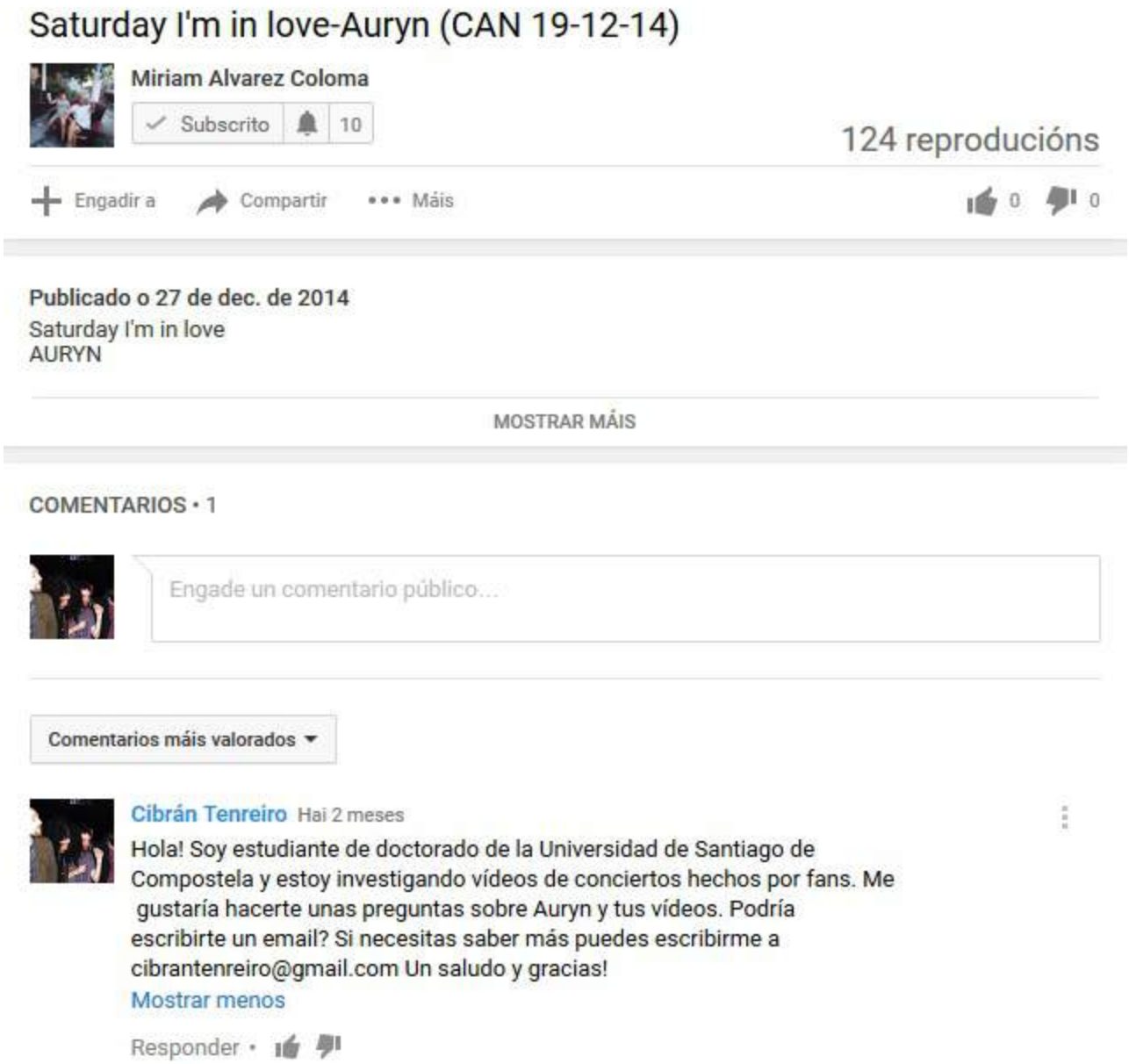


Ilustración 25: Primeiro modelo de mensaxe empregado para contactar cos usuarios.

En consecuencia, decidimos elaborar o cuestionario[198] de Google Forms ao que faciamos referencia ao final do capítulo 6. Neste formato podiamos explicar con relativo detalle os propósitos da investigación, pero presentándoo de xeito atractivo e facilitando a labor do entrevistado, que neste caso só tería que acceder ao enlace e cubrir os ocos. Vémolo aquí:

[198] O cuestionario está dispoñible en castelán en: https://goo.gl/forms/JlV1MRMKxBGrNYUB2 [Última visita o 02/03/2017].

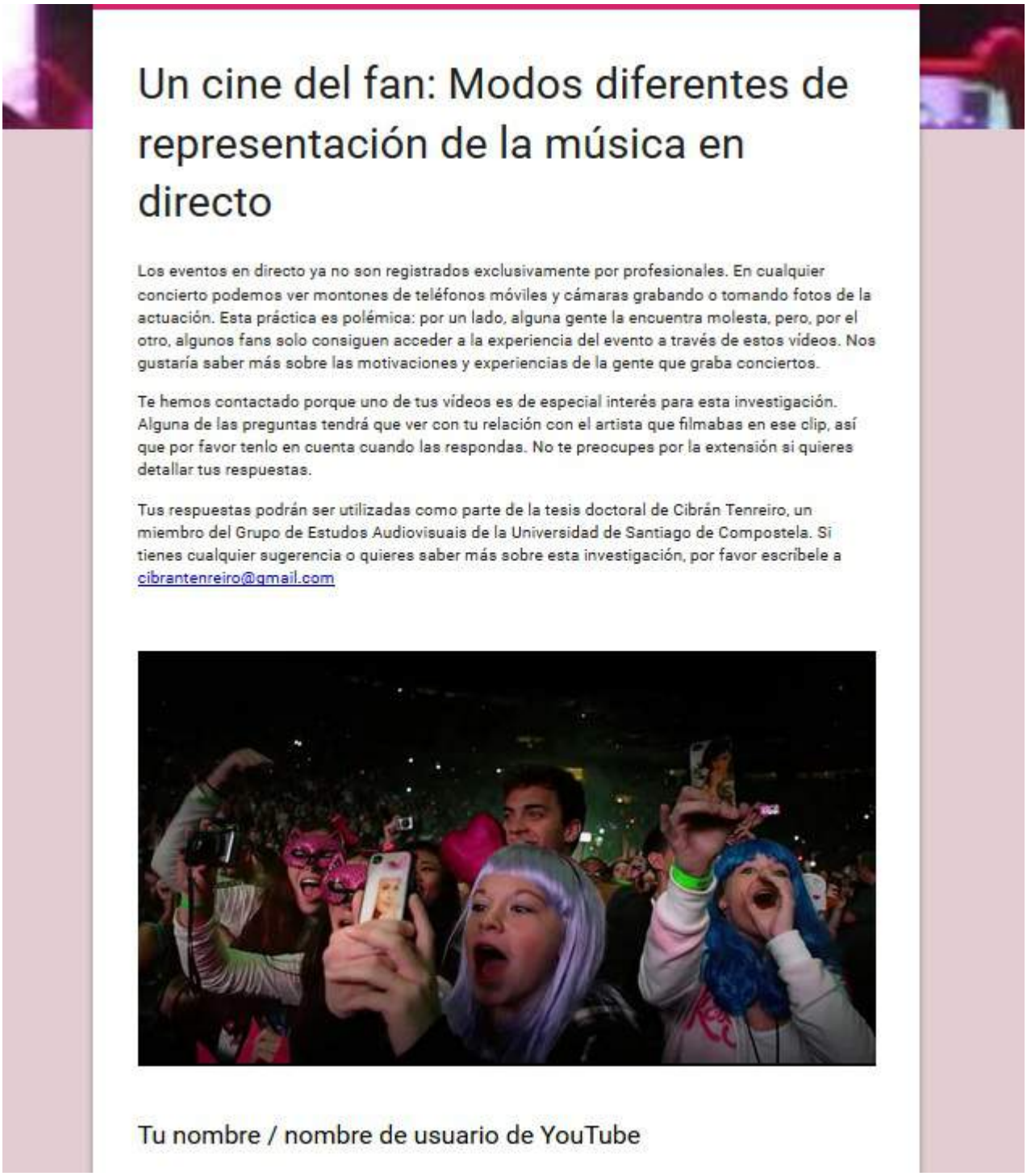


Ilustración 26: Aspecto do cuestionario para os usuarios, cun breve texto de presentación e unha fotografía tirada de *Katy Perry: Part of Me* que contribue a unha comprensión rápida do contexto.

Co uso do cuestionario minimizabamos a posible percepción de invasión da intimidade derivada de pedir unha dirección de correo electrónico, e polo tanto a mensaxe quedaba modificada:



Ilustración 27: Mensaxe empregada para contactar cos usuarios vía YouTube logo da elaboración do cuestionario de Google Forms.

Non obstante, ningún dos cinco usuarios e usuarias sinalados nun comezo respondeu o cuestionario. Algunha das súas contas de YouTube estaba aparentemente inactiva, o que explicaría a ausencia de reacción, así que tentamos buscar novas vías de contacto buscando os perfís en Facebook ou Twitter destas persoas. Na primeira destas redes sociais o proceso foi inútil, xa que non aparecían coincidencias e as características de privacidade da web impiden acceder en moitos casos á súa información. Porén, a opción de procura avanzada de Twitter permitíanos comprobar se as contas que coincidían cos nomes de YouTube (no caso de Laura Alvarado, máis de cen) mencionaran algunha vez a Auryn nalgún dos seus chíos. Deste xeito, conseguimos atopar a Miriam Álvarez Coloma e Rocío Mora Jurado, pero nin sequera o intento de contacto nesa rede social serviu para conseguir a súa participación.



Ilustración 28: Mensaxe presentada por Twitter ás usuarias e usuarios atopados nesta rede social.

Por mor destas dificultades, decidimos abrir a busca, e en lugar de centrarnos só en clips de "Saturday I'm In Love" tentamos contactar con persoas que subisen vídeos de calquera momento da Circus Avenue Night. Dese xeito, a través de YouTube enviamos a mensaxe co cuestionario a outros 22 usuarios e usuarias, e obtivemos oito respostas, sendo o filme deste capítulo con maior número de participantes na investigación. Polo tanto, a continuación aplicamos a ficha de análise a unha serie de clips de persoas que contestaron, xa que entendemos que os resultados serán máis relevantes ao poder combinar a análise audiovisual co contexto que aportan as súas respostas. Argumentaremos a comparación co fragmento do filme de Mario Ruiz onde sexa preciso.

Así, os clips que analizaremos son os seguintes:

Título: CIRCUS AVENUE NIGHT // ME GUSTA AURYN
Usuario/usuaria e data de subida: Anita Martin, 20 de decembro de 2014
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=qMnQeJ9mNa4

Título: Volver- Auryn Circus Avenue Night
Usuario/usuaria e data de subida: Sandra Fernández, 20 de decembro de 2014
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=ZGFNdYOhVK0

Título: Stay - Auryn Circus Avenue Night
Usuario/usuaria e data de subida: Irene Ferrer, 20 de decembro de 2014
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=htR1YYx6EUU

Título: Circus Avenue Night - Auryn - Puppeteer 19/12/14
Usuario/usuaria e data de subida: JOSE MIGUEL CUERVO BAÑOS, 20 de decembro de 2014
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=QeeEEvqHpXM

Título: Auryn - Treasure (Cover). Circus Avenue Night. 19-12-14
Usuario/usuaria e data de subida: Ainhoa Miloja, 22 de decembro de 2014
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=j-9ZexJ_h20

Título: Grow old with me - Auryn (Palacio de los deportes 19/12/2014) CAN
Usuario/usuaria e data de subida: Carolina Trillo, 22 de decembro de 2014
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=q-0duXbhLQk

Título: Auryn - Treasure (cover) Circus Avenue Night
Usuario/usuaria e data de subida: Carmeen Qky, 23 de decembro de 2014
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=3uw-whTGAWQ

Título: Puppeteer-Auryn (Circus Avenue Night)
Usuario/usuaria e data de subida: Roberto Mota, 26 de decembro de 2014
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=xrHqG1PGUEg

Como xa indicamos previamente, hai unha relativa sensación de oposición entre o *fandom* e a labor da industria. A través desta análise e da comparación pretendemos comprobar como se traduce iso a nivel estético, vendo se o MRFMD se manifesta e se o fai coa rotundidade do MRIMD no filme de Ruiz. Introduciremos as respostas aos cuestionarios ao fío dos tres bloques cos que abordaremos os

vídeos: perfil das autoras e autores, contido, e (conxuntamente) duración, montaxe e movementos de cámara.

Perfil das autoras e autores

Igual que faremos cos directores dos filmes-concerto analizados, o primeiro paso é establecer o seu perfil para poder adscribilos á categoría de fans (algo que, como veremos, sucede coa maioría de persoas que suben vídeos de concertos á rede, especialmente ao tratarse de artistas *mainstream*) ou a outra. No cuestionario dábamos a opción ás persoas respondentes de encadrarse a si mesmas nalgún dos roles que establecimos no capítulo 3, como se observa nesta captura:

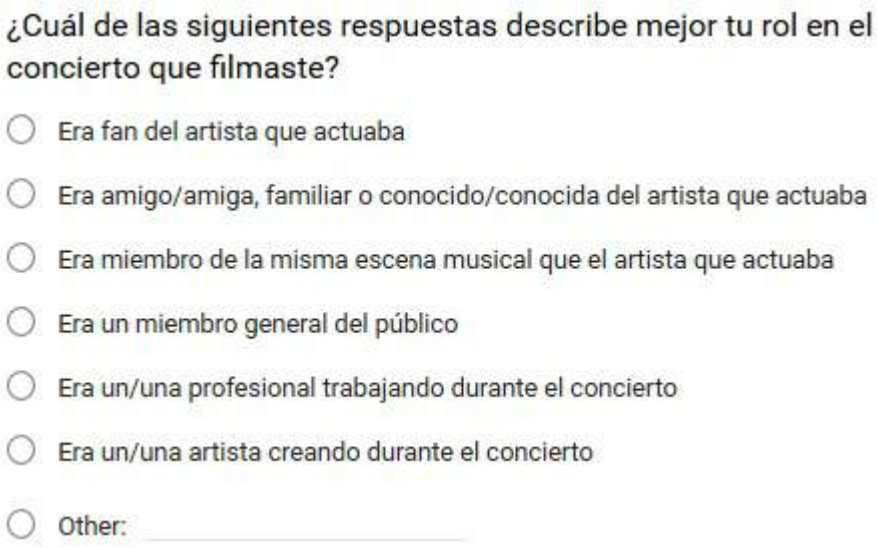


Ilustración 29: Pregunta de resposta múltiple para facilitar a identificación do rol das persoas respondentes.

O resultado foi que sete das oito persoas enquisadas escolleron autodefinirse como fans. A excepción é o usuario JOSE MIGUEL CUERVO BAÑOS, que describiu o seu propio rol por consideralo non incluído nas opcións previas: "padre de fans, amante de la música y a veces por ser conocido de" (Apéndice 3). Se ben isto non pon en cuestión a nosa clasificación (xa que poderíamos catalogalo como un membro xeral do público), si que obriga a unha serie de matizacións que aplicaremos ao explicar as características estéticas do seu clip analizado. Entre as outras sete persoas, ademais, seis indicaron participar do *fandom* relacionándose con outros fans, co que se

manifesta de novo a relevancia da comunidade de Auryners como fonte alternativa de autoestima na liña que viamos no capítulo 3. Vémolo nas palabras da usuaria Ainhoa Miloja, por exemplo:

> Los fandom me han dado a un grupo de amigas alternativas en el sentido de compartir ideas, hay mucha gente que discrimina este mundo y nos catalogan de infantiles o niñatas y entre nosotras podemos entendernos. Además también tengo a mi mejor amiga a distancia gracias a grupos de fans. (Apéndice 3)

Miloja establece unha identificación de grupo interna ao *fandom* e un sentido de oposición entre o *fandom* e o que está fóra do colectivo, remitíndonos ás caracterizacións estereotipadas e ridiculizadoras de fans que sinalaba a primeira vaga dos *fan studies* e que atopamos nos títulos dalgúns artigos de prensa citados máis arriba: "Enloquecidas: Auryn dispara el fenómeno 'fan' en España" (Arnanz 2013), "De cómo sobrevivir a 25 fans de Auryn... y a los propios Auryn" (Zubizarreta 2013). Isto leva incluso a que a usuaria Carmeen Qky, aínda téndose identificado como fan, rexeite o uso do termo: "[A] nosotras no nos gusta la palabra fan. Nos gusta seguidores puesto que el término fan lo asociamos como algo muy loco" (Apéndice 3).

Esta consistencia da comunidade proba a importancia do feito de ser fans (e de ser fans de Auryn) á hora de definir a identidade da maioría destas persoas, e en particular a súa identidade online. Deste xeito, o blog de Ainhoa Miloja, *La vida en pocas palabras,* contén unha autopresentación na que un dos factores que a explican é Auryn:

> Me considero una persona sensible y detallista. Me dejo llevar demasiado por las personas y todo me afecta a la tremenda. Me gusta ser libre y feliz y creo que escribiendo, lo consigo. Este sitio es mi lugar para desahogarme, mi mundo. Espero que os guste.¡Ah, por cierto! Sí, tengo el pelo azul. Pd: para quién no lo sepa... adoro a esos cinco chicos que dicen que puedes cumplir todos tus sueños. AURYN. (Ainhoa:) s.d.)

No seu caso, entre os 43 vídeos da súa canle hai 12 vídeos de Auryn, de varios concertos diferentes. Este seguimento do grupo dáse, en maior ou menor medida, en case todos estes usuarios, sendo o de Carmeen Qky o caso máis chamativo, con vídeos de concertos en Fuengirola, Torre del Mar, Antequera e Vélez-Málaga (Málaga), Roquetas de Mar, Olula del Río e El Ejido (Almería), Orihuela (Alicante), Almuñécar (Granada) Sevilla (en tres ocasións), Huelva, a propia Circus Avenue Night en Madrid e o My Camp Auryn de 2013 en El Escorial. A usuaria Anita Martín indicaba que a xente do *fandom* vese nos "conciertos, firmas y demás" (Apéndice 3), e o exhaustivo do traballo de Auryn durante os anos que estiveron en activo puido axudar á configuración desta identidade de grupo que semella estar aquí claramente vinculada á existencia dos vídeos: Sandra

Fernández indica que, ademais de para o recordo persoal, "algunos también los he grabado porque amigas mías no han podido asistir y me han pedido que les grave partes del concierto" (Loc. cit). Carolina Trillo di case o mesmo contando que, ademais de por Twitter e Instagram, comparte algúns vídeos "por whatsapp a mis amigos que son fans del artista y no han podido ir al concierto" (Loc. cit). Roberto Mota declara que cando grava un concerto é "para tener un recuerdo del mismo en el móvil, y lo subo a YouTube para que el resto de fans puedan también ver el directo del grupo desde casa" (Loc. Cit).

Que esta motivación se repita parece conectar co apuntado no capítulo 2 sobre o carácter de cinema privado entre o doméstico e o persoal das gravacións feitas por fans. A produción dos vídeos viría entón marcada dende un comezo por unha intención de traducir a acción en capital subcultural, por esa circulación posterior interna á comunidade de fans. A maiores, esa motivación tamén sinala, se atendemos ás canles destas usuarias e usuarios e a algunhas das súas respostas, coa tendencia xeral a rexistrar todos os acontecementos da vida da que falaban Lipovetsky e Serroy (2009: 22-25). Ainhoa Miloja di que "me gusta compartir mi experiencia con el mundo" (Apéndice 3), e ten na súa canle tamén vídeos de competicións de atletismo ou momentos de xogo coas súas amigas, igual que Carolina Trillo ten un campeonato de aerobic, ou Carmeen Qky unha viaxe a Londres, e Anita Martín unha felicitación de cumpreanos á súa irmá.

Con todo, parece haber diferenzas de grao dentro do peso de Auryn na identidade de cada unha destas persoas. Sandra Fernández, por exemplo, conta que gravou tamén a outros artistas (Union J, Justin Bieber, The Vamps, Shawn Mendes, etc.) e sinala a súa relación con outras e outros fans dunha maneira case pragmática: "Los fandoms son una gran comunidad y siempre vas a interactuar con gente que tenga tus mismos gustos. Es una de las partes de ser fan. Soy fan de muchísimas series y artistas así que la lista sería interminable" (Loc. cit). Carolina Trillo tamén ten na súa canle vídeos de moitos outros artistas (Manel Navarro, Albert Torres, Pablo Alborán, Clover, Sweet California, Mario Jefferson...), aínda sendo Auryn o dominante, mentres Anita Martín ten máis vídeos do grupo Cimorelli que de Auryn. Pero o *fandom* de artistas diferentes nunca é incompatible, nin sequera nos casos de artistas radicalmente diferentes, e aquí iso tamén se fai presente. En definitiva, sabendo que nos atopamos aquí con vídeos de fans (excepto no caso do de José Miguel Cuervo Baños) podemos abordar a análise dos clips e ver se estas diferenzas de rol son visibles nos seus trazos e que relación teñen co filme oficial.

Contido

Unha das intencións fundamentais desta parte de análise é comprobar a consistencia do Modo de Representación Fan da Música en Directo que formulamos previamente. Coñecendo de xeito fiable, despois do apartado anterior, o rol dos membros do público que gravaron os vídeos de Auryn que aquí tratamos, veremos ata que punto as características coas que describimos o MRFMD no capítulo 5 se manifestan.

Así, no tocante ao contido, deberían aparecer nestes clips con claridade a centralidade da estrela e a indefinición de imaxe e/ou de son. E, aínda que non sexa coa mesma rotundidade en todos os exemplos, aparecen. O vídeo de Carmeen Qky, por exemplo, ten unha calidade de son nefasta, convertendo a canción "Treasure" nunha bola de graves irrecoñecible. Porén, a calidade de imaxe é mellor e, pola súa proximidade ao escenario, deixa ver unha decisión de contido relevante: o encadre segue a case cada un dos cinco Auryn segundo o seu turno para cantar, sen incluír ningún outro elemento dos que aparecían de xeito recorrente na película-concerto (neste tema, se ben non tan intensamente como en "Saturday I'm In Love", Ruiz puntúa tamén a realización con imaxes das e dos bailaríns, coristas e da banda de acompañamento). Polo tanto, aparece a centralidade dos artistas, que tamén está presente doutras maneiras noutros vídeos. Sucede no clip de Carolina Trillo, ubicada moito máis lonxe que Carmeen Qky. Recolle durante a maior parte da súa duración o escenario ao completo, co grupo no centro, pero non pode escoller entre gravalos a eles illadamente ou aos músicos e músicas de acompañamento, por exemplo. Porén, si que se aprecia a vontade de achegarse e centralos no feito de que xira cara as pantallas xigantes en catro ocasións, conseguindo os planos curtos de Auryn aos que non ten acceso por si mesma.

Este xesto non é unha anomalía, senón que o atopamos repetido na acción de varias das outras usuarias e usuarios. Sandra Fernández, ubicada como Trillo moi lonxe, chega a pasar de gravar a pantalla da dereita do escenario a gravar a da esquerda. Roberto Mota, que estaba ubicado nunha posición moi lateral, comeza o seu vídeo xa gravando a pantalla dende un primeiro momento, e non se xira cara a Auryn ata que se colocan nunha posición máis adiantada no escenario. Isto lévanos a intuír que o paso de gravar o escenario a gravar a pantalla pode, nalgunha ocasión, servir como unha opción para que o público poida construir unha imaxe máis completa e variada do que os grupos están a facer. Non se grava exclusivamente a pantalla, senón que se atende a ela nos momentos en que pode ser de máis axuda, conseguindo integrar certa sensación de montaxe no plano secuencia. Ainhoa Miloja, por exemplo, está nunha posición bastante próxima ao grupo, pero aínda así xira cara a pantalla durante "Treasure" na parte instrumental. Nesta parte, os cinco

cantantes fan unha pequena coreografía, polo que a mellor maneira de aprecialo podía ser no momento a través da pantalla, que ofrecía planos de conxunto. Isto contradí en certa maneira unha das críticas que Ruiz fai á práctica das gravacións das espectadoras e espectadores comparada coas profesionais: "(...) lo vas a ver como un espectador que está muy lejos, siempre. Y cuando están muy cerca, solo vas a ver al cantante o a quien estén enfocando" (Apéndice 2). Diciamos que o criterio do director de amosar en pantalla aquelo que o espectador ideal querería estar vendo simplificaba necesariamente a variedade de miradas do público, e esta tendencia amósao.



Ilustración 30: Varios dos usuarios e usuarias (de esquerda a dereita e de arriba a abaixo: Carolina Trillo, Roberto Mota, Ainhoa Miloja e Sandra Fernández) recollen a imaxe das pantallas xigantes situadas no estadio, o que indica a importancia nas súas escollas do mantemento da centralidade da estrela.

Ademais diso, estes exemplos indican entón o mantemento dunha centralidade da estrela que só se rompe en momentos moi concretos dalgúns vídeos, sen que supoña un elemento de tanto peso na metraxe como o caso das actrices e actores, bailarinas e bailaríns, e músicas e músicos no filme de Mario Ruiz. O caso máis evidente é o do clip de Roberto Mota, que xira bruscamente cara ao público dende a súa posición elevada cando comeza o retrouso de "Puppeteer". Irene Ferrer tamén recolle ao público, no seu caso dende abaixo, polo que chegamos a distinguir as caras de parte da audiencia. Noutros casos, como tamén é común, rómpese con esa centralidade de xeito forzado polas propias limitacións derivadas da posición do público ou a capacidade técnica: as interferencias perceptivas que Roger Odin identificaba no cinema doméstico (en Cuevas 2010: 41-

44) son nalgún destes vídeos moi fortes. Vémolo en primeiro lugar cos elementos que invaden o obxectivo e bloquean a vista: no vídeo de Sandra Fernández, que ás veces non é quen de gravar nin o escenario nin a pantalla e ten que conformarse cunha imaxe da cabeza doutra fan que salta diante súa, ou no de José Miguel Cuervo Baños, onde unhas pancartas (elemento que sinalaban como problema para os vídeos os cuestionarios de Carmeen Qky e Irene Ferrer) tapan case ao completo ao grupo.



Ilustración 31: Nalgúns momentos puntuais a centralidade da estrela rómpese, ás veces por decisión de quen grava (como nas imaxes de arriba, de Roberto Mota e Irene Ferrer) e ás veces forzosamente (caso dos obxectos e persoas que bloquean a vista nos exemplos inferiores, de Sandra Fernández e José Miguel Cuervo Baños).

Estas limitacións ligadas ao acceso, que impide ao público acceder ás posicións privilexiadas das realizacións profesionais, manifféstanse así nesas imaxes nas que a visión de Auryn está bloqueada, e que nos clips que gravou Carolina Trillo representa, de maneira aínda máis clara, unha barra metálica que probablemente limitaba o sector ao que tiña acceso coa súa entrada. Porén, máis aló diso, a interferencia perceptiva máis clara é a que vén do outro factor que sinalabamos nun comezo: a indefinición de imaxe e son, ligada máis ben ás limitacións do material. É a que máis marca o MRFMD, na medida en que, como sucede co cinema privado, fai que o visionado destes vídeos sexa complicado e agresivo. Así, no vídeo de Carolina a pantalla vólvese negra e laranxa, dando pé por momentos a un rexistro completamente descontextualizado. No de Sandra Fernández e o de

Carmeen Qky, pola súa parte, a iluminación do escenario cega en varios momentos as súas cámaras. Ademais, no vídeo de Sandra a imaxe non parece enfocarse nunca e os cinco cantantes son figuras borrosas, como lle pasa tamén a Anita Martín. Algún dos dispositivos parece adecuarse mellor ás circunstancias: Irene Ferrer ten tamén un pequeno problema de nitidez, pero a pesar de estar preto do escenario a luz non chega a inundar a pantalla e parece manter bastante control sobre as distintas interferencias. Nos cuestionarios preguntamos ás e aos usuarios se lles preocupaba o aspecto dos seus vídeos e que facían para coidalo, ao que Irene respondeu: "intento al grabarlo mantener enfocados a los cantantes, un iso bajo y evitar mover demasiado el dispositivo pero nunca he editado, salvo cortes, ningún video" (Apéndice 3).

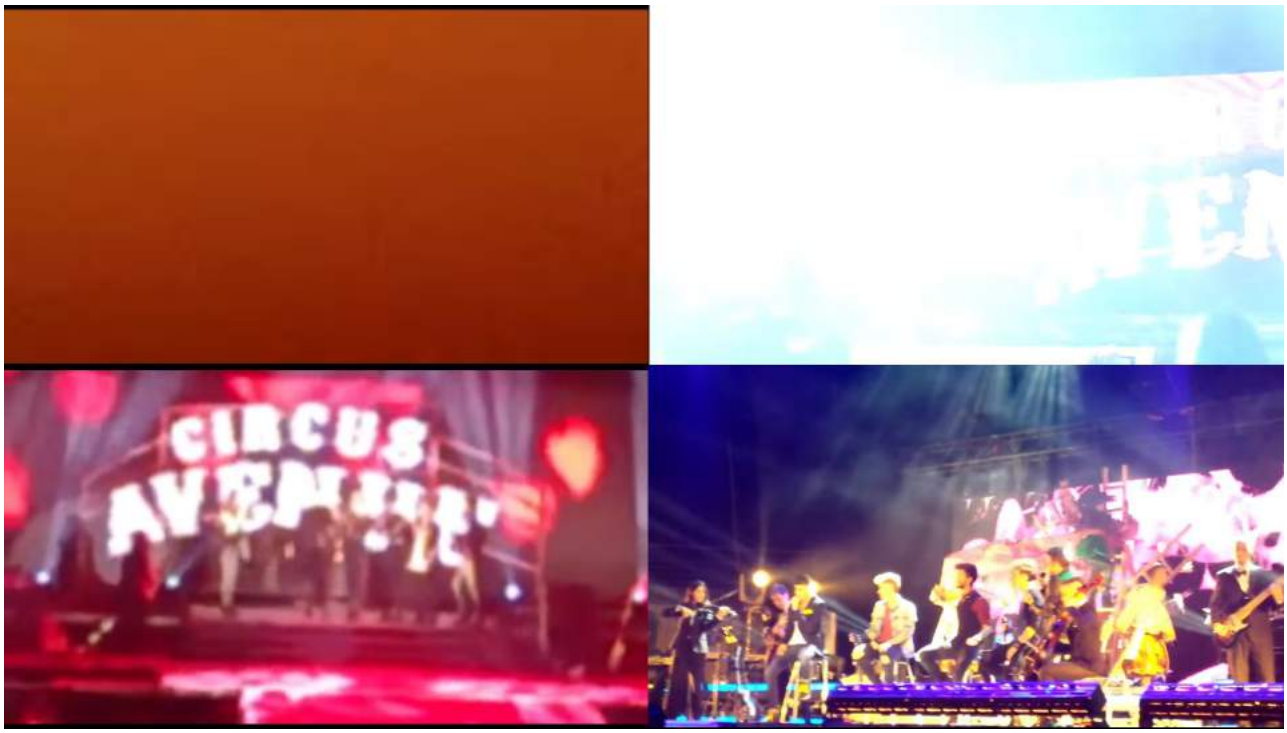


Ilustración 32: A indefinición de imaxe e son dá pé a momentos case de abstracción polo efecto das luces sobre as cámaras (caso das imaxes superiores, de Carolina Trillo e Carmeen Qky). Outros problemas teñen que ver coa incapacidade de enfocar, que vemos en maior medida no clip de Anita Martín (abaixo á esquerda) e, con menos intensidade, no de Irene Ferrer (abaixo á dereita).

Esa atención ao ISO, un detalle máis técnico que o simple movemento de cámara, revela unha actitude ligada á corrección progresiva das gravacións que non é común a todas estas persoas, pero si aparece con frecuencia. Carmeen Qky, por exemplo, asocia isto a un cambio de dispositivo: "Antes, cuando grababa con mi camara digital, el sonido era pésimo y me daba mucho coraje pero los subía a YouTube por las imágenes. Después con el iphone ese problema se solucionó" (Loc. cit). No seu vídeo de "Treasure" na Circus Avenue Night atopamos unha mostra diso, como xa

indicamos ao falar inicialmente da imaxe e son, e revisando a súa canle comprobamos que, efectivamente, nos últimos vídeos de concertos que subiu (tamén de Auryn, como "Auryn – Stay (Always Together) – Fuengirola"[199]) o audio non está saturado e as cancións pasan a ser recoñecibles máis aló da descrición e o título. Nese sentido, é curioso que unha maior preocupación polo aspecto técnico implique cambiar dunha cámara dixital de vídeo a un teléfono móbil, cando a intuición podería indicar o contrario: tendemos a pensar que un ou unha *prosumer* preferirá material semiprofesional a unha ferramenta multiusos como o iPhone, pero o desenvolvemento dos teléfonos intelixentes fai que as cámaras que incorporan proporcionen en moitos casos mellor calidade que o que as cámaras de vídeo ofrecían uns poucos anos antes. Nesa liña, a actitude máis próxima á figura de *prosumer* ten outras marcas, como as que atopamos nas declaracións de Ainhoa Miloja, que se queixa da inestabilidade de imaxe que está tamén presente no seu clip:

> no me gustan aquellos videos donde la inestabilidad de imagen sea el protagonista. Suelo utilizar tripodes para evitarlo y además siempre suelo buscar el mejor ángulo (dentro del sitio que me lo permita) porque estoy acostumbrada por la fotografía. (Loc. cit)

O uso do trípode (que, aínda que non está presente no seu clip da Circus Avenue Night, si o está en clips anteriores da súa canle como "Auryn- Still (Plasencia)"[200]) precisa dun investimento de cartos e dunha planificación previa ao concerto que escapan en certa maneira do MRFMD. Porén, logo de ter demostrado a intensidade do *fandom* en Miloja, entendemos de novo que os dous roles non son en absoluto incompatibles. Outros fans, como Roberto Mota, expresan a súa despreocupación polo mesmo aspecto: "No [me preocupa el aspecto técnico de mi vídeo], ya que lo grabo sólo para mí, y a veces, si me apetece, lo subo a YouTube" (Loc. cit).

Estas diferentes preocupacións pola calidade aprécianse nas distintas opinións destas persoas sobre os vídeos amadores e os profesionais. Roberto di, simplemente, que os profesionais "son mejores que los de aficionados", aínda que recoñece que soe disfrutar destes "siempre y cuando estén bien grabados (buen sonido, calidad de imagen y buena posición)" (Loc. cit). Son uns criterios relativamente comúns. Carmeen Qky di, na mesma liña, que lle costa "ver estos videos porque la mayoría de las veces se oyen muchos gritos del público o la imagen o el sonido no se perciben bien", e Irene Ferrer prefire tamén os profesionais porque "la gran mayoría de los videos grabados por fans se mueven mucho o el propio cámara está cantando". José Miguel Cuervo Baños apela tamén ao tema da posición e reafirma o prestixio xeralizado dos vídeos profesionais: "son profesionales por lo cual son mucho mejores aparte de estar en sitios privilegiados" (Loc. cit).

[199] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=JZnbjORzAKk [Última visita o 07/03/2017].

[200] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=FQCSru8ZX-o [Última visita o 07/03/2017].

Porén, igual que acabamos de ver diferenzas entre profesionais e *amateurs* analizando o contido, algúns dos fans defenden unhas cualidades dos clips amadores que os produtos oficiais non teñen. Ainhoa Miloja indica que a calidade de son dos profesionais non ten punto de comparación, pero que a dos amadores "me gusta porque se suele escuchar la reacción de las fans desde cerca, y te llegan a teletrasportar al lugar donde ha sido grabado el vídeo". É un argumento de autenticidade que os rexistros caseiros teñen e que funciona tamén como unha vía de cuestionamento das estratexias da industria cultural, visible tamén nas declaracións de Carolina Trillo: "pues [os vídeos profesionais] están bien porque la calidad siempre será mejor que la de un vídeo aficionado pero a veces retocan demasiado el audio y se pierde la "magia" de las voces en directo". Mesmo Carmeen Qky, que prefire os vídeos profesionais, atopa neles unha eiva que os afeccionados suplirían: "si lo grabasen desde el punto de vista de un seguidor, el video se viviría con más emoción, me refiero a que incluyesen imágenes desde la primera fila" (Loc. cit). A capacidade dos dispositivos do público non é quen de compensar este problema, xa que na maioría destes clips a sincronía de imaxe e son é só intuída: nalgunhas ocasións, ademais da indefinición de imaxe, a cámara está tan lonxe que non distinguimos aos cantantes, e cando as usuarias e usuarios se achegan máis ao escenario, o son tende a ser máis potente e aparecer distorsionado. Pero, con todo, constata que os fans (como xa vimos no subepígrafe previo no que falabamos das Auryners) non asumen acriticamente as imaxes institucionais, o mesmo que temos apreciado na análise do contido destes clips.

Duración, montaxe e movementos de cámara

Curiosamente, a excepción máis clara aos problemas de calidade propios dos vídeos amadores é a de José Miguel Cuervo Baños, que máis aló do citado problema do estorbo das pancartas presenta un vídeo en calidade HD, con maior nitidez tanto de imaxe como de son. O clip recolle a experiencia das e dos fans situados ao seu redor, cos seus berros e movementos, pero sen que estes se traduzan en indefinición de imaxe. Este carácter máis sobrio do clip de Cuervo Baños apréciase tamén no tocante a duración, montaxe e movementos de cámara. Os clips evidencian que varias das usuarias e usuarios estaban a saltar ou bailar mentres gravaban, cadrando cun dos aspectos do MRFMD (o movemento da imaxe asociado ao movemento do espectador), pero Cuervo Baños parece reencadrar con máis suavidade e tomar as súas decisións sen o nerviosismo e brusquidade dun fan. E, ao mesmo tempo, ao describirse como "padre de fans" é ben probable que algúns dos seus clips estean influídos pola presenza das súas fillas, que poderían ser as principais interesadas en ver os seus vídeos. De aí que, no referente ao contido, a súa gravación de "Puppeteer" manteña

carácterísticas do Modo de Representación Fan como a centralidade do artista, e que no que nos ocupa neste epígrafe tamén teña moito en común cos trazos fan: hai un uso do zoom que aumenta esa centralidade de Auryn e a sincronía de imaxe e son, unha posición non variable, ausencia de montaxe, e certa dependencia da estrutura da canción (ao ser a primeira canción do concerto, o vídeo recolle parte dos preámbulos, como unha conta atrás, pero non corta ata que remata o tema). Algunhas destas características, como a posición, teñen que ver coas limitacións propias de calquera membro do público, pero as outras poden ter que ver con estar pensadas para compartir con fans, que quererán ver preferiblemente o que xa viñan indicar as declaracións de Roberto Mota: un vídeo cunha canción completa, boa calidade de imaxe e de son e estabilidade.

Así, José Miguel Cuervo Baños pode encaixar nunha práctica habitual no modo doméstico, que é delegar o rexistro dun evento nun familiar, como de feito podería suceder nalgún dos primeiros vídeos subidos á súa canle, onde recolle ensaios e actuacións de baile da súa filla. Os títulos son reveladores da implicación emocional que conlevan ("AINHOA Y SUS COMPIS DE BAILE"[201] ou "LA NIÑA DE MIS OJOS"[202]), e a descrición do segundo, que di "SI SEÑOR ASÍ SE BAILA", confirma ese carácter. Podemos imaxinar un interese compartido neses casos entre pai e filla por rexistrar a actuación, que quizais se mantería en menor medida nun concerto como o de Auryn, onde un pai videoafeccionado (Cuervo ten 214 clips de concertos na súa canle) pode gravar a actuación mentres a filla se despreocupa desa tarefa e queda libre para bailar e berrar.

A diferenza máis clara entón entre os clips deste pai (cuxo rol poderíamos chamar "fan delegado") e os das mozas e mozos fans de Auryn podería estar nos movementos de cámara. Ainhoa Miloja, por exemplo, axítase, desprázase de lado a lado e fai botar a cámara con ela, afectada tamén probablemente polos outros membros do público que saltan ao seu redor ("Treasure", a canción que gravou, foi unha das máis rítmicas da Circus Avenue Night). Sandra Fernández tamén presenta un movemento asociado ao movemento do público: durante "Volver" vemos como a xente que se ubica diante dela move os brazos e abanea de lado a lado, algo que ela mesma remata por facer coa cámara no 2:28 do seu clip. Non obstante, aínda que no capítulo 5 asociáramos este trazo do MRFMD ao baile e á axitación, o vínculo entre o movemento da cámara e a maneira na que os fans reaccionan fisicamente á música tamén leva a que varios dos vídeos sexan moito máis estables, en relación a dous factores distintos. O primeiro é a intensidade rítmica da propia canción: "Stay" (que gravou Irene Ferrer), "Me gusta" (que gravou Anita Martín) ou "Grow old with me" (que gravou

[201] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=ZTux0qr4xTY [Última visita o 07/03/2017].

[202] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=vk9N74DdkIs [Última visita o 07/03/2017].

Carolina Trillo) son baladas nas que a audiencia permanece relativamente parada, con Carolina chegando ao extremo de estar sentada, e iso leva a unha maior calma nos clips.

O segundo factor deriva da preocupación pola inestabilidade de imaxe que viamos no apartado referente ao contido. Varias das persoas que aquí entrevistamos empregaron, aparentemente, a ferramenta de estabilizado que YouTube ofrece por defecto cando se sube un vídeo nalgunha das súas canles, e que son especialmente cómodos para quen grava os vídeos no móbil. Carmeen Qky explicábao ao indicar que se preocupaba polo aspecto técnico do vídeo: "Normalmente sigo los consejos de YouTube porque no los edito en mi pc" (Apéndice 3). O seu clip ten, así, movemento permanente pero moi suavizado, algo que se percibe aínda con maior intensidade no de Anita Martín e o de Roberto Mota, se temos en conta que o que se fai é recortar lixeiramente a imaxe para poder movela en torno a un punto e compensar o movemento. O resultado é unha compensación da brusquidade que se percibe ao final dos zooms e paneos, que dan a impresión de flotar en certa maneira.

Se ben no tocante aos movementos de cámara hai diferenza, noutros aspectos, como xa indicamos, o clip do "fan delegado" José Miguel Cuervo Baños coincide cos trazos do MRFMD e, en consecuencia, coa maioría dos outros clips. Por exemplo, el usa o zoom cando Auryn saen do *backstage* para achegarse a eles, que están ao fondo do escenario, aínda que volve abrir o plano axiña, probablemente por percibir unha perda de nitidez ao empregalo. Volve utilizalo máis tarde cara a pantalla xigante da dereita, e tamén contra o final do vídeo, tanto ao escenario como á pantalla da esquerda. Este recurso aparece nas gravacións da maioría de fans. No clip de Anita Martín, o seu uso é máis constante: o plano centrado no escenario que vemos ao comezo revélase, cun zoom *out* no 0:49, como o resultado de levar o zoom ao límite. Ao facelo, consegue esa proximidade ao escenario que quen é fan adoita procurar, e máis nun grupo como Auryn, cunha imaxe (como vimos) baseada no romanticismo e a autenticidade. Aparece tamén o recurso nos clips de Irene Ferrer, Ainhoa Miloja, Carolina Trillo e Roberto Mota, co cal semella ser unha constante que tamén choca coas imaxes institucionais (que aínda que poidan utilizar o zoom para escoller o plano adoitan non deixar á vista a modificación do mesmo).



Ilustración 33: Arriba, a diferenza entre o plano do zoom *out* e o do zoom *in* de José Miguel Cuervo Baños, que revela un trazo do MRFMD común a varias das usuarias e usuarios, como Anita Martín (no seu caso, diferenza entre o plano con zoom *in* e o plano con zoom *out*).

Outro trazo común no modo fan é a dependencia da estrutura da canción que tamén ten o clip de Cuervo Baños. Aparece cunha intensidade similar en todos os vídeos: existe pero é menos firme que no caso dos rexistros oficiais, permitindo tanto como excederse sobre esa duración como o contrario, os clips que Colburn (2013: 75-76) denominaba "snippets of songs", e que non están nesta selección pero si noutros exemplos destas mesmas persoas, como "El niño frente a mí-Auryn (Circus Avenue Night)" de Roberto Mota[203]. En xeral, a maioría dos clips arrincan algo despois do comezo do tema e córtanse co remate deste, tendo unha duración máis breve que a canción (ao contrario do que sucedía coa de Cuervo). A única excepción é "CIRCUS AVENUE NIGHT // ME GUSTA AURYN", o vídeo de Anita Martín, que dura 2 minutos e 50 segundos polos 6 minutos da canción no filme.

Por último, a ausencia de montaxe é común por igual a todos os vídeos. O uso citado previamente das correccións proporcionadas por YouTube é a única alteración de posprodución que atopamos nesta serie de vídeos, polo que se cumpre tamén en xeral o uso do plano secuencia propio do MRFMD. O emprego deste estabilizador dáse probablemente pola facilidade que YouTube outorga

[203]Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=ma5JPF8XE9g [Última visita o 07/03/2017].

para empregalo e por dirixirse a corrixir un dos elementos máis violentos que caracterizan as gravacións caseiras (de concertos e de calquera outra cousa). Con todo, significa tamén unha modificación do carácter inicial do traballo das e dos fans en base ás decisións doutra institución, o que é entón indicativo das prioridades en canto a calidade da comunidade: aparentemente, prefiren consumir vídeos estables con un son e imaxe que representen fielmente o que alí sucede, pero sen que isto implique que queiran imitar o MRIMD (como xa vimos polo contraste co filme de Ruiz e por algunhas declaracións nas que se rexeitan as características deste). Isto indica a complexidade da relación entre o modo institucional e este cinema do fan, que se achega de novo máis ao persoal ou o doméstico que ao amador. Unha afirmación de Efrén Cuevas sérvenos de contrapunto: el falaba de cinema *amateur* como o "realizado por aficionados con cierta pretensión de emular el cine profesional, con historias elaboradas, con cierto proceso de producción y montaje" (Cuevas 2011: 24). O que pasa aquí non é iso senón máis ben que, á hora de gravar, as circunstancias do concerto e o propio comportamento como público destas persoas condicionan os vídeos e dan pé ás características do MRFMD, algunhas buscadas ou ben vistas e outras forzadas e inevitables. O Modo de Representación Fan parece, entón, máis ben unha sorte de cinema privado no que hai unha certa autoconsciencia das limitacións e unha pretensión de corrixilas sen renunciar ás señas de identidade que os filmes oficiais exclúen.

Recepción

Se xa foi complicado atopar reaccións que comentasen o filme de Mario Ruiz, é aínda máis difícil saber a opinión do público sobre os clips analizados. Porén, a nivel cuantitativo as cifras de YouTube son claras. Se os videoclips extraídos na canle de Auryn estaban entre as 129.000 e as 216.000 reproducións, estes oito exemplos están entre as 37 de Roberto Mota e as 4.300 de Jose Miguel Cuervo Baños.

Que o vídeo máis visto destes sexa o de Cuervo non debería sorprendernos, xa que xa comprobamos que se achegaba máis ao que as e os fans prefiren á hora de consumir vídeos de concertos, aínda sen achegarse tanto aos trazos do MRFMD. No que se refire aos outros clips, é tamén comprensible que non teñan un grande percorrido, xa que se atendemos ao que as propias usuarias e usuarios nos comentaron, o xesto de poñelos a disposición da comunidade ao colgalos en YouTube ou poñer o enlace en Twitter (como fixeron Roberto Mota e Anita Martín) combínase co esforzo de compartilos en privado con persoas achegadas que tamén son fans (un factor no que o

retorno en forma de capital subcultural sería maior e máis inmediato). Así, a audiencia de nicho das e dos Auryners chega a estar aínda máis focalizada, en grupos de contacto directo, e eses clips non captan apenas atención fóra diso. Carolina Trillo dicía empregar Whatsapp ademais das redes sociais (Apéndice 3). Sandra Fernández traballa dun xeito semellante: "Solo [comparto] fragmentos que me gustan. En ocasiones puntuales si que los subo enteros pero solo si alguien cercano me lo pide". Carmeen Qky di que comparte os vídeos de forma "pública y con amigos", algo parecido a Irene Ferrer ("los suelo compartir tanto en privado como en youtube"). As perspectivas máis públicas son as de Ainhoa Miloja, que fai referencia ás fans e non ás amigas ("suelo compartirlos en la plataforma de youtube generalmente para que las fans que no hayan podido asistir, tengan un pedacito de ese concierto consigo") e, como podía ser previsible por non formar parte da comunidade, a de Cuervo Baños ("me gusta que la gente que no haya podido ir a un concierto también pueda disfrutar de ello") (Loc. Cit).

Esta escasa popularidade dos vídeos de fans é habitual. Unha búsqueda en YouTube dos termos "auryn circus avenue night" ordenada por número de visualizacións presenta os clips oficiais, vídeos promocionais e os fragmentos resubidos do DVD do concerto antes de aparecer o primeiro clip amador, "Auryn Circus Avenue Night – Counting Stars (Palacio de los Deportes de Madrid)", de Rocío Mora Jurado (que ademais ten unha factura moi coidada e boa calidade de imaxe e son), con 26.000 reproducións. Así, nos clips aquí estudados a interacción é mínima, se ben os dous comentarios que atopamos (sen contar os propios do contacto desta investigación) son significativos. A usuaria Noelia ramos hidalgo comenta no vídeo de Irene Ferrer "Que recuerdo cuando me cambiasteis mi vida y me hicisteis ser parte vuestra": diríxese a Auryn e non á persoa que sube o vídeo. Hai aquí un aspecto de performatividade fan, de facer pública a implicación emocional, e ao mesmo tempo unha mostra de que unha parte da actitude dos seguidores e seguidoras dos grupos quere gravacións que tendan ao transparente, a reflectir sen alteracións a actuación orixinal.

O outro comentario aparece no clip de Sandra Fernandez, onde o usuario Joselu Alcaraz pregunta "Vas a subir mas videos?? -", ao que a autora do vídeo responde "sii!! Pero poco a poco porque no tengo mucho tiempo y tardan mucho en subirse". Isto reflicte o sentido de intelixencia colectiva que a comunidade de Auryners pon en práctica da mesma maneira que o resto de comunidades de fans: a través das aportacións de diferentes usuarios conséguese construir unha sorte de arquivo manexado colectivamente, e que ademais, como indicou Lucy Bennett, parece solidificar e promover un espírito comunal e inclusivo dentro da comunidade (Bennett 2014: 9).

Aínda así, a maioría de comentarios de fans toman a forma do primeiro e diríxense a Auryn nos vídeos oficiais. Os clips amadores teñen unha relevancia pequena, chegando a afirmar mesmo algunhas das usuarias aquí entrevistadas (Anita Martín e Carmeen Qky), que nunca consomen este tipo de gravacións. Porén, os resultados desta análise amosan unhas diferenzas claras entre os vídeos profesionais e os feitos por fans. O público compréndeas e recoñece as cualidades de cada un dos modos, co cal o que atopamos é unha convivencia relativamente harmónica entre ambos, tanto no consumo como na produción, tendo en conta tamén que ningunha das persoas respondentes sinalou prácticas censuradoras do hábito de gravar concertos por parte de Auryn ou a súa equipa. Isto pode responder á lóxica da sociedade postindustrial que sinalaba Manovich (2005: 75), na que a adaptación ao individuo substitue á estandarización masiva; a través da capacidade dun rexistro persoal ou da presenza de multitude de rexistros dun mesmo momento ofrécese esa adaptación ao conxunto do público. Resumimos a continuación as achádegas máis relevantes do epígrafe, como viñemos facendo na parte teórica do traballo:

- Mario Ruiz, como director, encaixa no rol de profesional, adaptándose ás demandas das entidades produtoras e tentando que o filme-concerto traslade fielmente o espectáculo previamente deseñado, co cal se mantén o relato xa construido sobre Auryn. El identifica algúns elementos propios do seu estilo, que xogan a labor de diferencialo dentro do mercado no que compite.

- Nese sentido, atopamos na análise unha coincidencia xeral co MRIMD, dándose un reforzo dos dous eixos dese modo: a autenticidade, vista na centralidade das estrelas e o uso do zoom, e a idea de calidade, vista na importante presenza de elementos de produción (bailaríns e bailarinas, acróbatas, actores e actrices).

- A parte espectacularizante do MRIMD obsérvase no movemento case permanente (en 85 dos 125 planos do fragmento analizado) e a variedade de puntos de vista (cunha duración media do plano de 2,6 segundos).

- As declaracións de Ruiz indican que tanto cineastas como a industria cultural consideran que o MRIMD se adapta aos gustos e necesidades do público, pero o estudo da recepción do filme e das gravacións de fans cuestiona isto, xa que se dá un rexeitamento da atención aos detalles de produción, preferindo os fans unha atención aínda máis exhaustiva ás estrelas.

- Sete das oito persoas enquisadas autodefiníronse como fans, e se ben hai certa diverxencia interna á hora de adoptar todos os trazos, cadran maioritariamente coa definición previa que

fixemos do MRFMD.

- No tocante ao contido, aparecen unha centralidade da estrela moi intensa e tamén a indefinición de imaxe e son. A presenza no recinto das pantallas xigantes fai que sexan empregadas como un elemento que permite a usuarias e usuarios construir unha imaxe do que sucede no escenario máis completa e variada que a que a súa perspectiva no espazo permite captar. Non se grava exclusivamente esas pantallas, senón que se atende a ela nos momentos en que é máis útil para o rexistro.

- Algunhas das persoas que responderon o cuestionario indican unha preocupación por certas cuestións técnicas (uso de trípode, atención ao ISO) que permiten catalogalas como *prosumers* sen que isto sexa incompatible coa condición de fans que tamén presentan.

- En varios dos vídeos hai elementos de posprodución, pero son os que ofrece YouTube como ferramentas de corrección automáticas, axudando a afeccionadas e afeccionados a evitar os que identifican como maiores problemas dos clips amadores, como a inestabilidade de imaxe.

- Das oito persoas, José Miguel Cuervo Baños non se identifica como fan, senón como "pai de fans e amante da música". Algún dos aspectos do MRFMD (como o movemento da imaxe asociado ao movemento do espectador) aparece nos vídeos do resto de usuarias e usuarios pero non no seu, onde atopamos unha maior suavidade e preocupación pola calidade ao gravar.

- Á hora do consumo, as e os fans enquisados tenden a preferir os filmes profesionais pola súa maior calidade (facendo fincapé na nitidez de imaxe e son, estabilidade e presenza de cancións completas), pero aportan tamén argumentos de autenticidade relacionados cos clips amadores. Defenden que o punto de vista permite unha maior identificación e que non hai retoques de posprodución que falsean o resultado nas obras do MRIMD. Polo tanto, evidénciase que os membros do *fandom* non asumen acriticamente os produtos industriais, senón que os cuestionan (algo que se ve nas súas propias pezas).

- A circulación destes clips non é cuantitativamente moi relevante, pero dáse en moitos casos a través de mensaxes de contacto directo (vía Whatsapp, por exemplo) e non soamente mediante o compartir dos vídeos en YouTube. Así, hai unha audiencia de nicho moi focalizada en pequenas comunidades de fans organizadas onde as pezas se traducen en

capital subcultural. Os comentarios subliñan tamén o sentido de intelixencia colectiva para a comunidade xeral de Auryners (fans de Auryn).

7.2. *Adele Live at the Royal Albert Hall* (Paul Dugdale, 2011)

7.2.1. Perfil biográfico do autor

Na web persoal de Paul Dugdale hai abundante información sobre el e o seu traballo. A súa biografía indica primeiro os seus créditos recentes, que inclúen DVDs dos Rolling Stones, Lenny Kravitz, One Direction, Ed Sheeran ou o que aquí nos ocupa de Adele. Despois aparece unha descrición de poucas liñas:

> Multiple Grammy nominated Paul Dugdale is a 36 year old filmmaker based in London. He studied at Central Saint Martins School of Art. His passion for music and film has led him to direct documentaries and concert films for some of the world's biggest artists including; Adele, Coldplay, Lenny Kravitz and The Rolling Stones. Dugdale is freelance. (Dugdale 2015)

Esta descrición aporta moita información sobre o autor, pero non facilita exactamente encaixalo nunha categoría. Sabemos que ten formación artística, pero tamén que traballa por encargo. Pon en valor o feito de traballar con artistas importantes e estar nominado a múltiples premios Grammy, pero tamén a súa "paixón". Estes elementos parecen indicar que en Dugdale chocan a figura do artista e a do profesional. No cuestionario que contestou para esta tese, semella consciente do problema, que en parte é común a cineastas que traballan coa música. Así, cando lle preguntamos se considera que ten un estilo persoal como tal declara ter que adaptarse tanto a cada artista que filma como á música:

> (…) you have to bend the style to suit the artist every time so I think you have to be a bit of a chameleon. The music decides on your style to a certain extent. (…) Directing live music, much of the time you should be a slave to the music. (Apéndice 4)

E ao mesmo tempo, cuestionado sobre se se considera un artista, fai fincapé no seu lado creativo:

> It depends on your definition! It sounds pretentious doesn't it, and filming bands isn't rocket science BUT like an artist I push really hard for my vision. I push really hard to make every second of a cut as I want it, and I will fight hard for my vision to be seen through. It's very much how **I** want to represent the concerts. Every single cut point and camera move should have a purpose for increasing the viewers engagement and get them tapping their foot, so every decision we make is really important to the finished product. I trained as an artist and one of the guiding principals of the course was to believe in your creative. I'm very driven when it comes to realising an overall vision or concept. (Loc. cit)

Isto confirma con claridade a superposición de roles que formulamos no capítulo 3, pero coa

particularidade de que se dá no caso dun profesional do audiovisual, onde podíamos entender que prevalece o interese económico e, polo tanto, pode haber un conflito de intereses entre a súa citada "visión" e a vontade das entidades produtoras de cara á representación da estrela. Porén, no discurso de Dugdale ese conflito non aparece porque opina que presentar unha imaxe positiva da ou do artista é o que rixe as intencións de todas as persoas implicadas. Como consecuencia, non identifica ningunha limitación relevante no seu traballo e tenta adaptarse á comodidade de cada *performer*:

> What's great about filming live music is that artist, director, management and record label all share a common goal- shoot the gig well, capture the atmosphere and production, and most importantly, make the artist look cool as fuck. In a straight concert there's not too much more to it than that. We would commonly discuss the camera plan with the artist and management. Can we have cameras on stage?.. Are they distracted by cameras in their eye line? Do they have any vanity fears about being shot from particular angles? etc etc. Most of those are fairly simple and rarely compromise the overall creative. (Loc. cit)

Esta superposición de roles complícase aínda máis se temos en conta que Dugdale se declara fan de Adele dende antes incluso de ela asinar con XL Recordings, cando era un fenómeno da Internet (Beaudoin 2015). Isto é un argumento de autenticidade interna ao grupo que proba a súa identificación con esa identidade:

> I'm a huge fan of Adele and always have been right from listening to Day Dreamer back in the day on MySpace. We've known each other since about 2007 / 2008. She's exactly as you'd imagine her to be. Really funny, really cool. (Apéndice 4)

E compleméntase ademais cunha defensa da autenticidade da propia Adele, que é "exactamente como imaxinaríamos". Así, é evidente que hai varias motivacións en xogo no traballo de Dugdale, pero parecen primar as propias do profesional na medida en que está disposto a adaptarse aos requerimentos de cada artista que grava. Con todo, si que hai unha serie de trazos que el sinala como propios do seu estilo e que se manteñen en xeral ao longo da súa filmografía: o uso do encadre con criterio fotográfico (tendendo por tanto á suavidade de movemento e non á reacción brusca), a montaxe influída por características rítmicas da música (que é un dos elementos do MRIMD) e a importancia dada ao público, esta última claramente visible cunha serie de capturas dos seus filmes.

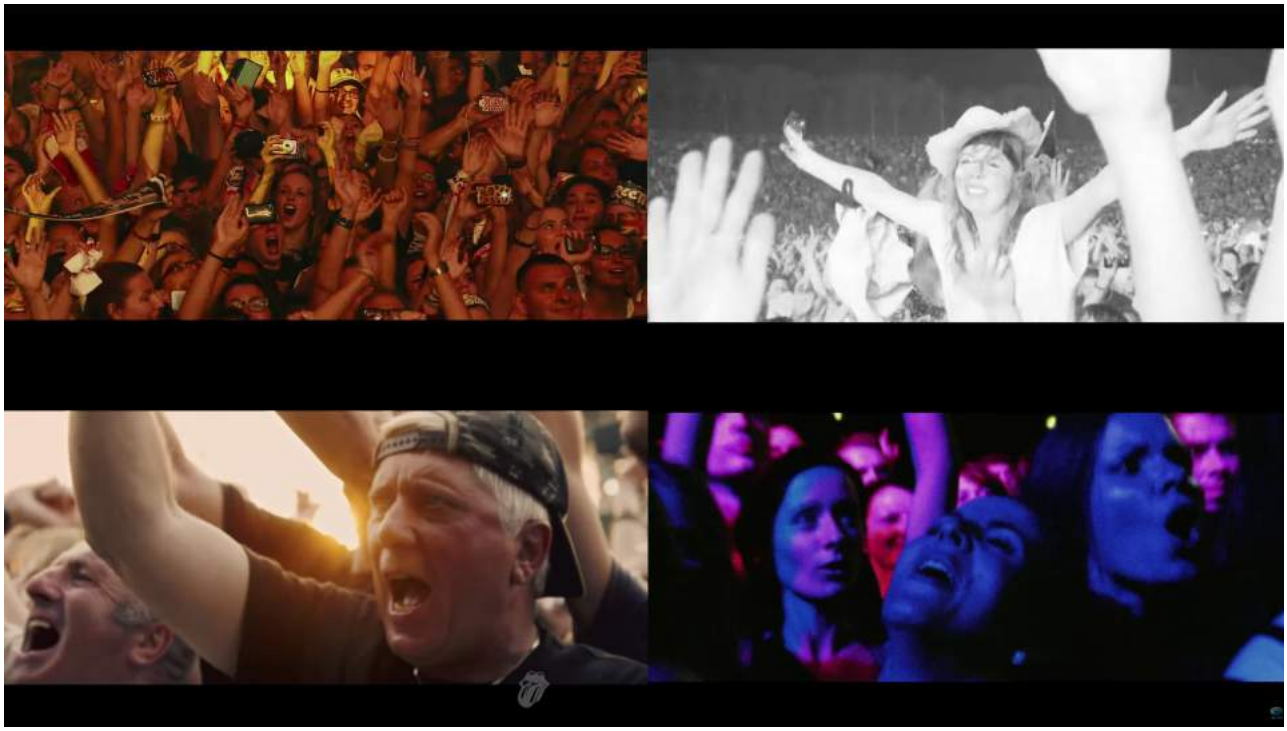


Ilustración 34: Un dos rasgos de estilo máis claros en Dugdale é a importancia dada aos planos do público, que vemos aquí aparecer en *One Direction: Where We Are* (2014), *The Prodigy: World's on Fire* (2011), *The Rolling Stones: Sweet Summer Sun - Hyde Park Live* (2013) e *Just Let Go: Lenny Kravitz Live* (2015).

7.2.2. Carácter do filme

Adele Live at the Royal Albert Hall é un filme con orixe institucional. A diferenza do caso de *Circus Avenue Night,* foi editado en DVD e Blu-ray cun CD de acompañamento, polo que a película foi o produto principal, e non o álbum. Isto tamén o demostra o feito de que fose estreado en 26 cinemas (Lisa 2011) e programado nalgunhas canles de televisión en distintas formas (BBC 2012, Maloy 2012).

7.2.3. Estratexia promocional do filme

Nas diferentes notas de prensa que podemos atopar na rede arredor do produto, os selos discográficos implicados non poñen o énfase en ningunha cualidade propiamente cinematográfica do mesmo. En troques diso, subliñan o éxito de Adele e as súas cualidades (especialmente en directo), das que *Adele Live At The Royal Albert Hall* sería, entendemos, un rexistro:

> It has been an incredible year for Adele, starting with her #1 album "21," her #1 single "Someone Like You," the global smash "Rolling In The Deep" and her spellbinding live appearance on The Brits. Her album "21" has become the biggest selling album in the world this year – 12 million copies sold and counting – and "21" and "19" remain the UK's 1st and 2nd highest selling albums so far. She has received rave reviews for her live shows and "Live At The Royal Albert Hall," recorded at the height of this amazing year, showcases exactly why Adele has become one of the most sought after live performers in the world. (Sony Columbia Records 2011)

É habitual: emprégase o éxito dun produto como argumento para conseguir o éxito do seguinte. Ao final da nota tamén se subliña que esta é a primeira vez que os e as fans poderán acceder nun único CD/DVD a todos os seus éxitos (ata daquela separados nos seus dous primeiros discos), polo que *Adele Live at the Royal Albert Hall* sería unha oportunidade de poñerse ao día e participar do fenómeno popular. A nota de XL Recordings, que atopamos na descrición do produto en Amazon, indica o mesmo, e a maiores apunta que o DVD inclue tamén o "mini documentary" *You, Me and Albert* con "backstage footage", no que é a única referencia ao propiamente fílmico que atopamos no material promocional, e que xa vemos que non se refire á película-concerto en si (Amazon 2011). De xeito secundario, tamén nesta nota se enfatiza o prestixio do propio Royal Albert Hall, "the historic British venue".

En definitiva, a comercialización do filme busca aproveitar o momento no que Adele está nun pico de fama ofrecendo á vez algo novo ao seu *fandom* (unha película-concerto) e un punto de entrada amplo (case o dun álbum de grandes éxitos) para quen non coñecese aínda á artista. Como en moitos outros casos, o fincapé que se fai na calidade dos seus concertos e o obviar calquera referencia á estética cinematográfica do produto fai que se entenda máis ben o filme como un sustitutivo dos concertos en si.

7.2.4. Artista obxecto do filme

A narrativa construida arredor de Adele ten como eixo principal a autenticidade, que xa avanzabamos na descrición que dela facía Dugdale. Aínda tendo en común este eixo, a maneira na que funciona diverxe moito da do exemplo previo de Auryn. Si que teñen en común que a súa imaxe non é a dunha diva distante, senón máis ben a de alguén cos pés na Terra, como indica unha traballadora do seu equipo de management: "She just comes across as very approachable, just a normal English girl, and so people say hallo and want to talk to her everywhere she goes" (Van

Meter 2012). Pero, a diferenza do que pasaba coa *boy band* española, isto sucede probablemente porque as súas cancións (das que é coautora) son entendidas como confesionais, ata o punto de que o enorme éxito de *21,* o álbum que presentaba no Royal Albert Hall, é indisociable da ruptura sentimental que o inspirou. Así, a pesar de que se gaban constantemente as súas indiscutibles habilidades vocais, o punto de conexión do público con ela parece estar máis na súa potencia emocional que no seu virtuosismo. Por exemplo, antes da súa actuación nos BRIT Awards de 2011, que comentamos brevemente no capítulo 5, o presentador James Corden introducía "Someone Like You" coas seguintes palabras:

> There's nothing quite like the feeling when you're listening to a song written by someone you don't know, who you've never met, who somehow manages to describe exactly how you felt at a particular moment in your life. This next artist is able to do that time after time. It is for that reason that she's currently number one in an astonishing seventeen countries. If you've ever had a broken heart, you're about to remember it now. Here, performing "Someone Like You", is the beautiful Adele.

É complicado atopar un discurso que describa con tanta claridade como este o entendemento popular do mecanismo de identificación dun fan. A penúltima frase expón perfectamente como funciona no caso de Adele: Adele é humana, porque como calquera outra persoa, tivo o corazón roto. Adele é, ademais, talentosa, porque consegue que nós, o público, o lembremos. Ela mesma identifica esa sensación e atribúea ao feito de ser compositora e non soamente intérprete:

> I think it's because I write my songs; it's my life. And it's quite hard not to dwell on the tragedy of it. (...) When I sing 'Someone Like You,' I know that every single person in the room will be able to relate to it. That's where that emotional connection comes from. I have sympathy for myself, I have sympathy for them, they have sympathy for me, and I know that we are all there knowing exactly how each other feels. It's like a big pact. You can just feel it. You can slice it. (Van Meter 2012)

Esa conexión arredor da humanidade auténtica é reforzada polo seu aspecto, a súa procedencia *cockney* e o seu carácter incorrecto e brutalmente honesto, cualidades visibles especialmente no seu xeito de falar en entrevistas e nos directos: "in addition to one of the great voices, Adele also has one of the great dirty mouths of her generation" (Loc. cit). Deste xeito, a personalidade de estrela de Adele concéntrase nunha serie de tópicos ben resumidos no subtítulo dunha reportaxe de *Rolling Stone*: "Pop's biggest voice of 2011 runs on cigarettes, red wine and high-octane heartbreak" (Toure 2011). Practicamente calquera dos perfís que se teñen trazado dela na prensa, especialmente no

momento en que *Adele Live at the Royal Albert Hall* foi realizado, afonda nesta liña, utilizando as cualidades apuntadas anteriormente. Na citada reportaxe de *Rolling Stone*, por exemplo, aparecía dende un comezo a humildade das súas orixes:

> Adele Laurie Blue Adkins was born in Tottenham, a north London district with some of the highest unemployment in the U.K. Her mother, Penny, was in her teens; she worked as a masseuse, a furniture-maker and an office administrator, and they moved a lot (…). (Loc. cit)

Igualmente, sublíñase constantemente o seu contraste coas estrelas pop hipersexualizadas, baseado nunha certa idea de calidade relacionada coa súa voz:

> Adele, unlike Perry or Ke$ha, can really sing. Plus sized and possessing an unapologetic candour, it's her powerful and pliable voice that has carried her to the top in an industry teeming with flashy, larger-than-life prima donnas. (Mpubani 2011)

E tamén baseado, ao mesmo tempo, na súa normalidade e proximidade ao público:

> It is a gusty Saturday in New York in late February, and Adele is not yet a very big deal. The 22-year-old singer from London, Adele Adkins in full, can drift into the lobby of a posh hotel in Manhattan and remain ignored, mostly, while other guests gather at the windows to watch the wind. (Lamont 2011)

A maiores de todo isto abunda a información sobre os seus problemas co alcohol, coas súas parellas ou coas súas cordas vocais, e todo serve para reforzar o que apuntamos nun principio. É dicir, que o principal elemento do relato de Adele, arredor do cal aparece o seu *fandom,* é que é auténtica, como viña resumir o produtor Rick Rubin: "It's not a pose or a stance (…). When you hear someone bare their soul, it resonates" (Toure 2011). O lóxico nun filme institucional como o que nos ocupa sería que se procure reforzar este relato, na medida en que, como Dugdale indicaba, todas as persoas e entidades implicadas traballan coa intención común de "make the artist look cool as fuck" (Apéndice 4).

7.2.5. Espazo

O título do filme inclúe xa o nome da súa ubicación: o emblemático Royal Albert Hall de Londres, coñecido por acoller tanto os Proms como o ATP Champions Tour Masters de tenis ou os BRIT Awards, e tamén ballet, circo ou o climax final de *The Man Who Knew Too Much* (Alfred Hitchcock, 1955). A escolla deste espazo semella ter que ver, en certa maneira, con reforzar a

narrativa de éxito de Adele: nos comentarios que fai entre canción e canción, ela mesma amosa o seu entusiasmo por tocar no "Royal Albert Fucking Hall", o lugar onde viu ás Spice Girls, a Enrique Iglesias ou a Alicia Keys. É un círculo que se pecha, a conversión dunha persoa normal (dunha fan como calquera outra) nunha estrela ao conquistar un lugar de prestixio na súa propia cidade[204].

Non obstante, o que nos interesa aquí, máis aló do papel do Hall no plano simbólico, é como ese carácter prestixioso se traduce na configuración do espazo e como afecta isto ao comportamento das espectadoras e espectadores. O Royal Albert Hall é unha sala de usos múltiples, pero atendendo ás condicións publicadas na súa web atopamos unhas normas relativamente estrictas para o público, chegando a bloquear a entrada a quen chegue tarde e indicando explicitamente que o uso de cámaras e equipo de vídeo ou son non está permitido:

> Every effort to admit latecomers will be made at a suitable break in the event, but admission cannot always be guaranteed. (…) The unauthorised use of cameras, audio and video equipment is not permitted. (…) Mobile phones and other electronic devices are distracting to other audience members. Please ensure they are switched off. (Royal Albert Hall 2016)

Isto, sumado a unha división clara entre zonas na sala e ao uso de asentos para as máis de 5.000 persoas que asistiron, dá a sensación de que o concerto debeu partir dunha cerimoniosidade e rixidez algo maior do habitual para un concerto de alguén do perfil de Adele, co movemento e variedade de accións do público moi limitado. Porén, ao longo do filme a atmosfera parece relaxarse, en parte pola acción desmitificadora da propia Adele. Contra o que a súa bronca a unha espectadora por gravar puidese facer pensar, atopamos ao longo do filme varios planos de persoas gravando coas súas cámaras, e no tema "Make You Feel My Love" chega a animar ao público a que erga os seus móbiles en tributo a Amy Winehouse, creando un efecto de participación similar aos empregados por U2 ou Coldplay comentados no capítulo 4. O público tamén se pon en pé durante as cancións.

[204] Curiosamente, atopamos un significado moi similar na relación entre Lady Gaga e o Madison Square Garden de Nova York en *Lady Gaga Presents: The Monster Ball Tour at Madison Square Garden* (Laurieann Gibson, 2011). No caso do CD-DVD de David Bisbal *Live at the Royal Albert Hall* (Miguel Cañizares, 2012), ese relato tería máis que ver co seu recoñecemento como artista "internacional", un adxectivo que xa vimos que se empregaba tamén ao tratar a Auryn.

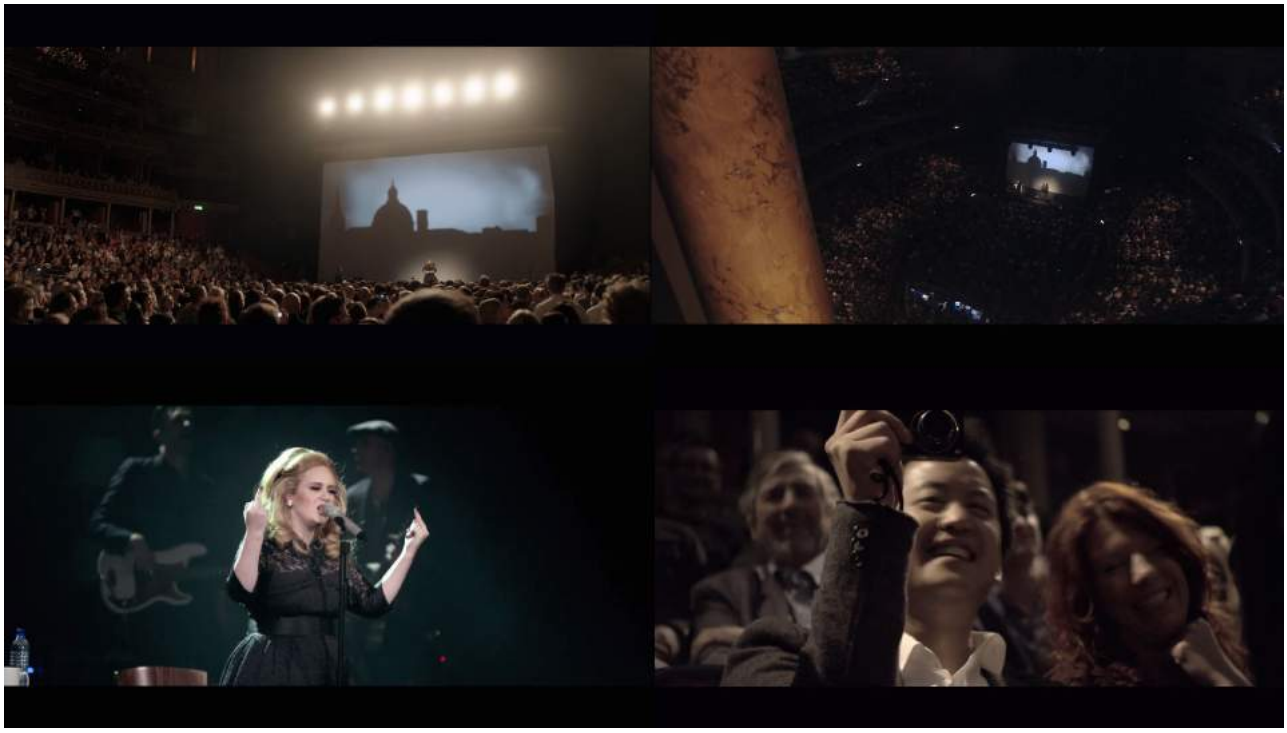


Ilustración 35: A rixidez da atmosfera do Royal Albert Hall (un lugar prestixioso e de categoría, con asentos e con áreas ben delimitadas) vólvese distendida; as transgresións de Adele son acompañadas de transgresións dos espectadores e espectadoras.

Este carácter sobrio do Royal Albert Hall tamén provoca que, contra o que sucedía no Pazo dos Deportes co caso de Auryn, non haxa pantallas xigantes, algo que ten unha influencia clara na experiencia da audiencia no concerto. A espectacularidade do evento formúlase de xeito diferente ao habitual, e está na propia arquitectura e nos xogos de luces. O primeiro tradúcese na frecuente atención de Dugdale a detalles particulares do aspecto do Hall, de maneira que se convirten nun recurso habitual na montaxe para puntuar (lembremos que na entrevista facía referencia a "capturar a atmosfera e a produción" como un dos obxectivos compartidos polas entidades produtoras e o director). Así, xa o primeiro plano do filme é un travelling que comeza presentando as columnas e o teito do auditorio, e os grandes planos xerais adoitan amosar tamén outros elementos ornamentais, como lámpadas. Ademais, en moitos dos momentos nos que Adele fala dirixíndose ao público as luces encéndense e algún dos planos preséntaa dende atrás ou dende un lateral, deixando ver os palcos e as plateas.



Ilustración 36: Ao longo do filme, os elementos ornamentais e arquitectónicos do Royal Albert Hall son un elemento recorrente na montaxe, funcionando como detalles espectacularizantes e marca de prestixio.

Precisamente eses momentos fan patente que a iluminación cambia con moita frecuencia ao longo do concerto, adaptándose á estrutura das cancións e ao ambiente. Se o aspecto anterior era exclusivo do Royal Albert Hall, o deseño de luces semella, polo que se ve noutros vídeos de fans tomados na mesma xira, o mesmo para todas as representacións do espectáculo. Nelas vemos como, nos momentos nos que Adele fala, ás veces agarrando unha taza de té, chega a dar a impresión de que estamos nun espectáculo de *stand-up comedy.* Ao comezo, pola contra, un foco resalta só a súa silueta, nun recurso que reforza o seu carácter de diva a un nivel icónico. Isto faise contra un pano sobre o que se proxecta o *skyline* de Londres eque cae ao rematar o primeiro tema, deixando ver por primeira vez á banda. O público está ás veces completamente iluminado (de feito, antes do tema "Turning Tables" a propia Adele pregunta "Can I have the lights on again so I can see everyone?" para pedir que as prendan), pero tamén ás veces en completa escuridade (normalmente nas introducións máis épicas das cancións). Ao fondo do escenario vemos normalmente lámpadas, pero no momento do citado tributo a Amy Winehouse emprégase tamén unha enorme bóla de discoteca, e ademais ao final do concerto sóltase confeti dende o teito (algo que vimos tamén en *Circus Avenue Night* e outros filmes con metraxe de concerto como *Katy Perry: Part of Me* ou *Justin Bieber: Never Say Never*). Deste xeito, conséguese de novo distendir o aspecto elegante e formal coa variedade de ambientes e o uso de recursos máis propios dos grandes eventos pop, mantendo

ese equilibrio do relato de Adele que a sitúa como un referente de calidade pero dentro dos códigos populares do *mainstream.*



Ilustración 37: A iluminación do Royal Albert Hall é versátil, variando notablemente en función da estrutura das cancións e o ambiente de cada momento do concerto.

Sobre o escenario, a atención está, como é lóxico, centrada na cantante. Ao contrario do filme previo, no que os cinco membros de Auryn competían en certa maneira polo protagonismo e tiñan ademais arredor unha grande cantidade de elementos escénicos, neste caso Adele é o centro absoluto. Os músicos e músicas de acompañamento poden chamar a atención sobre si mesmos nalgunha parte instrumental, pero en xeral mantéñense nun segundo plano bastante discreto, uniformados de negro. Os cambios de instrumentación fan que se pase de cancións co único acompañamento dun piano a outras con formacións reducidas de carácter rock ou country, ata chegar ao caso máis espectacular, cunha sección de cordas sumada á banda habitual. Ao analizar o contido das imaxes poderemos comprobar de que xeito esta configuración do espazo se traslada á atención das espectadoras e espectadores e ás decisións do director.

7.2.6. Análise dunha secuencia: “Turning Tables”.

Seguindo o criterio formulado no caso anterior, escollemos como fragmento a analizar de *Live at*

the Royal Albert Hall unha canción empregada como videoclip, neste caso "Turning Tables". Esta canción foi extraída do filme e empregada nese sentido na conta de YouTube de Adele, igual que sucedeu con "Set Fire to The Rain" que xa vimos no capítulo 5 porque é un dos rexistros dun concerto en directo con máis visionados da historia. Ao contar xa con algún dato sobre esta pola análise que fixemos dela na procura do MRIMD, pareceunos mellor escoller un tema diferente aínda que fose menos popular[205], para poder cruzar datos e ver se as súas diferenzas musicais (nomeadamente de velocidade e ritmo, con "Turning Tables" nos 78 tempos por minuto e sen presenza de batería e "Set Fire To The Rain" máis potente, nos 108) podían traducirse en diferenzas audiovisuais. Os dous temas están situados un a continuación do outro no concerto, polo que non hai particularidades referentes á necesidade de funcionar como introdución ou despedida, e ambos contan coa presenza da sección de corda.

Contido

Atendendo primeiro ao contido, hai un equilibrio moi marcado entre a presenza de Adele e a dos membros da banda de acompañamento: dos 64 planos, 28 están centrados na cantante e 28 no grupo. Se ben en moitos casos esta división pode ser relativamente arbitraria, xa que comparten o mesmo espazo e é complicado ás veces illalos no encadre, é certamente representativa das escollas do director. Isto non contradi necesariamente a centralidade de Adele, xa que hai máis planos dela soa que planos da banda nos que ela non apareza, e ademais estamos a comparar a presenza dunha única persoa coa dunha cantidade grande de instrumentistas. Nas súas respostas ao noso cuestionario, Dugdale formulaba o ideal dunha actuación na relación entre artista, músicos e audiencia, o cal pode explicar estas decisións como parte do seu estilo:

> (…) they need to truly lose themselves in the performance, to show real emotion and to engage with their fellow musicians and most of all engage with the audience. The number one priority for me is 'humanism' and emotion. (Apéndice 4)

Nese sentido, Adele funciona como o núcleo que vertebra o resto dos planos, xa que a maiores dos dos músicos hai seis planos do público e dous doutros motivos (clasificamos como tal os que consideramos que teñen como elemento central o edificio e detalles ornamentais).

[205] "Turning Tables" ten, a data do 12 de decembro de 2016, máis de 46 millóns de visionados en YouTube, mentres "Set Fire To The Rain" pasa dos 295 millóns.



Ilustración 38: Os planos máis curtos do fragmento amosan a preocupación pola sincronía de imaxe e son e o papel central a nivel dramático da interpretación e linguaxe xestual de Adele.

Fixándonos no tamaño dos planos, descubrimos que os planos curtos de Adele recollen a súa cara e a súa expresión ao cantar, pero tamén o seu xesto mentres escoita a música sonar nalgunha parte instrumental, o cal cadra coa liña de Dugdale que identifica a emoción e o "humanismo" como primeira prioridade. Pola contra, os planos máis curtos das e dos instrumentistas son detalles das súas mans no piano ou nos instrumentos de corda (e evidentemente danse mentres tocan). Isto indica o peso da sincronía de imaxe e son, xa que esas imaxes son facilmente identificables cos sons producidos. Isto, e a centralidade por peso simbólico da interpretación vocal e xestual da cantante, son dúas características básicas do MRIMD presentes aquí. Con todo, a canción non presenta ningún momento que destaque como especialmente marcado a nivel emocional, co cal esa relación dramática entre a música e o contido e tamaño do plano temos que extraela da comparación cun tema máis movido como "Rolling in the Deep": nese caso téndese máis ao movemento de cámara arredor do escenario e non hai tantos planos pechados (ademais de que a iluminación é menos íntima e favorece a presenza da audiencia no encadre).

Entre os elementos secundarios, precisamente o papel do público supón un contraste co caso de *Circus Avenue Night.* Aquí a representación da audiencia ocupa un menor número de planos pero está presente dun xeito máis individualizado. Nestes catro minutos hai poucos planos nos que o

conxunto do público sirva como centro, pero aparecen espectadores e espectadoras concretos en tres ocasións, co cal podemos ler nas súas caras a reacción que teñen a momentos concretos da estrutura da canción (como o falso final, onde vemos a varias persoas comezar a aplaudir, ou puntos nos que cantan a letra, elemento de identificación que apuntamos no capítulo 3). Este recurso aparece con frecuencia ao longo do filme, quizais de maneira máis evidente cando Adele fala, xa que neses casos apela directamente aos membros do público e a reacción (a risa) é moito máis visible que no caso da música. Ademais, ao non estar tocando a banda, o que vemos é a grandes trazos un plano-contraplano entre a intérprete e o público, na liña que xa indicamos antes dos monólogos de comedia. Antes de que a canción arrinque hai un discurso de dous minutos e medio que é omitido na versión colgada en YouTube, pero que nos permite observar como sucede isto.



Ilustración 39: En Live at the Royal Albert Hall o público preséntase de xeito individualizado e non só como masa uniforme, de forma que se observan as súas reaccións.

Dugdale explica esta presenza do público cando lle preguntamos se as súas prioridades para *Adele Live at the Royal Albert Hall* eran diferentes ás doutros concertos, insistindo no concepto do "humanismo":

> The humanism part for me is always present, and trying to show how it *feels* to be at a concert rather than just how it *looks* is always a priority. Watching music is an exchange. The artist

> cannot perform without a crowd being there. The audience are, or at least should be, *active* participants in the performance rather than passive observers. They are part of the show. For Adele's 'Live at the Royal Albert Hall' show, this was really important to us because we knew it was likely to be an emotionally charged show. The audience are a barometer for what the room feels like. They will also add to Adele's own performance, and her relationship with the crowd and how they are responding to her was a key factor in translating emotion. (Loc. cit)

O que apuntabamos antes do peso simbólico do Royal Albert Hall no relato de Adele, como peche do círculo do éxito, explica esa cualidade emocionalmente cargada que o director sinala. A súa decisión de empregar ao público como "barómetro" da atmosfera do concerto cadra co uso autentificador de planos centrados no rostro que tamén se emprega con Adele: é un uso menos frecuente dese trazo do MRIMD, que atopabamos tamén en *One Direction: This is Us* ou *Katy Perry: Part of Me.*

En definitiva, o que observamos en canto ao contido non sae do que podemos ver habitualmente no MRIMD: as fontes de imaxe son só institucionais e non hai rupturas que chamen a atención coa diéxese do concerto nin elementos anómalos. As particularidades serían a presenza notable da sección de corda (que non é demasiado habitual no pop) e o matiz, non sempre presente, da importancia dos planos individualizados da audiencia.

Duración, montaxe e movementos de cámara

Xa indicamos que a duración da secuencia está, como é habitual, delimitada por completo pola estrutura da canción. Podemos contar como parte dela a presentación, pero xa vimos que cando funciona como videoclip esta é excluída. Polo demais, o inicio e o final da canción son os mesmos que en "Set Fire to the Rain": un plano xeral de situación e, ao rematar, un plano de Adele no que o foco que a ilumina se apaga, dando sensación de clausura. Evidentemente, Dugdale emprega máis recursos para eses puntos noutras cancións (planos detalle do instrumento que comeza o tema, finalizar cun fundido ou coa reacción do público), ás veces simplemente alterando a orde dos planos, pero este semella o máis habitual.

Nos 3 minutos e 58 segundos da secuencia hai 64 planos, para unha duración media de 3,7 segundos. Isto indica, por comparación cos velocísimos cortes de "Set Fire to the Rain" (1,4 segundos), que as características rítmicas da canción influen no tipo de edición que se fai. E, a pesar de non destacar pola cantidade de planos, segue a encaixar nos parámetros de variedade de puntos

de vista do MRIMD. Tomando como exemplo a interpretación da balada "Lose Again" de Dusty Springfield (influencia declarada de Adele) no Royal Albert Hall en 1979, unha canción de tempo e arranxos similares, tamén con piano e sección de cordas, a duración media do plano se excluímos a presentación é de 14,5 segundos.

Dugdale considera, como indicabamos ao explicar o seu perfil, que funciona en moitos casos como un "escravo da música". Iso explica a influencia do ritmo da canción no ritmo de montaxe, que tamén ten algunha intención complementaria: "I work hard with the editors to create a cut that really flows seamlessly and that complements what's happening on screen. Following the music is key I guess" (Apéndice 4). Esa vontade de dar cun corte "que flúa imperceptiblemente" é con seguridade o que dá pé á presenza case constante de movemento nos planos, habendo só 16 estáticos e sendo estes normalmente máis breves, por 48 nos que a cámara se despraza. En moitos casos son simples reencadres, pero son frecuentes tamén os longos travellings de carácter espectacular que amosan o recinto. Isto é especialmente notable se temos en conta que, ao contrario do que sucedía no caso do filme de Auryn, Adele permanece sentada durante a canción, sen desprazarse polo escenario. De novo, a variedade de puntos de vista reflicte un control total sobre o espazo, situando a cámara tanto no teito como en calquera dos puntos do escenario, dende o plano xeral máis amplo aos detalles máis precisos dos músicos e músicas ou os membros do público que indicamos xa máis arriba.

Os planos que máis destacan pola súa duración son ou ben planos xerais (cun deles superando os 12 segundos) ou ben planos curtos de Adele (cun deles de máis de 11), o cal confirma de novo os trazos básicos do MRIMD da variedade de planos e puntos de vista e o uso dramático dos planos curtos. O plano curto de Adele comeza ademais desenfocado e é corrixido pouco a pouco, un efecto que tamén é empregado habitualmente polo director. Isto combínase cun uso puntual do zoom e súmase ás alteracións internas ao plano continuando coa tendencia do plano a non descansar.

En definitiva, atopamos no fragmento de novo unha coincidencia do filme coas características do MRIMD. A tendencia espectacularizante está aquí relativamente comedida polo estilo e o tempo da canción, e o maior peso vai cara a tendencia autentificadora, que podemos relacionar co uso constante de planos curtos de Adele, incluídos momentos nos que nin sequera está a cantar. Os obxectivos que Dugdale identificaba ao facer un filme concerto (capturar a atmosfera e a produción e, sobre todo, facer que o artista pareza *fodidamente guai*) poden reflectir en certa maneira esas dúas tendencias e explicar o peso relativamente maior do elemento autentificador, xa que, como viamos, tiña un peso claro no relato de Adele. En consecuencia, non hai elementos que supoñan unha

ruptura co estilo dominante da época, e, se ben podemos atribuír algunhas variacións pequenas ao espazo concreto e ás decisións do director, estas son completamente asimilables dentro do Modo de Representación Institucional.

7.2.7. Recepción

Adele Live at the Royal Albert Hall foi un éxito indiscutible de vendas, chegando nos Estados Unidos ao millón de copias en menos dun ano e converténdose no vídeo dunha artista feminina que pasou aló máis tempo no número 1 (Grein 2012, 2013). Foi ademais número 1 noutros trece países, incluíndo máis dun millón de copias vendidas tamén en Brasil (Torres 2014). A isto hai que sumar o feito de que fose programado en televisión en diferentes países e a súa estrea limitada en cinemas, que engade aínda máis público e ingresos ao produto.

A nivel crítico o produto foi igualmente un éxito, pero de xeito menos rotundo segundo afondamos un pouco nas reaccións de especialistas. Como é habitual, esas valoracións veñen antes do ámbito da música que do do cinema: atopamos unha ficha do DVD en *Metacritic*, pero non en *Rotten Tomatoes*, o agregador de críticas cinematográficas. En *Metacritic* hai unha puntuación media de 76 sobre 100, o que nos dá unha idea de recepción xeralmente favorable (Metacritic 2016). Porén, entre as reaccións favorables os elementos que se destacan como positivos soen ter que ver coa interpretación de Adele, aparecendo algunha tacha que se fai á realización en si, como no caso da crítica en *Consequence of Sound*:

> The 90-minute DVD is beautifully shot, if a bit too quick with the cutaways, and includes all of the between-song banter, giving people a chance to see her cracking quips about her ex-boyfriends, cackling like the best of them, and throwing up the middle finger. It further enhances the comfortable setting of a "cup of tea and a take-away" vibe she wishes to portray to her fans, so as to maintain intimacy no matter the size of the venue. (Young 2011)

Alex Young apunta aquí que os cortes son ás veces demasiado rápidos, e polo demais explica un argumento relacionado coa autenticidade (o "cup of tea and a take-away vibe") e a intimidade. Chris Willman resalta o mesmo comparándoo favorablemente con *Beyoncé Live at Roseland: Elements of 4* (Ed Burke e Anthony Green, 2011), sinalando que son as presentacións o factor que provoca isto (Willman 2011). Ao estar excluídas do CD, convértense nun elemento exclusivo do

filme neste caso, pero non aparecen na reseña comentarios que se refiran á realización. Curiosamente, hai quen valora a película case como un rexistro transparente do concerto e quen se queixa do xeito en que o traducen a imaxes. No primeiro caso atopamos a opinión de James Montgomery, cun argumento case próximo ao tópico:

> In a lot of ways, it comes about as close as any concert film to replicating the experience of attending a *real* concert. In the screening I attended Tuesday, I actually had to remind myself not to clap at the conclusion of a couple songs. (Montgomery 2011)

E, en contraste, Hal Horowitz gaba a Adele mentres sinala o inadecuado do estilo de montaxe de Dugdale para este tipo de música:

> All the hits are here in this stop-gap release to keep the Adele dollars flowing and her fans satiated before a new album, which likely won't be until 2013. The staging, lighting and sound are pristine and while the high definition video is professionally shot, there are far too many quick cuts for this style of music. The cycle of Adele in close-up to a visual of the band, to one from the roof of the venue and finally of an enraptured audience member mouthing the lyrics is repeated so often it becomes cliché pretty quickly. Still, the star is in rollicking, strong voice and the closing "Rolling in the Deep" with the audience trading vocals is spine tingling entertainment sure to make believers out of those still on the Adele fence. (Horowitz 2011)

Se pasamos ás opinións de fans a reacción ten bastantes paralelismos con isto, estando tamén as opinións máis negativas do filme relacionadas coa breve duración dos planos. O éxito da actuación de Adele está fóra de toda discusión para as súas admiradoras e admiradores, pero teñen liberdade para criticar a realización como algo alleo a ela. A falta dun foro de fans de Adele con actividade a día de hoxe, o debate atopámolo en IMDB ou Amazon. O primeiro caso é menos multitudinario e faise máis sinxelo de analizar. De seis críticas, catro dan un 10 ao filme, dúas un 8 e unha un 6. Porén, catro delas fan referencia en maior ou menor medida á montaxe como un problema. Whidele fala soamente dun pequeno problema de concentración:

> I did have a little problem concentrating because of the fast switching between cameras in some up-beat songs. There were some moments when I wished to see Adele's face and her expression, but was left staring at her drummer or a random person in the audience. Luckily, there were just a few of those moments and they didn't manage to ruin the overall positive impression. (Whidele 2011)

Porén, outros comentarios como os de idawidowicz ou joewill1947 van máis lonxe, articulando explicacións que se resumen en que o interese de quen é fan está en Adele e non na decoración ou a

banda que Dugdale insiste en amosar:

> I would have rated this DVD a perfect 10 except for the dizzying and confusing editing/direction. While I realize a certain artistry and visual interest is needed to make any video enjoyable to watch, in this case it was so over the top, that it detracted from Adele's unique talent, that being vocally as well as her easy repartee with the audience. The camera stayed on Adele for no longer than 5 seconds at a time while she performed. And sometimes even less. Switching from Adele to shots of the audience, the architecture, the stage decor, the musicians, and for some ridiculous reason, the chandeliers, with a dizzying speed that made my head spin. Rather than adding visual interest for the viewer, to me, it created nothing short of an irritation which lasted over 100 minutes. During a concert where Adele is the star, and her amazing voice and personality are on showcase, it amazes me that the director sought fit to focus the cameras on almost everything but Adele's beautiful face. (idawidowicz 2012)

> Unfortunately, the visuals were totally overproduced. It seemed like they had cameras everywhere producing some very interesting shots. Apparently the director felt constrained to use every camera frequently. As a result, the visuals came across as though it had been directed by a hyperactive ten year old. There was a new camera angle every few seconds. Early on, I found myself silently counting: one Mississippi, two Mississippi, three Mississippi, four Mississippi and BANG, like clockwork a new camera shot appeared on the screen, usually totally unrelated to the last shot. The only shots lasting more than four seconds were taken using cameras that were in motion or zooming in or out. (joewill1947 2011)

Polo que se ve, esta cuestión espertou certa polémica se atendemos ao comentario positivo de usama_lali, que semella responder aos anteriores:

> Talking about the much vexed topic of the camera direction: Although the footage was prune to frequent change of camera angles, it did not bother me much. In fact, for me, it worked more then just fine. I found myself fully realizing the augustness of the setting, audience, music and the moments that made this concert such an amazing experience. Every shot of Adele was nothing but gorgeous, graceful and well cute. (usama_lali 2011)

En Amazon o debate parece tomar o primeiro cariz. O 81% das críticas deron 5 estrelas ao produto, pero estas valoracións parecen centrarse maioritariamente no concerto, mentres as negativas tenden a criticar a dirección. Sumadas á xa citada no capítulo 5 do usuario R. Davis, JJ (2012) chega a afirmar que o montador debe ter trastorno de déficit de atención, e L. Bertsch (2011) quéixase tanto da edición como dos efectos de enfoque e as constantes zooms e panorámicas.

En definitiva, intuímos que o traballo de Dugdale deu pé a certa polémica polo xeito no que extremou a variedade de puntos de vista que identificamos co MRIMD, se ben iso non foi suficiente para descompensar o efecto positivo motivado polo éxito artístico de Adele e o valor de autenticidade que se atribúe á súa actuación. En moitos casos a gravación tómase como transparente e coméntase o concerto en si, pero cando se fala de cualidades propiamente cinematográficas aparecen numerosas opinións negativas. O xeito no que as e os fans recollen a mesma actuación pode supoñer un contraste que nos levaría a cuestionar as bases que rixen o xeito institucional de representar os concertos.

7.2.8. Análise das gravacións das espectadoras e espectadores

Nas reaccións de fans de Adele en Amazon viamos unha hostilidade bastante xeralizada contra algunhas das escollas de Dugdale como director, especialmente as relativas á montaxe, que teñen que ver coa procura da espectacularidade a nivel rítmico. Atendendo á factura dos vídeos amadores realizados no mesmo concerto, atopamos unha coincidencia case absoluta coas características do MRFMD e, polo tanto, sexa casual ou non, unha reacción a esa tendencia de Dugdale na ausencia de montaxe e espectacularización. En lugar diso, o que atopamos é que o esquema xeral das gravacións destes espectadores responde á necesidade de rexistro. Esta está relacionada ás veces, como apuntabamos no capítulo 5, coa autenticidade: varios das persoas autoras de vídeos de concertos que responderon o noso cuestionario apuntan que estes permiten sentir *realmente* o ambiente do evento e declaran gravar para compartir os clips, co que se confirma o valor próximo ao de vídeo doméstico que estes teñen dentro da comunidade de fans, traducible en capital subcultural como proba de presenza. Porén, isto combínase coa simple utilidade do valor indicial do rexistro, algo recoñecido mesmo polo propio director, que a pesar de dicir que odia que a xente leve cámaras aos concertos emprega os vídeos resultantes na fase de preprodución do seu traballo:

> Despite my hatred of it, if a production hasn't managed to get a recording of the show we are going to film, I often use amateur footage while I'm doing pre production so that I can watch the songs being performed live. I often think about that when I watch it, I often think about how this fan has directly influenced how a DVD might come out but they'll never know. There have been times when its been so useful and I can never even say thank you. (Apéndice 4)

Dugdale valora a inmediatez e abundancia destes vídeos, na medida en que permiten acceder a

representacións visuais de case calquera concerto e dende multitude de perspectivas. É algo que tamén destacaba (compartindo a incomprensión da práctica) Mario Ruiz cando o entrevistamos, confirmando que os vídeos caseiros de concertos son un elemento útil para profesionais do audiovisual relacionado coa música:

> Yo eso de que la gente lleve cámaras a los conciertos me parece, sinceramente, una tontería. Si yo voy a un concierto en directo es por disfrutar del directo. Yo cuando voy a alguno nunca grabo con el móvil ni nada porque prefiero mantener el recuerdo en mi cabeza, disfrutar ese momento, que al final verlo en el móvil. Pero la verdad [risas] es que muchas veces cuando trabajas con un grupo que no puedes ver de gira, o del que no puedes ir a ninguna fecha (porque cuando puedo si que intento ver alguna fecha antes para ver cómo se mueven en el escenario, etc.) yo tiro bastante de Internet. Veo los vídeos que suben los fans porque muchas veces ahí puedes ver muchas cosas. Así que en cierto modo agradezco que lo hagan. A mí no me gusta, pero por mí mismo, porque prefiero disfrutar del concierto, no ir a grabarlo, que para eso ya lo hago bastante [risas]. (Apéndice 2)

Esas cualidades que se lle recoñecen aos vídeos dos afeccionados tamén implican, como xa temos indicado, a presenza dunha serie de diferenzas estéticas que detallamos no que queda do epígrafe a través da análise comparada.

A procura de rexistros da actuación de Adele no Royal Albert Hall para esa análise foi relativamente complicada por varios motivos: por unha parte, a popularidade do filme oficial fixo que a maioría dos resultados da búsqueda fosen fragmentos do DVD cortados e resubidos a YouTube ou Vimeo, e non vídeos persoais (noutros dos exemplos analizados neste capítulo o resultado é, como veremos, xusto ao contrario). Pola outra, Adele tocou tamén aquel mesmo ano no Royal Albert Hall (se ben foi no marco do iTunes Festival) e noutros recintos de Londres. Eses dous factores fixeron preciso comprobar en moitos casos vídeo a vídeo se os exemplos atopados cadraban co que precisabamos para a nosa análise, porque decidimos empregar distintas combinacións de palabras ("Adele Royal Albert Hall", "Adele Live London 2011" ou "Adele 22 september 2011") tendo en conta que, ao depender do xeito no que os usuarios e usuarias nomeasen os seus clips, cabe a posibilidade de que non inclúan a información do espazo pero si da cidade, ou si a do ano pero non a do día ou o mes. Incluso, cabe que só inclúan o nome de Adele e o título da canción, o que nos levou tamén a ordenar por data os resultados da búsqueda dos simples termos "Adele live" para ver cales foran subidos nas semanas seguintes ao concerto do Albert Hall.

Mediante este método atopamos quince persoas diferentes que compartiron vídeos daquela noite, e

que en case todos os casos gravaron máis de unha canción. De entre eles, cinco gravaron “Turning Tables”, e pareceunos un número suficiente para aplicarlles a ficha de análise prevista e contrastalos co filme de Dugdale. Son os seguintes:

Título: Adele Royal Albert Hall "Turning Tables".
Usuario/usuaria e data de subida: Shamrock Brianski, 23 de setembro de 2011.
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=ffGGzEYDOC0

Título: Adele live at the Royal Albert Hall – Turning Tables.
Usuario/usuaria e data de subida: Sophie Ross, 23 de setembro de 2011.
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=Rawn9o4oJVY

Título: Adele Royal Albert Hall “ Introduce Turning tables”
Usuario/usuaria e data de subida: withinmedulla31, 30 de setembro de 2011.
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=xrDc02i3uoQ

Título: Adele - Turning Tables - Royal Albert Hall, London 22/09/11
Usuario/usuaria e data de subida: craigizzle, 24 de setembro de 2011.
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=NcVrjoxLGxY

Título: Adele Turning Tables- Set Fire To The Rain - Royal Albert Hall.3GP
Usuario/usuaria e data de subida: wontague, 27 de setembro de 2011.
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=F7lZM5cJuIM

A través da análise pretendemos ver se o MRFMD se manifesta e con que rotundidade o fai, poñendo en relación a labor de *amateurs* coa de profesionais. Lamentablemente, de entre eses quince só conseguimos que un dos espectadores que gravaron o concerto respondese ao noso cuestionario. Ao ter pasado máis de cinco anos dende aquel momento, atopámonos con que moitas destas persoas deixaron de empregar as súas contas, polo que o método principal empregado para contactar con eles, a través de comentarios nesa plataforma nos que posteamos unha versión adaptada e traducida ao inglés da mensaxe empregada con Auryn, resultou inútil. Abrimos a procura de vídeos a Vimeo e Instagram, pero non fomos quen de localizar ningún. Como último recurso, utilizamos Twitter e Facebook para escribir ás usuarias e usuarios que puidemos identificar nestas redes sociais empregando o mesmo método que co caso de Auryn no epígrafe anterior. Atopamos cinco persoas na primeira rede social e dúas na segunda, pero as nosas mensaxes tampouco

obtiveron resposta.

En consecuencia, partiremos do vídeo "Adele Royal Albert Hall "Turning Tables"" do usuario Shamrock Brianski, que é o espectador que contestou ás nosas preguntas, para estruturar a análise neste epígrafe.

Perfil das autoras e autores

Como xa vimos, o primeiro paso na análise é establecer o perfil de quen asina cada un dos vídeos para poder adscribilos á categoría de fans ou, de ser necesario, a outra. No vídeo de Brianski non hai texto de presentación que nos dea algo de información ao respecto, pero entrando na súa canle atopamos dúas cousas significativas. Primeiro, que dos 107 vídeos subidos, 90 son de concertos, polo que entendemos que é unha persoa cunha relación constante coa práctica. El confirma isto ao tempo que se enmarca na tendencia da época a gravalo "todo", que equipara de novo as gravacións de concertos co cinema privado en xeral, tanto os tópicos do doméstico (eventos familiares, vacacións) como outros máis propios de comunidades electivas e, polo tanto, do cinema persoal (deportes extremos, natureza):

> I film everything... my holidays, extreme sports, family events, nature... I have attender over 400 concerts and festivals in the last 10 years, it is unlikely I have ever left a concert without recording at least a fragment of a song. (Apéndice 5)

E segundo, de entre os 90, 14 son de Adele, en tres concertos diferentes separados por cinco anos, o que nos permite identificar nel a un fan seguindo a definición de Sandvoss, que, lembremos, falaba dun consumo do obxecto fan prolongado no tempo. A maiores, outro dos seus vídeos do Royal Albert Hall, o de "Someone Like You"[206], incluía o seguinte texto na descrición:

> Adele @ The Top of the world with her incredible rendition of SOMEONE LIKE YOU with a "little help" from a crowd and a standing ovation from every single soul in the building at the end. I know, I know...I fucked it up with my singing but the damage is done now so you'll just have to forgive me and pretend that this bay at the moon has never happened :)

Aquí, ao gabar á artista, e ao indicar o problema de que cantou por riba do tema, proba ademais a súa implicación emocional, que é o outro elemento da definición de Sandvoss que nos guía. No cuestionario, de entre as diferentes categorías ofrecidas a persoas que gravan vídeos de concertos

[206] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=aNYFRalLMsk [Última visita o 09/02/2017].

(fan, achegado, membro da escena, profesional, artista e membro xeral do público), Brianski escolleu identificarse como fan, confirmando polo tanto a nosa intuición.

Nos outros catro vídeos analizados, atopamos marcas de *fandom* similares en tres dos casos, algunhas delas xa aparecidas falando daqueles e aquelas fans de Auryn que confirmaron selo na enquisa, como a cantidade de vídeos do artista ou determinadas declaracións en redes sociais. Por exemplo, a usuaria Sophie Ross subiu catro vídeos do concerto e describiunos con adxectivos entusiastas e exclamacións ("such a beautiful song!", "when the crowd sing back to her, its so incredible!"). O usuario Craigizzle ten en Instagram como descrición "Hello, It's me...", en referencia ao single do retorno discográfico de Adele en 2015, e na descrición do vídeo subliñaba que "Adele looked and sounded stunning. Seriously, an incredible concert". En menor medida, a usuaria withinmedulla31 remarca con exclamacións os títulos e algunha valoración ("Adele Royal Albert Hall Rolling In The Deep Amazing Closing!!") pero non hai moita información presente sobre ela, máis aló de que 17 dos 24 vídeos da súa canle son de Adele. Ese problema é o que nos impide identificar como fan ao usuario wontague, que só ten catro vídeos subidos na súa canle sen máis información sobre el nin sobre eles.

Contido

Logo de ter identificado a estes usuarios e usuarias na súa maior medida como fans, o normal sería que, como pasaba no caso de Auryn, os trazos do MRFMD se manifestasen nos vídeos, e así sucede en xeral. Diciamos que estes parecen emanar en parte da vontade de autenticidade e en parte dos condicionamentos técnicos, e por ese motivo atopamos nestes cinco clips elementos coincidentes co filme de Dugdale (que tamén procura, como vimos, subliñar a autenticidade do relato de Adele) pero abordados dun xeito normalmente máis extremo.

No tocante ao contido, por exemplo, o peso de Adele nos vídeos destes fans é en xeral moito maior que no DVD, onde era o eixo central pero había un equilibrio coa presenza do resto da banda e mesmo do público. Os clips de Sophie Ross e Craigizzle, por exemplo, non inclúen ningún outro elemento aparte dela, de xeito especialmente radical no caso de Ross, que é quen de encadrala cun fondo negro ata dar a impresión de estar actuando sen ninguén máis no escenario. No caso de Craigizzle, o vídeo está tomado dende unha posición elevada e pouco habitual nos puntos de vista profesionais, quizais por ter algún elemento involuntariamente desmitificador (pero, se cadra, autentificador na mesma medida): vemos un folio no chan aos pés de Adele e unha caixa de panos

de papel. As decisións destas persoas en canto ao encadre son relevantes, porque están ubicadas en lugares próximos ao escenario que lles permitirían incluír no plano o resto de elementos escénicos (e, por suposto, ao público) pero escollen non facelo e centrarse na cantante. Se lembramos o que dicía o comentario de idawidowicz en Amazon ("During a concert where Adele is the star, and her amazing voice and personality are on showcase, it amazes me that the director sought fit to focus the cameras on almost everything but Adele's beautiful face"), atopamos un punto no que o material compartido pola xente que asistiu ao espectáculo pode ser máis satisfactorio para quen é fan que o material oficial.



Ilustración 40: Os cinco clips analizados teñen como trazo fundamental a centralidade da estrela, cumprindo co esquema do MRFMD (aquí, de esquerda a dereita e de arriba a abaixo, os de Craigizzle, Sophie Ross, wontague e Shamrock Brianski).

Con todo, esta tendencia á centralidade de Adele ten varios matices. Por unha parte, as limitacións pola imposibilidade de movemento do público no Royal Albert Hall fanse patentes no clip de wontague, onde Adele e o escenario son só unha pequena mancha no centro do plano, coa interferencia ademais do que semella o valado que limita esa grada. Noutro tipo de espazo (como temos visto no caso de Auryn, ou no vídeo de Adele que comentamos na introdución desta tese), quizais este usuario tería gravado a pantalla xigante para procurar proximidade e aumentar esa centralidade da estrela. Neste caso, ao ser o escenario o único punto iluminado durante a canción, a

súa centralidade semella case obrigada. Ao mesmo tempo, a centralidade do rostro intúese imposible de acadar en calquera dos casos pola distancia da maioría destes usuarios e usuarias ao escenario.

Pola outra parte, Adele non é o único elemento representado nos clips. No devandito clip de wontague, de xeito sorprendente, o encadre xira cara a dereita, deixando o escenario nun extremo do plano ata quedar nun plano xeral do Royal Albert Hall a escuras. No de Shamrock Brianski, a diferenza do que facían Sophie Ross e Craigizzle, aproveita a súa proximidade ao escenario para gravar tamén á sección de cordas, afastando a cámara de Adele durante un breve espazo de tempo. Durante o resto do clip Adele ocupa o centro, pero comparte o plano coa banda e un dos cámaras do filme de Dugdale, que bloquea parte da visión ao usuario. Por último, o vídeo de withinmedulla31 aproveita o momento de presentación da canción no que Adele pide prender as luces sobre o público para xirar a cámara cara ao público. Con respecto á variedade de elementos e encadres de *Adele Live at the Royal Albert Hall,* estes contrapuntos á centralidade da estrela son case anecdóticos, pero existen e reflicten a variedade de miradas dos espectadores e espectadoras.



Ilustración 41: Os vídeos feitos por fans, a pesar de manter a centralidade da estrela, tamén inclúen, sexa por decisión das autoras e autores ou forzosamente, outros elementos como o público, a banda ou a equipa do filme.

Comprendemos a centralidade da estrela como unha característica que parte da vontade de autentificación da mesma por parte das e dos fans, así como sucede no MRIMD coa sincronía de

imaxe e son. No caso dos vídeos amadores, as limitacións técnicas marcan isto, e aparece en varios destes exemplos unha ruptura da sincronía pola indefinición das bandas de vídeo e audio. Deste xeito, nun extremo temos o clip de Shamrock Brianski, que é perfectamente sincrónico: ten calidade HD, está iluminado dun xeito que permite distinguir todos os elementos presentes no escenario (se ben Adele aparece algo queimada) e ten un son sen distorsións, saturación ou grandes saltos de volume. O propio usuario declarou no noso cuestionario crer que os seus vídeos son de gran calidade, e ao preguntarlle polo seu hábito de consumo de vídeos *amateur* de concertos citaba a importancia do son: "I watch them all the time. It all depends on the quality of sound. Some are amazing and can really get people to actually go and see that particular tour" (Apéndice 5). Ao sinalar o audio como o elemento clave para valorar a calidade do vídeo, volvemos á centralidade da artista e a súa interpretación sobre a banda ou a atmosfera. Se ben non podemos tomar esta opinión como a máis común (aínda que entre os nosos cuestionarios hai varias respostas na mesma liña), si que marca o son como o punto no que a diferenza técnica entre os filmes profesionais e os amadores pode ser máis relevante para os consumidores e consumidoras posteriores.

Nese sentido, todos os clips caen en maior ou menor medida na indefinición de imaxe e son ou na interferencia perceptiva, co clip de wontague representando o extremo oposto, no que non hai sincronía: o son permite recoñecer a canción aínda que estea algo distorsionada, pero a imaxe vólvese case abstracta pola distancia, a escuridade e o desenfoque, e de non sabelo polo título sería complicado recoñecer nela a Adele ou o Royal Albert Hall. Isto leva a reaccións negativas como a de Pat Clemens nos comentarios ("Very poor why bother posting!"), que indican que entre as expectativas de quen ve videos de concertos está normalmente a de ter esa sincronía, algo que volverá aparecer ao longo desta parte de análise da tese.

Duración, montaxe e movementos de cámara

Vimos que o que os amadores e amadoras escollen representar do concerto supón un certo contraste coa opción oficial neste concerto, se ben un non moi grande, ao compartir o trazo da centralidade da estrela. A maneira na que o representan si que supón unha diferenza maior, en parte forzada de novo polas limitacións técnicas e en parte por propia decisión das persoas que gravan.

O máis evidente nese sentido é a ausencia de montaxe, común aos cinco exemplos e que se diferenza poderosamente, como xa avanzamos, do estilo do DVD oficial do concerto. Isto non quere dicir necesariamente que quen non é cineasta profesional non se preocupe pola técnica, como

xa vimos e continuaremos a ver nas análises doutros concertos. Nos cuestionarios indícanse cambios de equipamento empregado para as gravacións, uso de trípode, evitar os momentos ruidosos, e nalgún caso tamén edición. Porén, no que se refire ao ritmo de montaxe non é preciso facer ningún cálculo para ver a duración media do plano, xa que os cinco exemplos son planos secuencia e a única diferenza vén dada pola duración total do clip, que é onde atopamos máis á vista as decisións das usuarias e usuarios en canto á relación entre a estrutura da canción e o clip.

Nese sentido, dous dos vídeos (os de Craigizzle e Sophie Ross) adaptan a súa duración á estrutura da canción, comezando e rematando aproximadamente con ela. Porén, o filme de Dugdale conta co coñecemento previo do desenvolvemento da actuación, co cal nese caso o vídeo dura 4:04 mentres estes outros dous arrincan con certo retraso e duran 3:55 e 3:46 respectivamente. Polo que vemos nos cuestionarios, confírmase o que xa avanzamos comentando a clasificación de Colburn (2013: 72-78) dos vídeos que nos ocupan pola súa duración; que é pouco habitual que os vídeos amadores sexan de concertos enteiros. Ao explicar a súa motivación para a práctica, Shamrock Brianski indica que se centra nas súas cancións favoritas:

> I film my favourite song/songs to play it back to my friends and family who were not attending as well as myself, to one day remind myself I was a part of something amazing, like Adele concert at Royal Albert Hall. (Apéndice 5)

En consecuencia, ao preguntarlle como escolle cando gravar, replica “I just wait for my tune to start”, o que explicaría o que sucede no caso de Craigizzle e Sophie Ross. No seu caso, paradoxalmente, o clip arrinca na segunda estrofa da canción e dura só 1:02. Este aspecto indica que esa dependencia da estrutura da canción que no caso do MRIMD é moi forte dilúese un pouco cando son as e os fans os que rexistran o concerto. Por exemplo, o clip de wontague comeza na primeira estrofa de Adele, logo de que a introdución instrumental do tema teña rematado, pero prolóngase despois do final ata capturar tamén a seguinte canción enteira, como indica o seu título (“Adele Turning Tables- Set Fire To The Rain - Royal Albert Hall.3GP”).

Outra diferenza nese aspecto márcaa o clip de withinmedulla31, que non grava a canción en si senón a súa presentación previa por parte de Adele, algo ao que semella prestar especial atención se atendemos á súa canle: dos 19 vídeos da cantante que subiu, 11 incluen no título referencias ás súas charlas entre cancións, e tres deles chegan a excluír a canción do clip. Neste caso, podemos ler tamén o peso do relato da autenticidade de Adele para a súa comunidade de fans, na medida en que estes momentos reflicten a súa espontaneidade e marcan a diferenza entre uns concertos e outros. É algo que veremos noutras respostas nos epígrafes seguintes.

En canto aos movementos de cámara, indicamos que o espazo limitaba bastante os movementos do público, que permanece sentado e relativamente tranquilo[207], e que a iluminación e a sobriedade do deseño facían que non houbera demasiados elementos competindo pola atención das persoas asistentes. Os clips reficten estes condicionantes, e son polo tanto igualmente sobrios, sen as grandes vibracións ou interferencias asociadas á música de baile ou recintos sen espazos asignados, e mantendo a habitual posición non variable. Aseméllanse ao que sucedía cos clips de baladas de Auryn que analizamos no capítulo anterior, e difiren dos máis rítmicos daquel caso e deste propio concerto (como se pode observar no clip de Brianski "Adele Royal Albert Hall - "Rolling In The Deep"[208], onde se ve ao público posto en pé e bailando e a cámara se axita en consecuencia). O movemento dentro dos planos é sempre bastante controlado, coa posible excepción de Sophie Ross, que o indicaba no propio texto de presentación do clip: "Sorry its abit shaky at the beginning!". Porén, isto só sucede mentres enfoca e encadra, mantendo durante o resto do vídeo unha imaxe notablemente estática, como sucede con Craigizzle. O feito de que a canción sexa unha balada de ritmo lento favorece probablemente isto, habendo noutros casos un choque máis forte coa transparencia e suavidade do movemento que procura Dugdale e que aparece habitualmente no MRIMD.

O uso do zoom, que compensa a imposibilidade física de achegarse ás estrelas, só está aquí presente con claridade no clip de withinmedulla31, onde vemos moitas variacións no seu uso mentres pasa de Adele ao público e volve. Sophie Ross tamén o emprega pero só ao comezo, aparentemente chegando ao seu límite e manténdoo de aí ao final. No resto de casos non hai unha variación no zoom, polo que non sabemos se estaban a empregalo dende un comezo para achegarse o máis posible ou simplemente non o empregaron.

Recepción

A presenza dos vídeos en YouTube non conleva unhas reaccións por parte do público equiparables ás dun produto comercial. Como indicamos na parte teórica da tese, a Internet funciona en moitas ocasións como un espazo no que o que antes era cinema privado torna en algo público, pero isto só implica a posibilidade de acceso xeralizado, non que ese acceso teña lugar. Shamrock Brianski

[207] Vémolo noutro clip de Shamrock Brianski, do tema "Chasing Pavements", no que un comentario de YouTube chega a queixarse diso ironicamente: "0:42 What an energetic public! C´mon!! is Adele singing in front of you!!". O vídeo está dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=EJ9K70nvNWQ [Última visita o 14/02/2017].

[208] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=s248V5fYtbw [Última visita o 10/03/2017].

indica que, dentro do seu hábito de gravar, non colga todo:

> I put some on youtube (it is much easier to just send a link then to send such a big file by email to friends) but only if I really like the artist and if the performance was spectacular. If the performer is good then such video can only gain them fans. Mostly they're on my HDD. I can access them on any device via Plex if I feel like I want to re-live the moment. (Apéndice 5)

Porén, polo que vemos noutros cuestionarios, o filtro que fai cada persoa é variable, sendo algunha moi selectiva e autoesixente mentres outras son completamente despreocupadas. Neste sentido, a diversidade de acabados dos clips aquí presentes indica de novo a relación co modo doméstico, xa que se a súa función é, como Brianski apunta no seu caso, compartilo con achegadas e achegados e revivir o momento do concerto, as interferencias perceptivas en imaxe e son poden tolerarse. Non obstante, a través das diferentes reaccións a cada clip podemos ter unha idea de cal deles é mellor valorado polo resto de fans.

A diferenza entre a recepción dos diferentes vídeos non é moi relevante. O máis popular é o de Craigizzle, con máis de 22.000 reproducións, 38 valoracións positivas e 5 comentarios, dos cales só un fai referencia ao vídeo en si: "this gave me goosebumps :)". O de Sophie Ross ten 7.600 reproducións e 3 valoracións positivas, sen que ninguén o comentase, igual que nos casos de withinmedulla31 e Brianski. O clip de wontague tiña un comentario negativo que xa mencionamos, estando estes tres últimos clips entre as 2.000 e as 4.000 visitas. Con todo, suman unha cantidade de visitas moito máis notable que a dos vídeos extraídos no epígrafe anterior, algo que se explica pola diferenza de popularidade entre Adele e Auryn.

É preciso subliñar que, aínda que estes clips non parecen ter unha grande relevancia para a comunidade de fans de Adele, outros rexistros amadores do mesmo concerto si que tiveron unha importancia notable, como o de "Someone Like You" da usuaria Trista Connor (case 2 millóns e medio de reproducións e 352 comentarios) ou o de "Rolling in the Deep" de Nini McNean (máis dun millón e medio de reproducións e 418 comentarios). Mesmo entre os usuarios e usuarias que analizamos aquí, o rexistro de Brianski de "Someone Like You" ten máis de 135.000 visionados. O filme de Dugdale é, evidentemente, moito máis popular, pero as cifras reflicten (en maior medida incluso que no caso de Auryn) a posibilidade dunha convivencia harmónica entre as gravacións institucionais e as amadoras, como as respostas de Brianski poden revelar, xa que declara ver habitualmente unhas e outras. As primeiras ponas máis en relación coa súa capacidade para aportar información que doutra maneira non estaría presente, e en particular dende a perspectiva dun seguidor implicado dun artista:

> I watch them all the time. It all depends on the quality of sound. Some are amazing and can really get people to actually go and see that particular tour. I always search for them when the tour of an artist starts abroad, usually in America, and us in UK won't have a chance to see it for another few months. I would not want to watch the whole concert as I would not want to have it all spoilt but a song or two, why not? (Apéndice 5)

Das segundas destaca a súa calidade e di coleccionalas:

> I have a collection of blu rays and dvd's of many concerts of my favourite artists. I love them. Great quality of both video and audio. I purchased the copy of Adele at RAH blu ray for every member of my family. I can't wait for her concert at Wembley Stadium next year. (Loc. cit)

En definitiva, en base ás críticas que había na recepción ao filme de Dugdale podemos intuír, de novo, que a calidade de son e imaxe é un factor diferencial que favorece por parte das e dos fans o consumo de produtos oficiais, pero as cuestións de estilo presentes no MRIMD non semellan adaptarse necesariamente aos gustos dos seguidores. Pola contra, estes agradecen nalgúns casos as características do modo de representación fan, en especial a inmediatez e a primacía de criterios propios de quen é fan sobre criterios estéticos ou comerciais, que se fai aquí patente ao comparar as escollas de contido de Dugdale e as dos cinco usuarios dos que analizamos vídeos. Resumimos a continuación as conclusións parciais deste epígrafe:

- A figura de Paul Dugdale demostra que a superposición de roles dáse en cineastas profesionais con máis frecuencia da que intuímos na parte teórica, ao identificarse el con ese rol, pero tamén como fan de Adele e como artista. Tamén confirma o visto en Mario Ruiz: que hai certos rasgos de estilo que se repiten na obra particular de profesionais sen que isto teña que levalos ao grao de autores.

- No tocante ao espazo, o carácter prestixioso e as normas do Royal Albert Hall, así como a sobriedade do show de Adele, limitan ata certo punto o movemento e a liberdade de accións do público (que está sentado) e dan pé a que a espectacularidade do filme de Dugdale se basee en amosar a arquitectura e os xogos de luces (dada a ausencia de pantallas xigantes nas que exhibir elementos coreográficos, por exemplo).

- O fragmento analizado do filme de Dugdale cadra en xeral co MRIMD, cunhas poucas particularidades: o equilibrio entre a presenza de Adele e a de outros elementos como a banda ou o público, a atención individualizada a espectadoras e espectadores ou un maior fincapé nos aspectos autentificadores (especialmente os planos curtos de Adele e do público)

que nos espectacularizantes, explicado polo peso da autenticidade no relato da artista e polo carácter sobrio da canción "Turning Tables", que é unha balada.

- A comparación da duración media do plano neste fragmento e noutro do mesmo filme analizado no capítulo 5 demostra que o tempo das cancións influe na velocidade da montaxe. As declaracións de Dugdale indican a procura da invisibilidade do corte, algo que explica tamén o movemento constante dos planos no MRIMD.

- As valoracións da crítica e da comunidade de fans sobre *Adele Live at the Royal Albert Hall* teñen en conta antes a interpretación e o concerto en si que o filme, indicando o carácter transparente do xénero, no que o relevante é a actuación e non os aspectos cinematográficos. Cando estes son valorados, percíbese certo rexeitamento ao estilo de Dugdale, especialmente no tocante a dous aspectos propios do MRIMD: a variedade de puntos de vista (é dicir, a montaxe frenética) e o movemento permanente.

- As escollas das e dos fans nos vídeos que analizamos cadran co MRFMD e supoñen un relativo contraste co rexistro oficial do concerto. No tocante ao contido, manteñen a centralidade da estrela pero fano dunha maneira máis extremada (de novo, sen prestar atención a elementos de produción como a sección de cordas ou os xogos de luces). No tocante ao xeito no que recollen ese contido, as limitacións técnicas fan que a diferenza co ámbito profesional sexa maior, sobre todo pola ausencia de sincronía de vídeo e audio.

- A opinión do usuario Shamrock Brianski revela que o audio é o elemento clave para valorar a calidade do vídeo, indicando de novo a centralidade da interpretación da artista sobre a atmosfera xeral e outros elementos. O audio é precisamente o elemento no que hai maior diferenza entre clips amadores e profesionais.

- Algunhas diferenzas entre os dous tipos de clips (como as tocantes á duración) son influídas polo coñecemento previo e capacidade de planificación das e dos profesionais en oposición a amadores e amadoras. A dependencia da estrutura da canción dilúese cando son as e os fans as que rexistran o concerto.

- Destácase a utilidade destes vídeos pola súa capacidade de recoller momentos e actuacións dos que non existe rexistro oficial, apuntando incluso Dugdale que os utiliza para a fase de preprodución dos seus filmes (igual que facía Mario Ruiz).

- As notables cifras de visionado dalgúns clips amadores de Adele reflicten a posibilidade

dunha convivencia harmónica entre as gravacións institucionais e aquelas feitas polo público, xa que cumpren funcións diferentes. As declaracións de usuarias e usuarios, que adoitan recoñecer que ven vídeos dos dous tipos, reforzan esta idea.

7.3. *On The Run Tour: Beyoncé and Jay Z* (Jonas Åkerlund, 2014)

7.3.1. Perfil biográfico do autor

Jonas Åkerlund é principalmente coñecido como director de videoclips, algúns deles tan populares como "Telephone" de Beyoncé e Lady Gaga, "Ray of Light" de Madonna, "Moves Like Jagger" de Maroon 5 e Christina Aguilera ou "Smack My Bitch Up" de Prodigy, ademais de pezas para U2, os Rolling Stones, Taylor Swift, Rammstein, Jennifer Lopez ou Coldplay. A súa lista de traballos dende que comezara a dirixir vídeos musicais para os seus compatriotas Roxette a finais dos 80 amosa que é un dos autores máis cotizados dentro dese formato, pero tamén ten dirixido numerosos exemplos prestixiosos de publicidade (para marcas como Dior, Hugo Boss, Coca Cola ou Ikea), filmes de ficción como *Spun* (2002) e *Small Apartments* (2012), documentais e filmes-concerto. Dentro deste subxénero tamén ten unha carreira dilatada: ademais do que nos ocupa, é o realizador de *Madonna: The Confessions Tour Live from London* (2006), *Paul McCartney's Live Kisses* (2012), *Taylor Swift: The 1989 World Tour Live* (2015) ou *Rammstein: Paris* (2016).

Ata certo punto, o feito de falar de autores e autoras ao referirnos a cineastas que traballan no mundo do vídeo musical é controvertido, no sentido de que a súa visión artística está sometida a un propósito que, ao final, é case sempre publicitario. Porén, no formato a noción da autoría está completamente establecida e ten unha importancia crecente dende comezos dos 90, especialmente arredor dunha longa serie de directoras e directores que asentaron o seu universo persoal tamén na ficción: David Fincher, Michel Gondry, Spike Jonze, Mark Romanek, Anton Corbijn, Jonathan Dayton e Valerie Faris, etc. A serie de DVDs *Directors Label*, que recopilaba o traballo coa música dalgúns destes cineastas (Murray 2003), amosou claramente a presenza de constantes visuais, narrativas e temáticas na súa obra máis aló da personalidade da estrela coa que estiveran a traballar ou o tipo de producto que lles fose encargado en cada momento.

Dentro disto, Jonas Åkerlund é unha das figuras nas que isto se aprecia máis claramente. Observando o conxunto da súa obra repítense unha serie de trazos persoais: o uso de temas controvertidos (nomeadamente en relación coa violencia ou a sexualidade), a adaptación de formas de diferentes xéneros e formatos (videoclips como "Telephone" exceden os límites temporais e incluso sonoros da canción cara a unha narrativa cinematográfica, igual que en *On The Run* ou *Madonna: The Confessions Tour Live from London* aparecen elementos ficcionais), unha escenografía tendente ao recargado e barroco e, especialmente, un estilo de montaxe rítmica, frenética e precisa, empregando distintas fontes de imaxe, e que el relaciona coa súa bagaxe como

baterista: “being a drummer, using images, music and sound effects and being creative with edits was a tremendous discovery for me” (Cragg 2013).



Ilustración 42: O estilo de Akerlund tende ao virtuosismo recargado, empregando distintas fontes de imaxe, recursos da ficción (como os títulos) e temas controvertidos (visto aquí na iconografía relixiosa no caso de Madonna, arriba á dereita). Isto trasládase dos videoclips como “Hold It Against Me” para Britney Spears ou “Paparazzi” para Lady Gaga (na esquerda) aos filmes-concerto, como *Madonna: The Confessions Tour Live from London* e o obxecto deste epígrafe (na dereita).

Isto levaríanos a identificar a Åkerlund dentro do rol do artista, pero el mesmo apunta constantemente nas súas entrevistas o carácter profesional do seu traballo. Nunha entrevista logo de gañar o Camerimage Award for Outstanding Achievements in the Field of Music Videos, respondía precisamente a unha pregunta sobre se quen dirixe videoclips debe conservar o seu estilo ou adaptarse á música rebaixando o peso da propia personalidade, e chegaba a indicar que nunca pensou que tivera estilo ningún:

> It's a little bit of a balance. None of the music videos I've done is for me, it's always for somebody else. So you cannot go into it thinking that you're gonna do something that you think is cool or creative... it's always about figuring out what that artist needs at that time. But then of course as a filmmaker if you're able to put your own style into it, that's a great thing.
>
> I always saw myself as a pretty broad director, because I do so many different types of things... So I'm happy you say I have an style, cause I never really thought I did. Because I do so many

> different types of jobs... But looking back at my work, it always comes back to the editing, and the precission I have in the postproduction. And that's, I think, where I put my fingerprint on stuff. (Camerimage Film Festival 2014)

Probablemente ese equilibrio, ese balance do que fala Åkerlund, indica o equilibrio que hai no seu caso entre as figuras do artista e o profesional. O seu prestixio como director de produtos relacionados coa música fai que, probablemente, sexa contratado na maioría dos casos coa intención de conseguir un aspecto visual xa relacionado co seu traballo previo, case diriamos que coa marca Åkerlund. Isto permite probablemente que exerza como profesional mantendo os seus trazos, que son moito máis distintivos que os dos dous cineastas tratados nos epígrafes anteriores. Poderíamos dicir que estamos diante dun autor, dun artista que se reclama profesional. O rol de fan, pola contra, non parece asomar na súa relación coas estrelas coas que traballa, coas que tende ademais a establecer unha relación de colaboración duradeira. Sobre Beyoncé, coa que ten colaborado, ademais do filme que nos ocupa, nos vídeos de "Hold Up", "Superpower" e "Haunted", atopamos unhas declaracións que entran dentro do habitual nesas relacións de traballo, nas que destaca o seu talento, beleza e xuventude pero non parece haber unha implicación emocional particular[209].

Durante varios meses tentamos pornos en contacto con Jonas Åkerlund para recoller as súas opinións e poder confirmar as conclusións que sacamos da análise do seu traballo cun cuestionario semellante ao que responderon Mario Ruiz e Paul Dugdale. O intento de contacto a través de Smile, a empresa que xestiona o seu traballo en España, non obtivo resposta. A través da compañía de *management* que leva os seus asuntos en Suecia conseguimos o mail da súa asistente, que logo de varios intentos trasladou a nosa intención a Åkerlund. Por desgraza, acabou por escusarse dicindo que era imposible para el encaixar a entrevista na súa axenda. Pensamos en excluír este epígrafe da tese por mor diso, pero démonos conta de que, ao ser Åkerlund unha figura máis pública que a maioría de cineastas aquí abordados, había declaracións súas en entrevistas (como as xa empregadas máis arriba) que nos permitían trazar o seu perfil con garantías. Deste xeito podíamos incorporar un director cun estilo máis marcado polo vídeo musical, e evitar a exclusión das respostas de fans presentes nos concertos de Beyoncé e Jay Z no Stade de France que xa tiñamos recollidas no momento en que Åkerlund nos confirmou que non podería participar na investigación.

[209] Isto atopámolo dentro dun vídeo da canle de Beyoncé titulado "Beyoncé – Behind The Scenes: Jonas Åkerlund", o que nos sinala tamén un recoñecemento do traballo do director que non é moi común no caso de cineastas que operan no ámbito da música. Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=OxlHynVMENM [Última visita o 26/12/2016].

7.3.2. Carácter do filme

On The Run Tour: Beyoncé and Jay Z é un filme con orixe institucional. En concreto, é un especial televisivo emitido por HBO, que foi a única canle en programar unha actuación da xira conxunta que dá título á película. Michael Lombardo, presidente da cadea, declarou "This is a major musical event that belongs on HBO. It's going to be a night to remember" (HBO 2014) nunha nota de prensa na que se facía fincapé no éxito crítico e de público que os concertos da parella estaban tendo e na que non se mencionaba a Åkerlund, probablemente porque daquela aínda non estaba decidido quen dirixiría o filme. A canle de YouTube de Beyoncé subiu despois como vídeos independentes as cancións "Young Forever/Halo" e "Flawless" (esta última coa colaboración de Nicki Minaj).

7.3.3. Estratexia promocional do filme

Lendo a citada nota de prensa de HBO, a impresión xeral é que a intención da cadea era rendibilizar o produto que xa existía (a xira *On The Run*) converténdoa nunha peza audiovisual á súa altura. Algúns artigos previos á estrea facían fincapé no dispositivo técnico empregado e a contratación de Åkerlund (Adams 2014, Davidson 2014), pero en xeral a película foi vista como unha oportunidade de acceder ao concerto para aqueles que non puideran acudir a unha das 21 datas da xira. No momento foi todo un acontecemento, tanto por ser a primeira xira conxunta de Beyoncé e Jay Z, un dos matrimonios de estrelas máis importantes do mundo do espectáculo, como por aparecer nun momento no que a saúde da súa relación estaba a ser posta en cuestión: "(...) as everyone know who reads newspapers, watches TV or counsels on celebrity marriages, this may be their last time doing anything together" (Adams 2014).

En relación a todo isto, o especial foi promocionado arredor dunha narrativa maior que unía as cuestións do prestixio artístico e do uso da imaxe da parella nunha temática de fuxitivos, interpretada como unha metáfora da presión que sofren neses dous niveis, na liña do declarado polo propio Jay Z[210]: "We're not trying to do this literally, it's not that we're Bonnie and Clyde. We're on the run from everything. On the run from becoming a cliché. On the run from doing the same thing again" (Bacon 2014). A xira fora anunciada co trailer ficticio *Run*, dirixido por Melina Matsoukas, e á estrea do filme de HBO precedeuna un vídeo chamado *Bang Bang* no que o cineasta e fotógrafo

[210] Jay Z ten cambiado en varias ocasións a maneira de escribir o seu nome, empregando ou non o guion, escribindo o nome completo en maiúsculas, etc (Yoo 2017). Actualmente vén de cambiar de novo antes da estrea do seu disco *4:44,* que asina como JAY-Z, pero decidimos empregar neste texto o nome tal como o utilizaba no momento da estrea de *On The Run Tour.*

Dikayl Rimmasch se inspirou na atmosfera de *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) a proposta de Beyoncé[211]. Neste vídeo tamén se empregaron, igual que no filme, vídeos caseiros deles dous e a súa filla Blue Ivy, o que nos devolve ao tema dos límites da autenticidade das estrelas que viamos en *Adele Live At The Royal Albert Hall* a través dos comentarios autobiográficos de Adele.

7.3.4. Artistas obxecto do filme

Un artigo do suplemento *Tentaciones* de *El País* publicado en outubro de 2016 titulábase "Cómo odiar correctamente a... Beyoncé". O texto xogaba humoristicamente a ensinar a quen o lese a odiar e criticar cousas que gustasen de maneira case unánime, e tomaba á diva como obxectivo ideal: "Beyoncé Giselle Knowles-Carter es perfecta, así que debemos estar preparados para odiarla. (...) Beyoncé está completamente sobrevalorada, ya que no hay artista en el mundo que disfrute de mayor favor de los medios" (Zabalegui 2016). Estas frases son subxectivas, pero o feito de que poidan funcionar como provocación indica que se basean na imaxe xeral de Beyoncé para o gran público, resumida quizais no breve retrato que Vanessa Loder facía dela para *Forbes*: "a successful solo artist, wife, mother, and business woman" (Loder 2014). Representa un dos maiores exemplos da muller de éxito: gañou 20 premios Grammy, vendeu máis de 100 millóns de discos, a revista Time incluíuna en varias ocasións entre as 100 persoas máis influíntes do mundo e a revista People nomeouna a muller máis fermosa do mundo. Á vez, foi quen de conciliar iso co prestixio artístico, a formación dunha familia ou a implicación na caridade (French 2016) e a defensa de causas sociais e políticas (o matrimonio entre persoas do mesmo sexo, o feminismo, a crítica á brutalidade policial contra os afroamericanos, etc.). En definitiva, a sensación común é que Beyoncé é unha muller forte, poderosa e comprometida, pero sen que iso implique necesariamente a deshumanización que soe estereotipalas[212] (Chou 2015). Así o indicaba o perfil que trazou dela o cineasta Baz Luhrmann para Time, no que resaltaba o seu compromiso co traballo e coa familia:

> When I met her, I was struck by her warmth and her humility; she was surrounded by family and was always family-oriented. For the Oscars, she had to learn some extremely difficult choreography, and she just had that incredible work ethic where she was in the door, hit the

[211] *Bang Bang* ía ser inicialmente unha triloxía, pero só chegou a publicarse o primeiro dos vídeos, xa retirado da rede, e non hai explicacións que indiquen por que os outros dous non foron estrenados.

[212] Con todo, como veremos, o nivel de celebridade e poder de Beyoncé impide que fuxa por completo da controversia ou etiquetas como esta, e chegou a participar na campaña "Ban Bossy" na que se procura evitar o estereotipado das mulleres exitosas ou ambiciosas como "mandonas" ou "frías" (EFE 2014).

> number, let's go, let's work. Just work.
>
> (…) No one has that voice, no one moves the way she moves, no one can hold an audience the way she does. And she keeps growing and evolving in the ways that she expresses herself as a singer, as a performer and now as a mother.
>
> She and Jay Z are the royal couple of culture, and she is the queen bee. She's gone beyond being a popular singer, even beyond being a pop-cultural icon. When Beyoncé does an album, when Beyoncé sings a song, when Beyoncé does anything, it's an event, and it's broadly influential. Right now, she is the heir-apparent diva of the USA — the reigning national voice. (Luhrmann 2013)

Isto, ao tempo que a convirte no branco de *trolls* e *haters,* fixo aparecer ao seu redor a BeyHive (o nome vén dun xogo de palabras: "Bey", o diminutivo de Beyoncé, pronúnciase igual que "Bee", abella, co cal ela é coñecida como a raíña e as súas seguidoras e seguidores como a súa colmea), un dos grupos de fans organizados con máis actividade e implicación no mundo do pop, e que defende con violencia a imaxe que teñen delas: a desa raíña, líder admirable, exitosa e extraordinaria en todos os ámbitos. "Flawless", como di a súa canción. Entre as distintas *bees* hai unhas xerarquías e distribución de tarefas moi elaboradas, entre as cales están as "killer bees", que atacan a quen atenta contra a artista tendo en conta que ela non soe comentar en público as críticas que se lle fan, e que son case tan prominentes como o seu éxito. Un artigo do *Us Magazine* recopilaba doce vítimas dos ataques do BeyHive en defensa de Beyoncé, entre as que estaban outras estrelas da música, como Rihanna, Azealia Banks ou Rita Ora, e da televisión como Wendy Williams e Piers Morgan (Us Weekly 2016). Esta dedicación da comunidade de fans, sumada á actitude moi reservada de Beyoncé con respecto aos medios (ademais daquela polémica con Buzzfeed á que fixemos referencia no capítulo 4, a estrea do disco *Beyoncé* en 2013 tivo lugar sen anuncio previo nin promoción) fai que a BeyHive sexa nos últimos tempos o centro das súas estratexias de promoción, prescindindo en xeral dos medios convencionais:

> Considering that Beyoncé gives interviews so rarely that even the *New York Times* Fashion & Style section noticed, it's significant that the BeyHive is privy to so much inside information. When promoting her work, the artist doesn't bother with press releases, let alone Twitter. The forum's small exclusives are the embodiment of what the internet can do: The same way that Reddit's massive audience sometimes haphazardly joins arms to try to catch a terrorist or try to solve murder mysteries, the BeyHive (pronounced BEE-hive) coalesces to sniff out the singer's next move. (Bereznak 2016)

Xa que logo, existe un certo consenso arredor da imaxe de Beyoncé, máis aló dos frecuentes conflitos entre quen a admira e quen a detesta. Non obstante, neste filme non só entra en xogo a imaxe da diva, senón tamén a de Jay Z (nacido Shawn Carter) e, xa que logo, a súa imaxe en tanto que "royal couple of culture". A carreira de Jay Z na música é paralela ao desenvolvemento da súa faceta de empresario implicado no mundo da moda, a bebida, as propiedades inmobiliarias, os equipos deportivos ou os selos discográficos. O seu éxito é tan notable como o de Beyoncé en calquera dos dous ámbitos, pero se cadra a súa narrativa ten un eixo diferente: na biografía que se inclúe del na súa compañía Roc Nation chega a dicirse que personifica o "Soño Americano" (Roc Nation 2016). Isto explícase polas súas orixes nun entorno problemático, as Marcy Houses de Brooklyn, un barrio marcado polo tráfico de crack e a criminalidade (Kohn 2002). Esta procedencia déixase ver nas letras de Jay Z, que adoita facer referencia á súa época de traficante, e tamén nas polémicas violentas que o teñen rodeado a nivel verbal (enfrontamentos cos rapeiros Nas ou Mase, o produtor Damon Dash ou The Prodigy) e físico (cumpriu tres anos de liberdade condicional polo apuñalamento do executivo discográfico Lance "Un" Rivera, a quen cría culpable da filtración dun dos seus álbumes) (Berrios 2013). Unha entrevista de finais de 2013 con *Vanity Fair* reforzaba este relato de ascensión, fixándoo nesa altura como un home feito a si mesmo, maduro, reflexivo e tamén influínte: "What's fascinating is the way a drug dealer turned rapper turned mogul and family man became the cultural force he is today – by claiming his past, and all it taught him" (Robinson 2013).

Como parella, a súa relación artística estivo ligada dende o comezo á sentimental, coas cancións "03 Bonnie & Clyde" (2002) e "Crazy in Love" (2003) dando pé a rumores que se confirmarían posteriormente coa súa voda. Moitos dos temas de ambos, incluíndo as súas numerosas colaboracións, tenden ao autobiográfico. Así, tratan frecuentemente dous asuntos especialmente relevantes no tocante ao relato do espectáculo *On The Run*: por unha banda, o seu vínculo coa fama e o éxito, como en "Part II (On The Run)", "Hip Hop Star" ou "Hollywood", onde Jay Z canta "When your girl is more famous / Than you then its / Time to get all your windows tinted". Pola outra, a súa vida amorosa e familiar, como en "Upgrade U", "Glory" (sobre a concepción e nacemento da súa filla), "Lost One" (aparentemente sobre unha ruptura, con Jay Z dicindo "I don't think it's meant to be, B / But she loves her work more than she does me"), ou "Mine" (onde Beyoncé fala das súas dúbidas sobre o matrimonio e a maternidade: "I'm not feeling like myself since the baby, are we even going to make it?").

En moitos casos, a parella foi alabada como modelo de conduta, como no citado artigo de *Vanity Fair*, onde o rapeiro Wale explica que o feito de Jay Z ter feito pública a súa relación, casado e tido

unha filla contribuiu a compensar o machismo no que se basea a cultura hip hop. A propia Lisa Robinson, que asinaba o texto, retrataba ao matrimonio Carter-Knowles como capaces de equilibrar a vida familiar coa súa influencia extraordinaria como artistas musicais:

> During a break in Jay's set, Beyoncé and I went backstage. Blue Ivy, in the hallway with a nanny, reached her arms out for her mother to hold her. The child has huge eyes and is adorable —wearing a little cap-sleeved, scoop-necked white dress with a ruffle at the waist, orangey-red sneakers, and a red print bow in her hair. In Jay's dressing-room lounge, she sat on her mother's lap and played with puzzles with some other children. This would be, for anyone, a fairly normal family tableau, except that the father of the child in this picture was, at that very moment, singing "Young Forever" to a crowd of 60,000 people and dedicating the song to Trayvon Martin (Robinson 2013).

Porén, no momento do On The Run Tour a parella afrontaba, como xa comentamos, toda unha serie de críticas e rumores negativos sobre a súa relación, sobre todo despois de que se filtrase un vídeo no que Solange, a irmá de Beyoncé, agredía a Jay Z nun ascensor (Faus 2014). Un dos videoclips extraídos do especial, o do *mashup* "Young Forever/Halo" co que remataba o concerto, incluía toda unha serie de imaxes domésticas que funcionaban como declaración pública da saúde da relación e servían para desmentir outras especulacións, como a de que o seu embarazo fora finxido (Cox 2014). Isto encaixa co control que a parella exerce normalmente sobre a súa imaxe pública, empregando estratexias promocionais e de distribución pouco comúns, concedendo moi poucas entrevistas pero publicando fotos de ambos en Instagram con frecuencia e cargando de autorreferencias a súa obra musical e audiovisual. Así, como é habitual, o nivel de intimidade e confesionalidade da súa obra dá forma, equilibrado coas acusacións de mecanismo comercial hipercalculado, á dúbida e o misterio inherentes aos membros do *star system.* Por cada canción na que poden discutir a súa vida sexual publicamente ("Drunk in Love") hai voces como a do pai e ex-manager de Beyoncé, Matthew Knowles, suxerindo que todo, incluíndo o incidente do ascensor podería ser unha montaxe para dar que falar e potenciar as vendas de entradas (TMZ 2014) ou a dunha fonte anónima do seu equipo que di que a privacidade oculta un matrimonio de compromiso: "They are business people first, entertainers second. Husband and wife comes somewhere down the line." (Callahan e Brown 2014). O único resultado claro é a súa capacidade para manter a atención do público dende hai máis dunha década.

7.3.5. Espazo

O Stade de France leva ese nome con xustiza: é o estadio máis grande de Francia, con capacidade para 75.000 persoas no caso dos concertos (Marca s.d.). Foi construído para o Mundial de fútbol de 1998, e acolleu numerosos espectáculos musicais xa dende aquel ano, comezando polos Rolling Stones e sendo parada obrigada de aló en diante para moitas grandes xiras internacionais: AC/DC, Bruce Springsteen, Madonna, U2, Coldplay, Lady Gaga, Rihanna, One Direction... Os dous días que o On The Run Tour parou alí (as únicas datas en Europa) vendéronse as 73.506 entradas dispoñibles (Pollstar 2015), divididas, como é habitual nos grandes estadios, en zonas de diferentes prezos en función da posición, neste caso seis (Ticket Royale 2014). Isto indica, como tamén é habitual, unha serie de limitacións de movemento para o público, que de todas formas intuímos menos estrictas que as dun recinto como o Royal Albert Hall. Na web do Stade atopamos unha lista de elementos prohibidos, pero tamén outra de elementos aceptados que podían non selo noutros casos: botellas de plástico, bocadillos caseiros, paraugas pequenos, teléfonos móbiles e "cameras except professional camera equipment and zoom lenses" (StadeFrance 2016). É dicir, os códigos son os habituais: canto máis se achega o material ao que permite conseguir o acabado das imaxes institucionais máis se quere prohibir por parte das entidades produtoras.

Precisamente, a diferenza do que sucedía con *Adele Live at the Royal Albert Hall,* non hai neste filme unha preocupación por individualizar o espazo no que se está a tocar, nin tampouco necesariamente por amosar as dimensións multitudinarias do concerto. Os planos xerais do público ou do espazo xogan un papel de pouca importancia no discurso do filme (igual que no discurso promocional, que non facía fincapé na ubicación), e a impresión é que o recinto non ten un peso demasiado grande nin no desenvolvemento do concerto nin no da súa gravación, máis aló do que os estadios teñen en común: o seu grande tamaño, que si que explica a configuración do espectáculo.

O funcionamento do concerto pon en xogo unha escenografía moi variable en función da canción e de se está a actuar Beyoncé ou o seu marido, procurando un impacto nos sentidos e afastado do carácter intimista durante case todo o tempo, a pesar do habitual carácter central da voz: Beyoncé apóiase en coreografías moi elaboradas, empregando en ocasións grandes grupos de bailaríns e bailarinas, mentres Jay Z soe ocupar o escenario só e sen demasiado movemento, na liña do habitual para os artistas de hip hop, máis sobrio pero contando tamén con cambios de vestiario e iluminación moi marcados. A pantalla que ocupa a parte traseira do escenario é o elemento de maior importancia para esa variación, cambiando entre amosar textos con mensaxes ou as letras, vídeos (fragmentos da citada triloxía *Bang Bang,* as citadas imaxes domésticas ou cortes de videoclips) ou apoiar o deseño

de luces, de carácter marcadamente rítmico. Dúas pantallas xigantes máis (coa particularidade de ter orientación vertical) sitúanse aos lados da principal e cumpren a función máis convencional de exhibir a realización de vídeo e facilitar así a visión da parella por parte do público, esencial para compensar a enorme distancia física que o espazo provoca. A maiores, unha tarima cara o medio do campo cumpre tamén a función de aproximación ás espectadoras e espectadores, sendo empregada nalgúns cancións polos bailaríns convidados Les Twins e tamén polos propios Beyoncé e Jay Z, que rematan alí a actuación.

Chama tamén a atención no deseño a ausencia case total de músicos e músicas sobre o escenario (apenas a aparición puntual das coristas The Mamas), o cal modifica o sentido tradicional de interpretación levándoo máis cara a abstracción dos videoclips, probablemente máis efectiva para unha audiencia tan grande e que vén de construír as súas expectativas en base a eles (algo que conecta coa colaboración entre industria cinematográfica e discográfica dende os inicios do cinema). O On The Run Tour convírtese así nun exemplo do apuntado por Auslander: "the general response of live performance to the oppression and economic superiority of mediatized forms has been to become as much like them as possible" (2008: 7). Nese caso o exemplo máis claro dáse en "All The Single Ladies", que replica na iluminación e o baile o icónico vídeo musical que dirixira Jake Nava inspirado na coreografía "Mexican Breakfast" de Bob Fosse. Isto e o peso da pantalla indican que a espectacularidade do concerto, máis audiovisual que musical, parece vir directamente guiada pola espectacularidade das formas mediáticas previas (algo que parece xustificar a escolla de Åkerlund para dirixilo).



Ilustración 43: O espazo emprega as pantallas xigantes para dar proximidade ao público e para complementar as actuacións de Beyoncé e Jay Z, que teñen unha escenografía variable. O vídeo "Beyonce & JayZ – Halo / Forever young in Seattle On The Run Tour 7/30 2014" do usuario Arturo Garza amosa o mantemento do mesmo deseño do espectáculo ao longo da xira.

Ese carácter inspirado por pezas previas explica quizais o escaso peso específico do Stade de France, observable atendendo a vídeos feitos por membros do público noutros concertos da xira. Apréciase que o deseño do espectáculo foi o mesmo para todo o On The Run Tour case ao milímetro: na ilustración anterior vemos como, durante o citado final no que o matrimonio canta "Young Forever / Halo", no instante en que se proxectan as imaxes nas que a súa filla toca o piano eles teñen a mesma posición no filme de Åkerlund (París, abaixo á esquerda) e no vídeo do usuario de YouTube Arturo Garza (Seattle, abaixo á dereita)[213]. Polo tanto, a estratexia non pasa por poñer en valor o exclusivo da interpretación adaptándoa ao espazo como se fose única[214], senón por adaptar o espazo ao evento predeseñado, que é, como vemos na promoción, un acontecemento por si mesmo.

Nese sentido, en definitiva, a articulación do espazo do Stade de France mantén un equilibrio entre o habitual potenciar da centralidade das estrelas vocalistas e a variedade de recursos que o concerto

[213] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=taoS1BcqSQs [Última visita o 12/01/2017].

[214] Algo que sucedía noutros filmes rodados alí, como *Au coeur du stade* (Gérard Pullicino, 1999) de Céline Dion, que comezaba con imaxes do estadio sendo adaptado de recinto deportivo a escenario de concertos.

(e, en parte en consecuencia, a película) desprega, probablemente coa intención de construír un espectáculo que funcione para o total do público presente en base ás citadas expectativas.



Ilustración 44: Os recursos en xogo na actuación de Beyoncé son dunha variedade enorme, en contraste co recollido nos filmes previos e coa propia actuación de Jay Z, onde o elemento espectacular é basicamente a pantalla.

7.3.6. Análise dunha secuencia: "Young Forever / Halo".

Escollendo de novo como fragmento unha canción publicada despois como vídeo independente, "Young Forever / Halo" parece máis axeitada por ser unha das colaboracións entre os dous. A outra publicada como vídeo, "Flawless", é unha colaboración de Beyoncé con Nicki Minaj que ademais foi subida en forma de *remix*, cortando certas partes da interpretación en París, polo que a descartamos por non ser representativa. O feito de que "Young Forever / Halo" sexa o derradeiro tema do concerto e o seu carácter emocional e confesional (co uso de vídeos domésticos na pantalla do escenario) fana relativamente atípica, pero tamén a convirten nun dos puntos clave da narrativa do evento e deles como parella.

Contido

En canto ao contido, o carácter audiovisual do espectáculo faise evidente no uso de fontes de imaxe non diexéticas, tanto a través da pantalla no Stade como no filme. Åkerlund replica o uso da pantalla xigante ao longo do concerto saltando entre os planos de Beyoncé e Jay Z sobre o escenario e os planos de Beyoncé e Jay Z na casa ou de vacacións. A centralidade da parella de artistas e a súa personalidade é así innegable, pero altérase a centralidade da voz en favor da narrativa de autenticidade e misterio que explicabamos no subepígrafe 7.3.4. O primeiro plano do filme amosaba o rótulo "THIS IS NOT REAL LIFE" e arrincaba despois co *Bang Bang* no que homenaxean a Godard, máis nesta secuencia outro rótulo indica o contrario ("THIS IS REAL LIFE") xusto antes de que co inicio do retrouso se nos revele, aparentemente, a intimidade da parella, con vídeos da súa voda ou o nacemento da súa filla Blue Ivy, respondendo ás polémicas antes citadas.



Ilustración 45: O uso de fontes de imaxe extradiexéticas no concerto e no filme apoia a narrativa de autenticidade do espectáculo e da parella, indo da ficción inicial á exhibición da intimidade final.

Así, se atendemos nunha análise pormenorizada do fragmento á presenza das estrelas no plano, esta é abrumadoramente maioritaria: Beyoncé e Jay Z están presentes en 152 dos 183 planos, en 124 deles sen compartir esa presenza co público, que só aparece sen que o fagan eles en dúas ocasións e sempre en forma de masa, sen individualizar a experiencia de espectadoras e espectadores

concretos. Na maioría dos planos nos que a parella non está presente é en exemplos dos seus vídeos domésticos integrados na secuencia e protagonizados por Blue Ivy, como é habitual nas gravacións caseiras. Porén, os planos con sincronía de voz supoñen só 46 deses planos, con 87 ocupados polos vídeos domésticos e 44 nos que tampouco hai sincronía por outros motivos como o tamaño do plano (abundan os grandes planos xerais nos que non pode recoñecerse esa sincronía, especialmente na parte final na que é o público quen corea a canción), o uso de ralentizacións por parte de Åkerlund ou a presenza de planos de escoita entre os dous vocalistas. Sendo a canción eminentemente vocal (só hai 8 planos nos que a voz non está presente na pista de son), vemos que o traballo do director escapa en certa medida do MRIMD, mantendo esa centralidade da estrela e o seu relato pero despreocupándose de manter o vococentrismo. Isto ubica *On The Run Tour: Beyoncé and Jay Z* nunha liña máis relacionada co propio dos vídeos musicais híbridos entre a *performance* e outros subxéneros, se retomamos as categorías de Ana María Sedeño (en Aguilera, Adell e Sedeño 2008: 135-37).

Esa centralidade do relato da estrela e o carácter dramático moi marcado da canción (e dalgúns momentos en particular) trasládanse ao xogo cos diferentes tamaños de plano. Os grandes planos xerais aparecen dende un comezo porque Jay Z pide ao público que encenda os seus teléfonos móbiles e os erga, co cal a realización atende a iso durante o primeiro tramo da canción, alternándoo con planos curtos de Beyoncé e, puntualmente, cortando a Jay Z escoitando e observándoa. Esta liña na que se buscan as reaccións empeza a abrir o aspecto máis íntimo e emocional co que se xoga no fragmento, xa que pouco despois arrinca o retrouso, no que dominan durante varios minutos as imaxes domésticas. Xusto antes de aparecer a imaxe na que Beyoncé amosa o seu embarazo, os dous xúntanse dentro dun plano medio, facendo explícita a súa unión. Fano e, como parella, miran á pantalla, dando as costas ao público, que mira con eles e, á vez, observa nas pantallas laterais (ou no filme, como facemos nós) a emoción do matrimonio vendo a súa vida. Se, como dicía Michelle Citron, os filmes caseiros significan autenticidade (1999: 15), é entendible que o visionado emocionado dos mesmos o signifique tamén neste momento, nun exemplo máis da progresiva marxinalización da privacidade na era dixital.



Ilustración 46: Durante a parte central de "Young Forever / Halo", Beyoncé e Jay Z dan as costas ao público e disfrutan, como eles, da exhibición da súa intimidade, ao tempo que aos espectadores e espectadoras se lles amosa como o miran como emoción.

Dende ese punto ata o final, os primeiros planos teñen máis a importancia de amosar os xestos emocionais interpretables dentro da narrativa da súa relación que, como xa vimos, a de manter a sincronía de imaxe e son. Por exemplo, na seguinte estrofa Jay Z rapea e Beyoncé baila, achegándose en varios momentos a cantarlle ao oído. Noutro momento, el bícaa na fronte. Finalmente, logo de separarse brevemente para animar ao público a cantar, fúndense nun abrazo que é estilizado por Åkerlund nunha imaxe ralentizada, unha maneira diferente de recalcar a importancia do xesto.



Ilustración 47: Cara ao final do fragmento, os planos curtos conectan, como no MRIMD, nos momentos emocionais da interpretación, coa particularidade de que non son aquí momentos de centralidade da voz e de que o cineasta decide usar outro recurso para remarcar o instante.

En definitiva, no tocante ao contido o fragmento toma puntos comúns do MRIMD pero emprégaos dunha maneira máis achegada ao videoclip pola riqueza de recursos extradiexéticos que reducen o habitual vococentrismo, aínda conservando a centralidade da estrela e apoiando a súa narrativa a nivel emocional e de autenticidade.

Duración, montaxe e movementos de cámara

A duración da secuencia está delimitada pola duración da canción, pero inclúe unha introdución duns 30 segundos na que, como xa indicamos, Jay Z anima ao público a participar coas luces dos seus teléfonos. A estrutura interna de cada tema non cumpre o esquema habitual de comezar e rematar cun plano xeral, xa que aquí, no clip da canción subido á canle de YouTube de Beyoncé, a derradeira imaxe é o plano ralentizado incluído na ilustración anterior. Este esquema canónico é seguramente rexeitado polo xeito no que Åkerlund integra na edición os usos da pantalla, especialmente presentes nas transicións entre temas, probablemente porque facilitan os cambios de vestiario e configuración do escenario. É unha marca máis do seu estilo, que convirte os efectos do

directo en efectos de posprodución, difuminando a fronteira entre o diexético e o non diexético. Por exemplo, no minuto 54 altera a imaxe dunha bailarina para multiplicala e difuminala co fondo, ou xoga cos efectos de espello e superposicións case caleidoscópicas en numerosas ocasións, algo que estaba presente tamén en *Madonna: The Confessions Tour Live from London.*

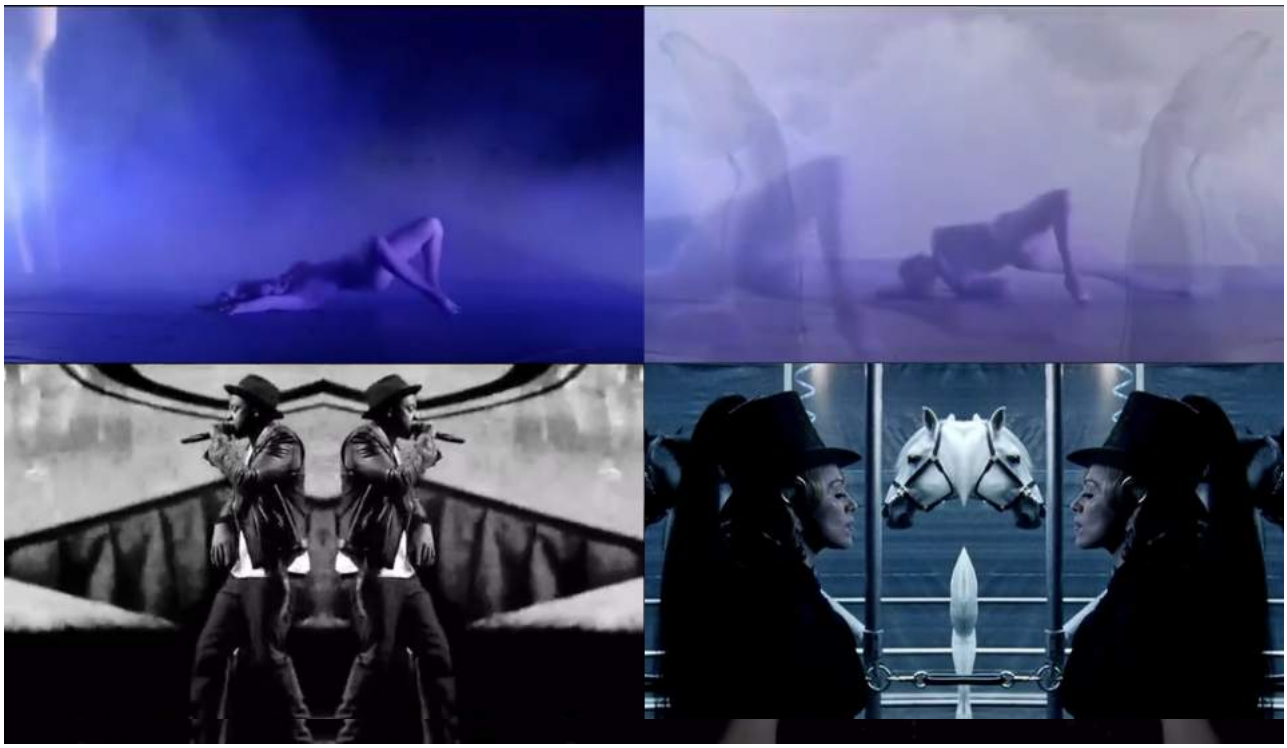


Ilustración 48: O director difumina a fronteira entre o diexético e o non diexético cos efectos de posprodución, que reutilizan os efectos presentes na pantalla xigante do directo, e que estaban presentes tamén noutros filmes seus como *Madonna: The Confessions Tour Live from London* (abaixo á dereita).

Nos 6 minutos e 53 segundos da secuencia hai, como xa dixemos, 183 planos, cunha duración media de 2,2 segundos[215]. Moitos dos cortes máis rápidos son dentro da montaxe da metraxe doméstica, pero en calquera caso seguimos estando dentro do habitual no MRIMD, cunha enorme variación nos puntos de vista debida ao uso de 20 cámaras distintas, recollido por Adams (2014) nunha noticia previa á estrea do especial. Os planos máis longos son planos xerais, entrando dentro do habitual tamén. O que supón unha variación algo máis notable con respecto ao modo institucional é a presenza de movemento interno aos planos, moito máis moderada do habitual: descontando os planos de vídeo doméstico quedan 57 planos en movemento (o 58%) e 40 estáticos

[215] Un post en Instagram de Christian Larson, un dos montadores do filme, indicaba que o filme tiña 6438 cortes feitos en só 5 días (o especial emitiuse moi pouco despois dos concertos de París) (christianlarson 2014). Tendo en conta que o filme dura 2 horas e 35 minutos iso dános unha duración media do plano de 1,44 segundos, o que indica que o fragmento, ao ser un tema lento, está por debaixo da media do filme, que ten un ritmo de montaxe rapidísimo.

(o 42%), pero o movemento dos primeiros consiste habitualmente só de pequenos reencadres, cunha chamativa ausencia dos usuais travellings espectacularizantes.

Se lembramos que nos filmes analizados anteriormente tiñamos no de Auryn un 68 a 32% e no de Adele un 75 a 25%, vemos que, de novo, o estilo de Åkerlund, moito máis baseado na montaxe picada e a posprodución, esquiva relativamente unha característica común á maioría de exemplos de concertos postos en imaxe. O global do filme ten un carácter notablemente frontal (tamén quizais pola importancia do papel da pantalla), sen apenas puntos de vista dende os que se observe a Beyoncé e Jay Z en escorzo ou contraplanos do público, excepto en casos como o deste tema nos que están ubicados entre os propios espectadores e espectadoras. Non se prima, polo tanto, o aspecto do acceso a posicións privilexiadas que si tiña importancia nos filmes de Auryn e Adele.

En conclusión, atendendo ás características do fragmento semella que o estilo de produción do concerto e o estilo de Åkerlund como director, marcados ambos polos códigos do videoclip, fan que varios dos elementos do MRIMD sexan alterados. A pesar disto, mantéñense varios dos puntos máis importantes nos filmes institucionais e cúmprese o obxectivo xeral destes, que é manter a narrativa desexada polas entidades produtoras. No epígrafe posterior e a análise dos vídeos tomados polo público observaremos se as espectadoras e os espectadores reaccionaron favorablemente a isto.

7.3.7. Recepción

A emisión de *On The Run Tour: Beyoncé and Jay Z* na HBO tivo unha audiencia de 888.000 persoas, resultado que foi comentado por algúns blogs como un fracaso, que sería un sinal da saturación que o público tiña da parella no momento:

> Although there was an amazing amount of promotion around the show and despite the fact that The Carters have a huge audience, many are seeing the special as a failure and maybe as an indication that the duo has oversaturated the public. (Rani 2014)

Rani pon a cifra en contexto, indicando que cando HBO emitiu *Lady Gaga Presents: The Monster Ball Tour at Madison Square Garden* en 2012 vírono 1,2 millóns de persoas en 2012, ou que cando fixo o mesmo con *FutureSex/LoveShow: Live from Madison Square Garden* de Justin Timberlake vírono 1,1 millóns. Porén, atendendo a outros criterios, incluso dentro do cuantitativo, é máis complicado falar do especial como fallido. Por exemplo, dentro da canle de YouTube Beyoncé, "Young Forever/Halo" é o terceiro vídeo máis popular, con case 25 millóns de reproducións. O

outro tema extraído como vídeo do filme, o remix de "Flawless" con Nicki Minaj, atópase na outra canle da artista, beyonceVEVO e ten 43 millóns de reproducións, sendo neste contexto o 36º máis visto, pero o 2º entre os vídeos de concertos (sendo o resto videoclips). Ademais, o concerto foi nominado ao Emmy a Outstanding Special Class Program (Emmys 2015) e ao Grammy a mellor Music Film (Times staff 2015). O que si que podemos afirmar claramente é que non foi un éxito rotundo, e o feito de que o concerto non fose editado posteriormente como DVD ou álbum en directo pode indicar tamén isto.

Pola outra banda, nun nivel máis cualitativo as reaccións ao especial foron moi positivas, e poñen case sempre o acento sobre o relato da parella. Por exemplo, Adam Carlson dicía sobre o filme en *Time* que a novidade deste estaba en amosar todas as facetas de Beyoncé e Jay Z:

> (...) Their burning, multihyphenate success casts long shadows as musicians, entrepreneurs, spouses, and parents. HBO and director Jonas Åkerlund — filming over two September shows in Paris and adding a host of effects (slow-mo, black-and-white, lightning strikes!) — stuck a kaleidoscope on what is already our nation's Rorschach-iest couple. On The Run says nothing new, but it says it all at once. (Carlson 2014)

Esa visión, na que a súa multidimensionalidade é o elemento esencial para entender as súas figuras, explica que en varios artigos (Lockett 2014, Strecker 2014) se destaque o momento final de "Young Forever/Halo" como o máis memorable do concerto pola exhibición de intimidade dunhas personalidades habitualmente pechadas e privadas. En *Billboard*, Erin Strecker advertía sobre a consecuencia que ía ter o tema: "After mutual "I love yous" from the exuberant duo, the show was over – but the discussion was just beginning".

Volvemos á dúbida e ao misterio sobre a autenticidade, un factor que soe ser sinal de éxito e que resumía se cadra co maior acerto a crítica de Joshua Alston en *The A.V. Club,* onde se puña o filme no contexto da traxectoria da parella nos últimos meses:

> The elevator incident bifurcated the Carters' massive audience into the Romantics and the Realists. The Romantics are so enamored of the ideas of a world-eating hip-hop power couple and a woman of Beyoncé's prodigious talent and unrelenting work ethic "having it all"; they weep at the thought of decay under the pristine surface. The Realists prefer to think of Jay and Bey's marriage less as an organic love story than as the story of two pop zeniths strategically combining their resources into an embarrassment of riches. (Alston 2014)

Logo de explicar a división do público entre a parte romántica e a parte realista, Alston explica que

o filme só é un éxito pleno para as e os románticos pola falta de material que amose a construción do produto, que podería apelar ás e aos realistas: "It's not mandatory for a concert film to peer behind the curtain, but for this particular tour, which fortified itself with a narrative about the pressures of life under a microscope, a sole focus on the stagecraft feels underdocumented" (Loc. cit). A implicación emocional de quen é fan aseméllase máis á posición dos románticos aos que Alston fai referencia, e polo que vemos analizando os comentarios do foro *Lipstick Alley* durante a emisión do especial, a maioría de fans parecían amosar unha satisfacción absoluta co programa. O usuario Therookie púñao en relación a un concerto ao que asistira: "I feel like I back at the show AYEEEE! (...)" (Therookie 2014), mentres outras persoas amosaban tamén euforia e reaccións físicas: "My daughter just climbed off the couch to dance. Twerk bey!!!!!!!" (No Angel 2014). A maioría dos comentarios fan referencia de forma positiva ao aspecto de Beyoncé e Jay Z ou á relación dun usuario ou usuaria particular cunha canción concreta. Só un par de persoas fan algún comentario crítico puntual, dando pé ademais á reacción en contra da comunidade. No fío, a atención ao momento final non destacou especialmente, senón que durante a emisión cada canción foi comentada de maneira parecida, con algúns comentarios destacándoa como favorita e relatando a súa reacción.

Que papel xoga en toda esta reacción o traballo de Åkerlund? Aínda que non é o centro de atención nos comentarios da crítica nin nos das e dos fans, hai en xeral un recoñecemento da calidade do seu traballo en calquera dos casos. Alston seguía a liña habitual de comparar o filme co concerto, pero apuntaba tamén a importancia da labor de posprodución:

> *On The Run* is a compelling version of what it is: a handsomely shot concert film offering the next best thing to being there for anyone who couldn't get a line of credit approved in time to buy the exorbitant tickets. Director Jonas Akerlund shot footage from the Carters' Sept. 12 and 13 Paris shows at the Stade de France and spent the past week cobbling it into a kinetic, captivating sequence. With so little lag time, *On The Run* feels live even as it takes full advantage of post-production flash. (Alston 2014)

Adam Carlson destacaba os efectos de ralentización, pasos a branco e negro e ráfagas de luz empregados na posprodución (Carlson 2014), tamén comentados positivamente por Lindsey Weber (2014) en *Vulture* e por Patrick Ryan (2014) en *USA Today*. No fío de *Lipstick Alley* aparecían cada certo tempo alabanzas ao mesmo aspecto: "The editing is just awesome. I am loving the visuals!!!" (iluvme 2014), "Beyonce must've edited this herself it's so damn good" (EzBreezee 2014), "The editing is so great... half of this performance seems to be one night...and the other have the next night – but it's back and forth!" (Corundogs 2014). O usuario Barelythere (2014) expresaba desexo

por ver "backstage footage", quizais indo na liña do que subliñaba Alston, e nalgún caso excepcional os comentarios chegaban a sinalar o contraste entre o concerto e o filme:

> Originally Posted by Flawless Honey: "I am so fucking getting my life right now. This is amazing. Dare I say this is better than the live show?"
>
> I think I agree with you, and I think it's because of the editing. When you see it live, it's just what is going on right in front of you. With a video, they can show different angles. (Toocoolforschoo 2014)

A impresión xeral é, en definitiva, que o estilo de Åkerlund é apreciado e que a súa propia visión da súa obra, que recollíamos ao comezo do epígrafe, é acertada. Se el mesmo destacaba o traballo na edición como marca clave, tanto a crítica como os e as fans tenden a falar do mesmo. E, igual que el indicaba que tende a facer o que cre que é mellor para as necesidades de cada artista no momento, a súa figura queda aquí nun segundo plano con respecto ao elemento máis relevante do especial, que é o papel que puido xogar no tocante á imaxe pública de Beyoncé e Jay Z. A diferenza do sucedido cos filmes de Dugdale e, en menor medida, Ruiz, parece haber unha reacción amplamente positiva ás decisións do director aquí e mesmo un peso lixeiramente maior do aspecto estético sobre a simple reseña do concerto á hora de comentalo. É probable que o maior peso da posprodución e o uso de códigos do videoclip volvan esta gravación menos transparente do que é habitual, axudando a que sexa percibida como un filme e non só como un concerto.

7.3.8. Análise das gravacións das espectadoras e espectadores

No momento en que comezamos a procura de vídeos en YouTube do concerto do Stade de France, decidimos ter en conta as dificultades pasadas no concerto de Auryn para atopar persoas que gravasen a mesma canción seleccionada para a análise e, ademais, estivesen dispostas a responder o noso cuestionario. Así, abrimos xa dende un comezo o intento de contactar con membros do público a aqueles que gravasen outros temas, enviando finalmente a nosa mensaxe tipo a trinta deles, e conseguindo tres respostas.

Afortunadamente, ao ser "Young Forever / Halo" un dos momentos de emoción máis intensa para as e os fans da parella, foi recollida por moitas das persoas que gravaron algún fragmento: máis dun terzo das mensaxes que publicamos foron en vídeos dese *medley.* Das tres persoas respondentes, dúas delas rexistraran esa canción, coa usuaria damita facéndoo case de forma completa e as

usuarias da canle Julie etAurelie incluíndoa nun clip de 30 minutos con máis pedazos do concerto. Do terceiro enquisado, martinuss, seleccionamos o seu vídeo de "Drunk in love" por tratarse tamén dunha colaboración entre a parella e non dun dos seus números en solitario. Complementamos a análise con dous clips máis de "Young Forever / Halo", co cal os vídeos aquí tratados son os listados a continuación:

Título: Jay-Z & Beyoncé - Drunk in Love pt2 - Stade de France 12sept2014
Usuario/usuaria e data de subida: martinuss, 14 de setembro de 2014.
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=MJicebiM99I

Título: On The Run tour - Beyonce & Jay-Z (Paris, Stade de France)
Usuario/usuaria e data de subida: Julie etAurelie, 21 de setembro de 2014.
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=2MeC4_uLWHE

Título: Beyonce & Jay-Z - On the Run/Forever Young live in Paris, 13.09.2014
Usuario/usuaria e data de subida: damita, 16 de setembro de 2014.
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=m2ObtDuRDxQ

Título: Beyoncé & Jay-Z - Forever Young in Stade De France for the On The Run Tour in Paris 12.09.14.
Usuario/usuaria e data de subida: AnthonyChartier, 26 de setembro de 2014.
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=BX_lJUhHCKU

Título: Beyonce et Jay-Z.Stade de France 12/09/2016 "Forever young+Halo"
Usuario/usuaria e data de subida: soundofmelody, 22 de outubro de 2014.
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=s2tT09J9f8k

Esta selección de clips adecúase bastante á comparación por coincidir maioritariamente co fragmento analizado da película de Åkerlund. Como xa vimos, o seu estilo ten unha serie de características que o distinguen da liña máis próxima ao MRIMD que atopamos nos filmes-concerto de Auryn e Adele. Aquí poderemos comprobar se hai tamén diferenzas significativas entre a labor das e dos fans neste evento e os casos dos concertos anteriores, e ver tamén de que xeito se articula a diferenza entre a metraxe institucional e a amadora.

Perfil das autoras e autores

As tres persoas que responderon o cuestionario marcaron a opción que as identifica como fans na pregunta referente aos seus roles, se ben o resto das súas respostas e un vistazo ás súas canles serve para que poidamos establecer graos no seu *fandom* e características particulares de cada unha. Por exemplo, Anna (nome real da usuaria damita), indica ter relación con máis fans e demostra un nivel de implicación e actividade moi notable:

> I've always been a fan and have always shared time and experience with other fans. Usually I visit concerts with a lot of friends and this makes it even better. I am the owner of the biggest Bulgarian Michael Jackson and Madonna message board. Right now I'm actively sharing experience with Beyonce fans. (Apéndice 6)

A resposta pode levarnos a pensar que a identidade de damita, dado que xestiona foros sobre Michael Jackson e Madonna, está máis marcada por ser fan destes dous artistas. A súa resposta á pregunta de que artistas gravou en concerto é ampla e variada, se ben relativamente afín ao pop e o R&B: "Michael Jackson, Madonna, Beyonce, Kylie Minogue, Alicia Keys, Lenny Kravitz, Tina Turner, Elton John, Roxette, Tori Amos, Boyz II Men, Lady Gaga, Scorpions, Queen, Adele, Anastacia, Tom Jones, Sade" (Loc. cit). Porén, a pesar de que isto pode indicar a convivencia nela de moitos *fandoms,* entre os 201 vídeos da súa canle hai 68 de Beyoncé, que van dende 2006 ata 2016, co cal atopamos un vínculo moi claro que se prolonga no tempo e que inclúe a asistencia a concertos, como demostra un vídeo que montou titulado "My special moments with Beyonce on tour"[216]. Nel vemos marcas habituais do *fandom* como o desprazamento seguindo unha xira, a elaboración de carteis, o coleccionismo de recordos e a pose para unha foto con Beyoncé. Ademais, o texto do letreiro que escribiu para ela, "a Bulgarian bee is here for queen B", emprega o mesmo xogo de palabras que dá pé ao BeyHive.

[216]Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=zZE23h1o7v0 [Última visita o 10/03/2017].

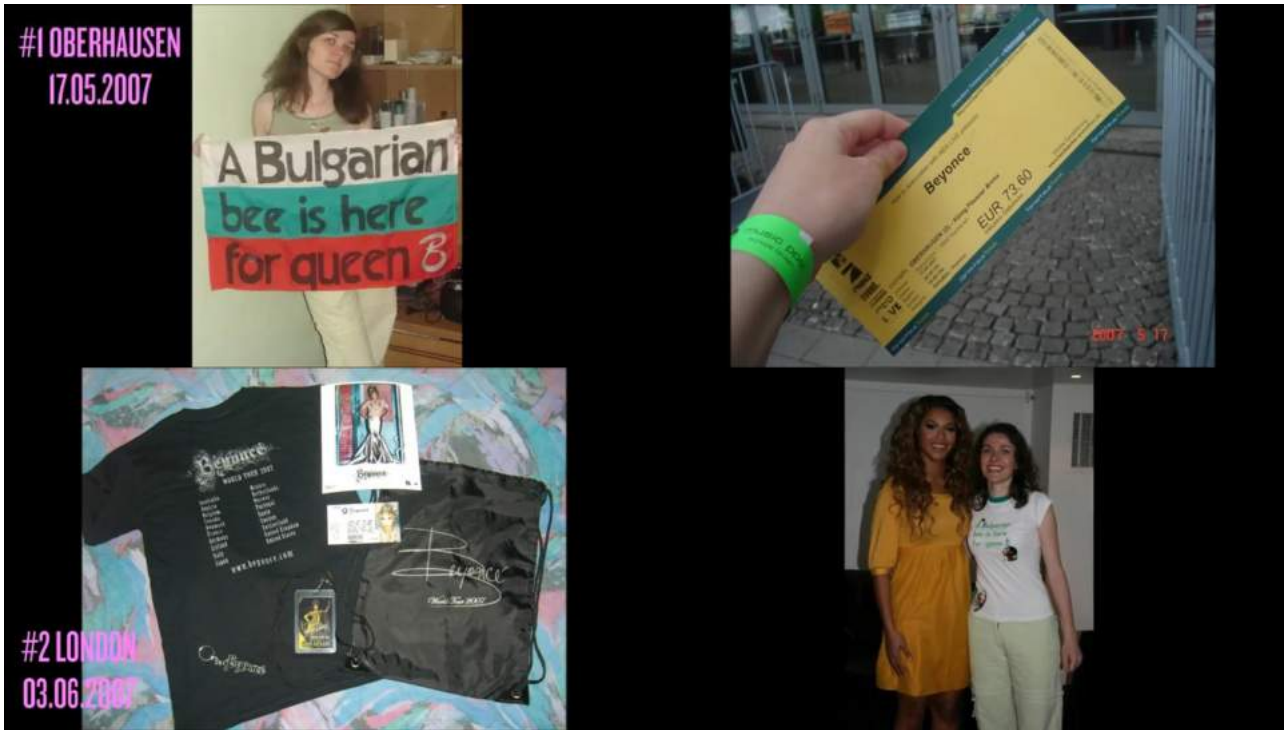


Ilustración 49: O vídeo "My special moments with Beyonce on tour" da usuaria damita inclúe títulos que indican os desprazamentos que levou a cabo seguindo á artista, e recollen toda unha serie de elementos que proban o seu *fandom.*

A través deste vídeo, damita é quen de amosar a calquera o seu compromiso. É unha confirmación de algo que apuntamos no capítulo 3: a difuminación das fronteiras entre o privado e o público é característica definitoria do *fandom.* E tamén é unha forma de performatividade fan (relacionada cos narcisismos do *fandom* e da era dixital) traducible, sen dúbida, en capital subcultural. Este factor é algo do que ela mesma é consciente cando se refire aos seus clips. Estes tenden a estar tomados dende posicións moi boas, en primeira fila, algo para o que se prepara vendo outras gravacións amadoras: "usually I need the footage to get an idea which the best position at front row is, so I could be there when my turn comes" (Loc. cit). Como consecuencia disto e dalgunha outra circunstancia que damita indica, algúns dos seus vídeos vólvense especialmente populares:

> The arena in Belgrade - Beogradska Arena - has a strict "no cameras" rule. Somehow I managed to get mine in for a concert of Alicia Keys in 2008 and the security warned me I couldn't make videos. I did several though. In 2013 I didn't even try to bring a camera there for a Beyonce concert and had to film with my iPhone. Ironically those videos became the most popular ones on my youtube channel since that was the kick off show for The Mrs. Carther Show and my videos were the only front row ones. :) (Loc. cit)

Como en calquera outro contexto, a escaseza de vídeos dun espectáculo que o público quere ver

pode dar visibilidade aos que existen (os seis vídeos que damita fixo do citado concerto de Beyoncé en Belgrado teñen entre eles máis de 200.000 reproducións), e máis aínda se estes están tomados dende unha boa posición. O coñecemento deste criterio proba, sumado a ser propietaria dun foro, indica que Anna é unha fan experta, cun entendemento profundo do comportamento das comunidades de fans. Ademais, declarou gravar "several videos of each of the concerts I attend" e ter mercado unha cámara especificamente para os seus vídeos de concertos, cun bo zoom (Loc. cit), polo que podemos entender que é tamén unha practicante entusiasta das gravacións de concertos.

A seguinte das respondentes ao noso cuestionario, Aurelie Avezou, responde a un perfil de fan diferente. Indica que non se relaciona con máis fans a excepción dunha amiga coa que adoita ir a concertos e á que lle gustan as e os mesmos artistas. Entendemos que esa amiga debe ser Julie Lemoine, coa que comparte a canle Julie etAurelie, dende a que se subiu "On The Run tour – Beyonce & Jay-Z (Paris, Stade de France)", un vídeo de trinta minutos no que recolle a experiencia completa do concerto, dende a viaxe no avión e a espera para entrar no recinto ata o final co medley "Young Forever / Halo". A introdución na que vemos eses momentos previos proba a implicación das protagonistas con Beyoncé: durante a viaxe en avión fan referencia á viaxe empregando o mesmo "bitches" que Knowles usa en "Flawless"[217] e outros temas, na liña en que Horton (1957) falaba do uso das letras de cancións pop na vida cotiá dos e das adolescentes como mostra da identificación que tiñan con elas. A maiores, durante a espera, na que durmiron á porta do estadio, Julie loce unha camiseta coa lenda "I woke up like this", unha frase de "Flawless", o himno feminista no que Beyoncé samplea o discurso "We Should All Be Feminists" de Chimamanda Ngozi Adichie. Elas mesmas cantan esa canción na cola con outras fans, e no vídeo inclúen tamén unha serie de fotos, na última das cales locen as entradas dunha maneira similar á que aparecían no vídeo de damita antes citado.

Na resposta ao cuestionario, Aurelie indicaba preocuparse polo aspecto técnico dos vídeos: "I spend a lot of time editing" (Apéndice 6). O vídeo inclúe títulos, numerosos cortes e fontes tanto de vídeo como fotográficas, reflectindo pola súa parte uns coñecementos de técnicas audiovisuais superiores á media, o que unido ao carácter autobiográfico e de videoblog do clip marca unha diferenza clara co resto dos exemplos analizados neste epígrafe (e case que nesta investigación en xeral). Nas súas respostas fala de dúas motivacións para gravar: "I love making videos, and to keep a souvenir". Así, conviven un carácter de videoafeccionada e outro de fan que procura lembrar un momento emocionalmente importante. Aínda non participando da comunidade dos BeyHives, percíbese en Aurelie unha implicación propia de quen é fan segundo os códigos habituais de performatividade

[217] Na letra repítese a frase "bow down bitches", ordeando a quen a critica que se axeonlle diante dela.

fan, traducibles en capital subcultural: uso de merchandising, canto das cancións, sacrificios persoais como durmir na rúa para acceder ao concerto, etc.

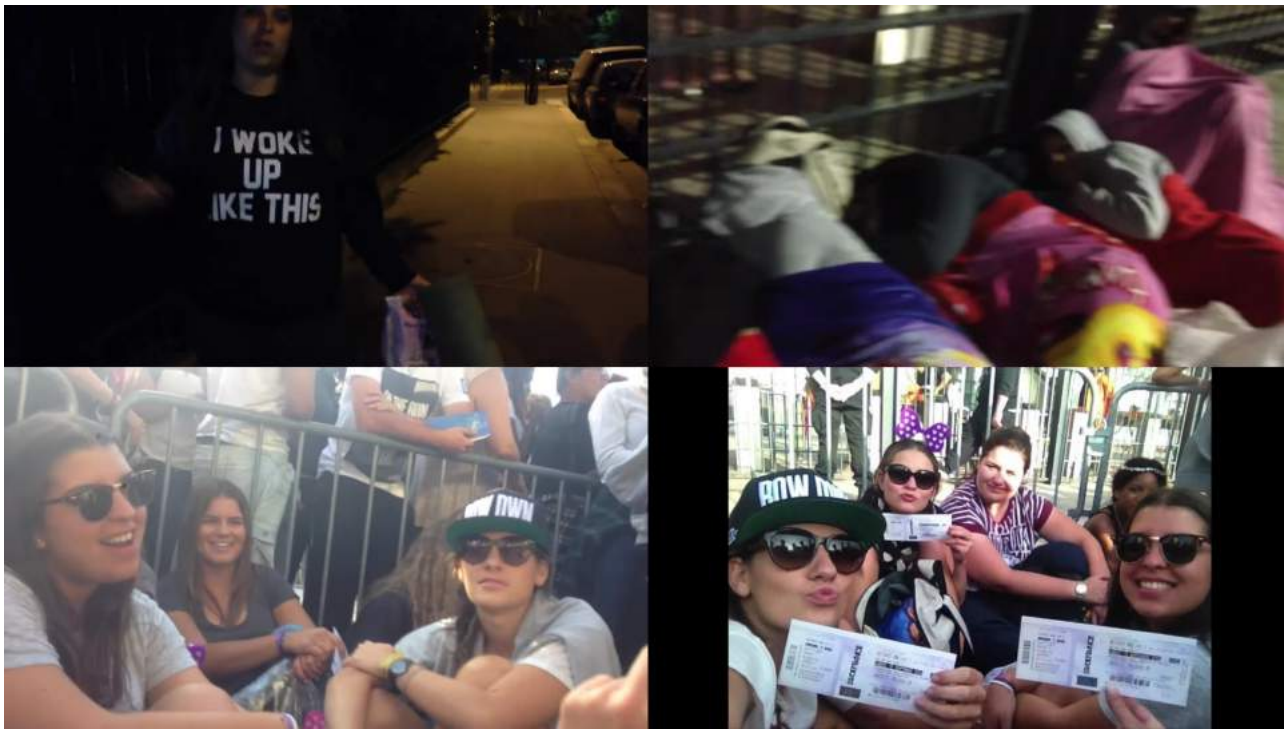


Ilustración 50: O inicio do vídeo de Aurelie Avezou reflicte, como sucedía co de damita, diferentes formas de performatividade fan traducibles en capital subcultural.

A diferenza de Anna/damita, que na súa canle só ten vídeos de artistas (gravados por ela ou resubidos) aparte do que recopila a súa experiencia como fan de Beyoncé, a canle de Julie e Aurelie inclúe sete vídeos de carácter lúdico, no que elas se disfrazan, falan ou cantan a cámara ou van de viaxe a un parque natural, e só tres de concertos cun esquema parecido á o do Stade de France: introdución tipo videoblog e, despois, metraxe da actuación. Aurelie explicounos que, ademais de gravar concertos a miúdo, "I also film during vacations, trips or special moments with friends and family" (Loc. cit), na liña do rexistro indiscriminado de vivencias habitual na época e que xa temos sinalado nos dous epígrafes anteriores falando de fans de Auryn e Adele. A canle individual da propia Aurelie inclúe contidos semellantes, cun clip de 12 minutos sobre o concerto da propia Beyoncé en xuño de 2016 en Milán acompañando viaxes e bromas, algo que fai encadrar dalgún xeito os clips dos directos entre os rexistros da intimidade propios do modo doméstico e a exhibición da identidade máis propia da performatividade fan (tratada en Sandvoss 2005, Hills 2010) e da era dixital en xeral (tratada en Capitanio 2012).

O terceiro respondente, martinuss, ten en común con Aurelie o subir á súa canle momentos da súa

vida familiar e persoal. A maiores dos clips das súas fillas con títulos como “Stella – premiers rires à 2 mois”, “Jeanne slowmo” ou “Moshi Mouth Stella & Martin”, tamén hai vídeos de viaxes a Rabat, Amsterdam, Nova York ou Mali (incluíndo gravacións de hipopótamos e outros animais), e curiosidades como o propio Martin indo facer prácticas de tiro, ou entrando en directo nunha televisión local. Porén, os vídeos de concertos supoñen preto da metade dos da súa canle e mantéñense ao longo dos dez anos que leva empregándoa, polo que o tomamos como un practicante tamén habitual. Non obstante, contrasta con Anna e Aurelie en dous factores importantes: o primeiro, que non amosa ningunha preocupación polo aspecto técnico dos seus vídeos, como declara no cuestionario. E o segundo, que o obxecto do seu *fandom* semella ser Jay Z e non Beyoncé. O clip del que analizamos é unha colaboración entre os dous, pero na resposta cando lle preguntamos que artistas ten gravado en directo comentounos “hip hop artists + beyonce”, polo que intuímos unha maior conexión con Jay. Ao mirar os sete breves clips que compartiu do concerto, destaca pola súa duración e pola implicación emocional un titulado “Martin interpelle Jay-Z (HOVA)”. Nel, durante dous minutos e medio, vemos a Martin berrarlle “Hova” ao rapeiro, con parte do público uníndose a el (“Hova” é o título dunha das súas cancións, facendo referencia a un alcume que se deu a sí mesmo, “Jay-Hova”, para proclamarse o Deus dos MCs). Ao presentarse a si mesmo no título do vídeo como protagonista en paralelo a Jay Z e iniciar no concerto o berro entendemos que hai tamén presente un compoñente de capital subcultural. Ademais, dentro da súa canle hai vídeos de tres concertos de Jay Z diferentes (ademais do Stade de France, no Bercy Arena en 2013 e en Le Zenith en 2006), co cal aparece o consumo prolongado no tempo que identifica o *fandom* xunto coa implicación emocional.

Das persoas que subiron os dous clips que analizamos a maiores neste epígrafe temos moita menos información dispoñible coa que identificar o seu perfil. Non conseguimos atopalas en ningunha outra rede social, nin na web en xeral, co cal as conclusións que sacamos son menos rotundas. A primeira delas, AnthonyChartier, ten só cinco vídeos na súa canle, pero os cinco teñen relación con Beyoncé. Dous deles son do concerto do Stade de France, e os outros tres son rexistros de *flashmobs* nos que se emprega “Move Your Body” de Beyoncé como a música na que se basean as coreografías. O texto de descrición do que nos ocupa, “Beyoncé & Jay-Z - Forever Young in Stade De France for the On The Run Tour in Paris 12.09.14.”, dános tamén unha mostra de implicación emocional: “final delivery which ends with a kiss. AMAZING show !! Thank you B + J !! Follow me and share . TeamBeyHive !! <3 <3”. Ademais da efusividade das maiúsculas e as exclamacións, diríxese en segunda persoa á parella, tratándoos ademais con diminutivos, o que implica unha familiaridade con eles. A maiores, remata escribindo “TeamBeyHive”, co cal supoñemos que se

considera parte da comunidade de fans de Knowles.

Por último, a usuaria soundofmelody ten na súa canle 375 vídeos, tomados dende 2014 á actualidade. Todos eles son de concertos, co cal asumimos que é afeccionada á música e á práctica que aquí estudamos. 23 dos vídeos son de Beyoncé, incluíndo o paso do seu Formation Tour de 2016 de novo polo Stade de France e o propio concerto do On The Run Tour. Neste caso subiu 15 clips, dos cales ningún corresponde a Jay Z en solitario, co cal asumimos que hai unha conexión maior con Knowles e podemos intuír que é unha fan, pero non temos información dabondo como para afirmalo con seguridade.

Contido

O concerto do Stade de France foi un evento moito máis elaborado e complexo que os dous estudados nos epígrafes anteriores. No de Adele procurábase sobriedade e elegancia, e no de Auryn, se ben había moitos elementos escénicos que lle daban un carácter recargado, a capacidade técnica de cara a procurar a espectacularidade era moito menor que nun *show* como o de Beyoncé e Jay Z, parte dunha xira que ingresou de media 5,2 millóns de dólares por concerto (Waddell 2014). Como xa indicamos previamente, as actuacións do On The Run Tour tiveron unha relación moi estreita cos vídeos musicais, na liña indicada por Auslander en *Liveness,* algo perceptible no fragmento de "Young Forever / Halo", que funciona perfectamente como videoclip híbrido coa tipoloxía de *performance.* Todo isto podería influír no xeito no que as e os fans capturaron o que sucedeu aquel día, polo que tentaremos ver que particularidades aportan estes vídeos con respecto aos analizados nos epígrafes anteriores en canto ao seguimento do MRFMD ou non, e tamén como contrastan co traballo de Åkerlund.

Así, igual que nos casos anteriores, o trazo da centralidade da estrela mantense para todos os casos. Iso si, faino con particularidades, condicionadas ás veces por decisións de cada usuaria ou usuario e ás veces polas limitacións da súa posición no recinto e o equipamento empregado. En canto ás decisións, destaca por riba de todo o comezo autobiográfico do clip de Aurelie Avezou, na liña do cinenarcisismo que presta a todo o mundo a presentar a súa imaxe e experiencias de forma pública. Non obstante, isto é un elemento secundario: a partir do 2:58 dos trinta minutos do vídeo é Beyoncé quen pasa a ser o centro absoluto. Nas cancións nas que colaboran os dous artistas, cando se separan un do outro no escenario a cámara de Aurelie séguea a ela, como é coherente coa condición de fan de Beyoncé e non de Jay Z que identificamos no perfil previo da usuaria, e polo tanto lemos iso

como unha escolla consciente. Vémolo no 4:11, durante a interpretación de "Crazy in Love" e tamén no 5:28. Na captura presentada máis abaixo vemos a Jay Z cortado do encadre a pesar de estar cantando, con Beyoncé no centro, o que resume a escolla de Aurelie de darlle a centralidade a ela. Ademais, as decisións de montaxe do clip provocan que Jay Z ocupe moita menos metraxe que Knowles: non vemos ningún fragmento dunha canción súa en solitario ata a séptima que interpreta, "Big Pimpin", mentres que de Beyoncé vemos fragmentos de todas as anteriores.

Esta preponderancia de Beyoncé mantense na maioría de vídeos, gravados tamén por fans dela e non do seu marido. O clip de damita, que se ubicaba nun lateral pero a unha distancia moi pequena do escenario, funciona dun xeito semellante ao de Aurelie e tamén escolle centrarse máis en Beyoncé que en Jay Z, mesmo cando é el quen está a cantar. Vémola a ela escoitando, sorrindo, bailando ou animando ao público mentres Carter rapea. En menor medida, esta mesma escolla aparece tamén no clip de AnthonyChartier.

O desequilibrio na representación de dous artistas que, en principio, colaboran ao mesmo nivel, é un factor que só pode estar presente con esta rotundidade na metraxe dos fans, e que non responde ás limitacións técnicas. O feito de que non haxa unha motivación de capital económico fai que, ao contrario desa adaptación que Åkerlund dicía facer ás necesidades de cada estrela, prime o interese persoal de quen grava. Nesta mesma liña, hai outra serie de elementos no referente ao contido que serven de contraste co incluído no especial de HBO, rexistrando unha serie de elementos que a versión oficial non ofrece, sexa por non querer facelo ou por non poder. O clip de soundofmelody é o que máis destaca nese sentido: ao estar gravado dende unha das gradas laterais do estadio, aporta varios planos xerais nos que se observan partes baleiras da zona do recinto máis próxima ao escenario. Fose porque non se venderon todas as entradas máis caras (cousa que os datos parecen descartar) ou porque quedaron baleiras por cuestións de seguridade, o especial só amosa planos do público nos que non se ve ningún oco: a narrativa dos filmes-concerto tende a ser de éxito, e no caso de Beyoncé e Jay Z o éxito é o elemento principal da súa imaxe pública, polo que calquera imaxe que puidese cuestionar isto, como a que presenta soundofmelody, quedaría loxicamente excluída. Á parte disto, durante a parte de "Young Forever / Halo" na que a pantalla central está amosando as imaxes domésticas, a usuaria evita gravalas e xira cara a pantalla lateral que amosa a cara da parella mentres os mira, ao contrario do que fai Åkerlund, que prima o valor engadido do rexistro da intimidade. Este tipo de diferenzas son as que explican o valor de autenticidade dos clips amadores, que xa explicabamos no capítulo 5 falando do escándalo da dobre de Miley Cyrus.

Asimesmo, estas diferenzas tamén indican un dos motivos para que algunhas e algúns artistas

procuren eliminar ou controlar as imaxes que deles se toman (como xa vimos na polémica de Beyoncé con Buzzfeed), empregando o argumento dos dereitos de autor, do que os espectadores e espectadoras parecen ser habitualmente conscientes (nos cuestionarios de Auryn, José Miguel Cuervo Baños chegaba a dicir que "obviamente los derechos de imagen pertenecen a los artistas o al equipo de management que les lleva" en resposta á pregunta de se tivera algún problema ao gravar un concerto) (Apéndice 3). Entre as persoas que gravaron no concerto do Stade de France, tanto damita como martinuss declararon nas súas respostas ter problemas ao compartir os seus clips en YouTube. Martin contou que ameazan con cancelar a súa conta, o cal pode ser unha limitación fundamental para esta práctica en casos como o seu, que acumula dez anos de vídeos nesa canle. Damita, na liña que a identifica como fan experta, explicou que é moi sinxelo gravar cando estás na primeira fila, pero que o resultado é que "obviously some [clips] are even too good as my video of Beyonce performing "Resentment" at "On the Run" tour in Paris, was taken down from youtube" (Apéndice 6). Así, semella relacionar a calidade do vídeo coa posibilidade de que sexa eliminado, o cal ten sentido se pensamos que os vídeos cunha cantidade de visitas irrelevante dificilmente poden supoñer unha ameaza para a imaxe pública das estrelas.



Ilustración 51: A liberdade das e dos fans para escoller o que gravan (máis aló das limitacións propias de espazo e equipamento) permítenlles transgredir as normas que Akerlund cumpre. Nas dúas capturas superiores vemos como soundofmelody amosa un baleiro entre o público excluído da metraxe institucional, e como escolle gravar a imaxe frontal da parella en lugar da metraxe doméstica que prima na pantalla. Damita e Aurelie Avezou, pola súa parte, recollen a Beyoncé escoitando (ou bailando) en lugar de a Jay-Z rapeando, cuestionando a súa centralidade, que no filme oficial sería incuestionable.

Con todo, máis aló desa liberdade do público que entra en conflito coas imaxes institucionais, segue sendo evidente que a técnica condiciona as opcións das espectadoras e espectadores para representar o concerto. Os trazos alternativos antes citados contrastan co clip de martinuss, que non pode illar a ningún dos dous artistas mentres cantan "Drunk in Love" pola súa distancia co escenario, que o limita a gravalo en plano xeral. Damita e soundofmelody contaban cun zoom moi potente que lles dá unhas posibilidades de composición moito maiores das que semella ter Martin, que di nas súas respostas empregar o teléfono móbil para gravar. Porén, Martin si que toma a decisión que case sempre aparece diante destas limitacións, a de xirar a cámara cara a pantalla da dereita, o cal o suma ao reforzamento xeral no MRFMD desa centralidade da estrela. O mesmo fai Aurelie nalgúns momentos nos que Beyoncé se achega á tarima, probablemente porque lle resulta máis sinxelo pola súa posición, máis adecuada para gravar o escenario. A pantalla serve así, como viamos na Auryn Circus Avenue Night, para dar a opción aos espectadores de facer unha sorte de montaxe interna ao plano: damita só recorre a ela cando a parella está a desprazarse á tarima central e desaparecen da vista da cámara durante uns segundos (na captura presentada a continuación vemos a Jay Z subindo as escaleiras da citada tarima ao mesmo tempo na pantalla do fondo e no primeiro plano). Como xa indicamos, soundofmelody marcha á pantalla xigante cando a parella daba as costas ao público para ver os seus vídeos, conseguindo pasar así a velos frontalmente cando a súa perspectiva non llo permite. Nese mesmo momento, AnthonyChartier encadra de maneira similar ao plano que empregaba Åkerlund, incluíndo a pantalla central, á parella e a pantalla lateral, para ver os tres elementos en xogo á vez (outra diferenza co filme de Åkerlund: a pantalla central vese no clip de Chartier dividida en dúas pantallas máis pequenas). Ao non limitarse a gravar a realización profesional que se lles ofrece, senón variar entre esta e o seu propio rexistro do espazo, conseguen manter unha visión persoal do concerto en lugar de asumir como propias as imaxes institucionais.



Ilustración 52: As e os fans empregan a pantalla non só para conseguir aproximarse aos artistas, senón como forma de montaxe interna ao plano para conseguir outras perspectivas cando as súas son bloqueadas por un motivo ou outro. Vémolo nos vídeos de, de esquerda a dereita, martinuss, damita, Julie etAurelie e AnthonyChartier.

Esta centralidade da estrela non é, polo tanto, cuestionada. Mesmo os planos dos vídeos domésticos da parella teñen un peso nestes clips certamente menor ao que se lles dá no especial de HBO, polo que podemos pensar que se mantén a tendencia xeral a que o MRFMD intensifique este trazo tamén presente no modo institucional. O outro trazo do MRFMD referente ao contido, a indefinición de imaxe e son, aparece como é habitual en graos diferentes, pero é nestes exemplos menor do que era nos clips analizados nos concertos de Auryn e Adele. Ningún dos cinco clips ten un audio saturado ata o punto de facer a canción indistinguible. O máis problemático é o de Julie etAurelie coas frecuencias graves (como vén sendo habitual nos clips con peor son, atopábase moi preto do escenario). Porén, en xeral todos os vídeos presentan sincronía de imaxe e son, se non é no clip ao completo si nalgún punto. Mesmo o de martinuss, aínda estando queimado polas luces do escenario e desenfocado, consegue certa sincronía ao rexistrar a pantalla.

Deste xeito, as interferencias perceptivas teñen un peso menor ao dos casos anteriores, se ben podemos atopar un paralelismo entre os problemas que tiña Shamrock Brianski co operador de cámara que gravaba o concerto de Adele e os que ten damita aquí, sendo ambos espectadores de

primeira fila. Damita declarou, como xa indicamos, que emprega as gravacións amadoras doutros concertos para escoller onde ubicarse, e nese sentido parece ter máis éxito que Brianski ao eludir os bloqueos que as e os camarógrafos levan a cabo involuntariamente mentres fan o seu traballo. Nalgún outro momento puntual vemos aparecer a man dalgunha persoa no plano ou a pantalla dalgún teléfono móbil, un elemento constantemente á vista, especialmente en planos xerais e nun momento no que AnthonyChartier xira sobre si mesmo e enfoca ao público. Estas imaxes rexistran sen pretendelo ata que punto está extendido o fenómeno das gravacións de concertos, e dan a entender que a cantidade de fans que se atopaban rexistrando a actuación era moito maior do que YouTube mesmo poida reflectir, na liña do indicado por martinuss (e varios fans de Auryn no capítulo previo) do uso de aplicacións de mensaxería como Whatsapp para compartir os vídeos, co cal quedarían nun ámbito privado.

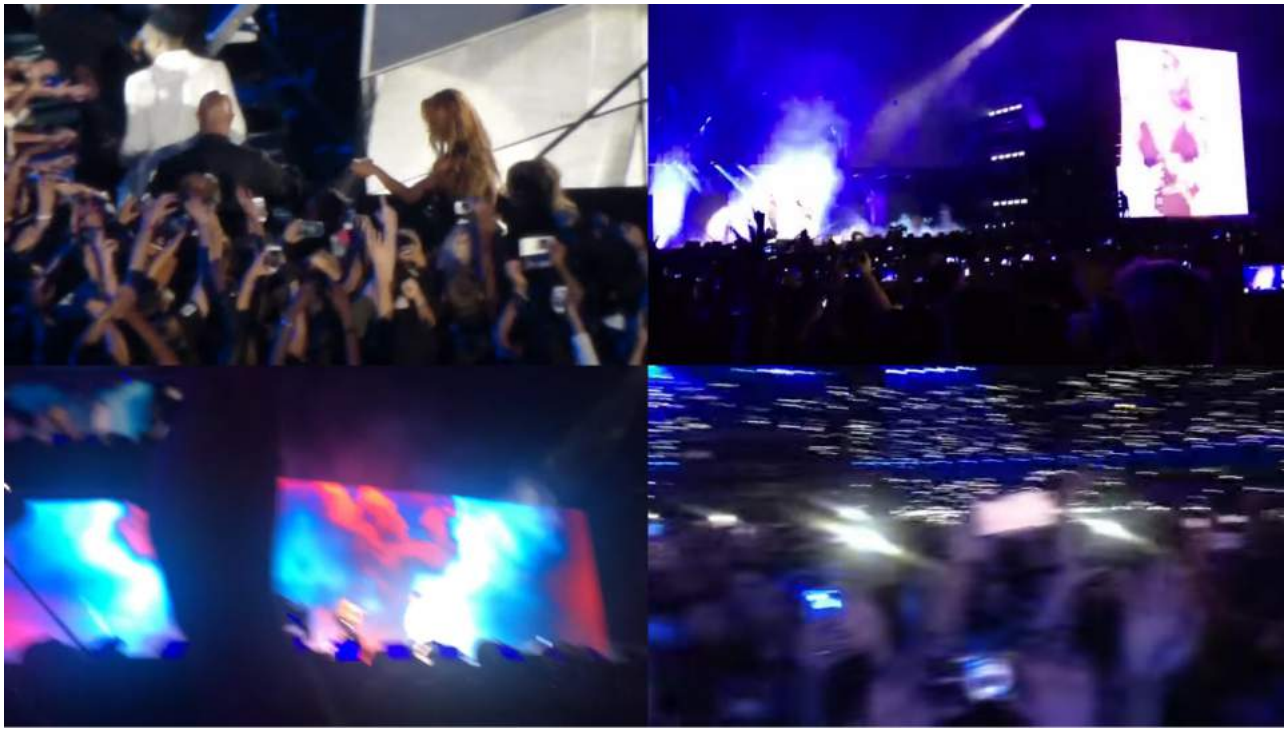


Ilustración 53: Nos planos de, por esta orde, soundofmelody, martinuss, Julie etAurelie e AnthonyChartier, vemos un rexistro involuntario do fenómeno das gravacións de concertos.

En resumo, estes cinco clips de fans manteñen en xeral, no tocante ao contido, as características do MRFMD, se ben a indefinición de imaxe e son non é destacable na maioría dos vídeos, ata o punto de que nalgúns só poderíamos falar dela se entramos en comparación coa calidade profesional. O contraste principal que teñen co filme-concerto oficial está na súa liberdade para desequilibrar a balanza entre as dúas estrelas e para tomar decisións de encadre que diverxen coas de Åkerlund xa dende a intención, para o que se valen en moitos casos da presenza da pantalla xigante. A relación

do espectáculo co videoclip non se percibe na metraxe amadora como sucede na profesional, ao ter máis presenza as pantallas laterais (que presentan unha realización similar á de calquera concerto de grandes dimensións) que a central (que é a que aporta os elementos de edición máis propios do estilo de Åkerlund e da estética dos vídeos musicais). A complexidade do evento á que facíamos referencia nun comezo non se percibe de forma moi clara nos clips, que non gardan, no seu contido, diferenzas moi significativas cos clips anteriores.

Duración, montaxe e movementos de cámara

A diferenza do que pasaba co contido, no que se refire á duración, montaxe e movementos de cámara, algúns destes clips supoñen pequenas rupturas co MRFMD en trazos básicos do modo fan, como a posición non variable, a dependencia da estrutura da canción ou a ausencia de montaxe. Se nos clips analizados nos dous epígrafes previos non atopabamos ningunha edición máis aló dos consellos de YouTube, neste caso os vídeos de Aurelie Avezou e soundofmelody presentan decisións de montaxe e posprodución que os distinguen claramente da maioría de vídeos amadores de concertos (polo simple feito de telas nun modo no que o habitual é que as gravacións vaian directas do dispositivo á rede).

Nas entrevistas ás persoas que gravaron a Auryn Circus Avenue Night, Irene Ferrer dicía que nunca editara ningún vídeo "salvo cortes", co cal debemos ter en conta que existe a posibilidade de que algúns dos exemplos que analizamos, tirados de YouTube, non estean presentados na rede na súa forma orixinal, senón que parte da súa metraxe teña sido excluída ao comezo e ao final. Ao subir un vídeo a YouTube, a pestana de "Melloras" ofrécenos multitude de opcións: o citado botón de "Estabilizar", unha variña máxica que axusta automaticamente luz e cor, ralentización e aceleración do vídeo ou o recorte, que sería a opción máis simple á que poderían acollerse as usuarias e usuarios. Non é a única plataforma que dá estas posibilidades, xa que por exemplo Instagram dá dende 2013 opcións semellantes: "Once you select the video clip you'd like to import, you can trim it down to the exact part you like best. We've also made it so that you can choose how you square-crop your clip (...)" (Instagram 2013).

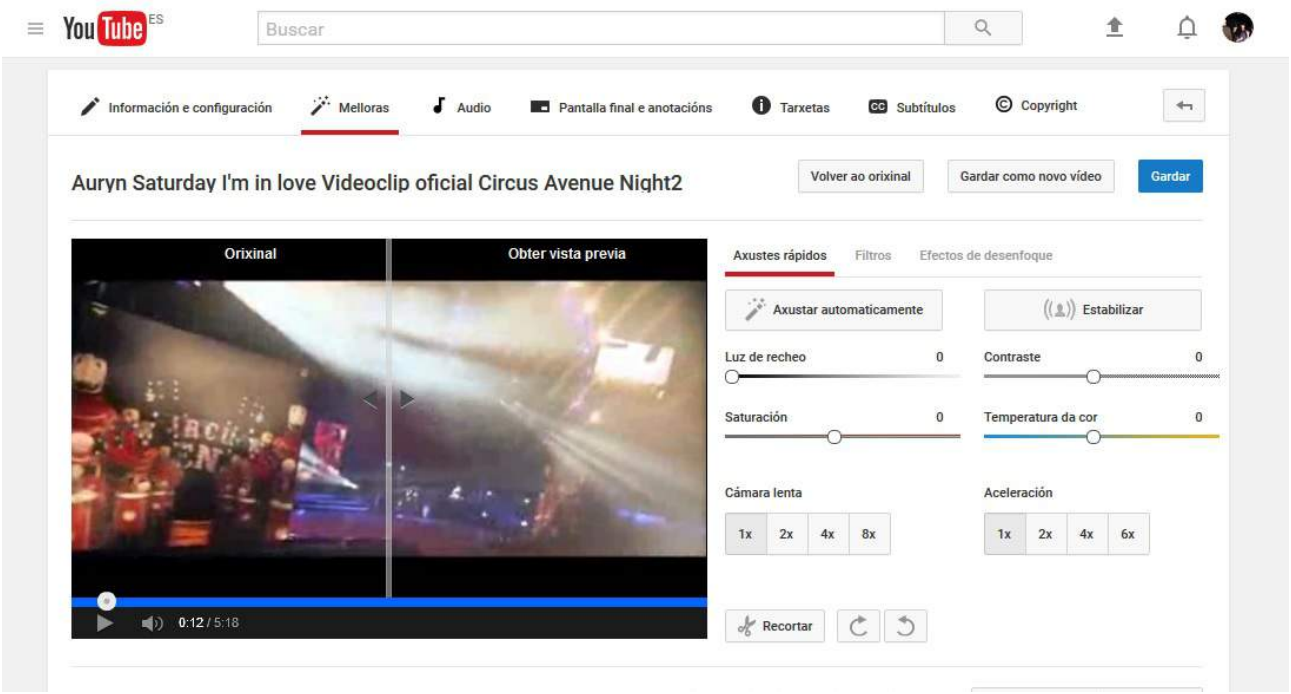


Ilustración 54: Vista das opcións de edición que ofrece a pestana de "Melloras" de YouTube.

As edicións de soundofmelody non son tremendamente significativas, pero si marcan unha diferenza con isto. Ao comezo do vídeo presenta un título co nome do artista, o lugar, a data e o título da canción (o mesmo nome que adoita poñerlle aos vídeos). É algo que fai en case todos os seus vídeos e que se corresponde co seu carácter de videoafeccionada, contribuíndo dalgunha maneira a conseguir que os seus vídeos teñan unha marca común: na ilustración vemos como distintos concertos ao longo de varios anos presentan o mesmo recurso. Despois disto, o vídeo comeza abríndose cun efecto de cortina (a mesma solución que emprega nos clips nos que pon un título). Isto pode traducirse en capital subcultural en certa maneira, dando a entender que a usuaria pon un coidado na documentación que a maioría de espectadores e espectadoras que gravan os concertos omite.



Ilustración 55: O uso de títulos por parte da usuaria soundofmelody significa unha pequena ruptura coa ausencia de montaxe presente no MRFMD.

Porén, o máis relevante está no fundido incluído no 2:41 do clip analizado, xusto no momento no que Beyoncé e Jay Z dan a volta e miran a pantalla. Con este e outro fundido, soundofmelody deixa fóra do seu vídeo os preto de 20 segundos que van dende esa pausa ata que Beyoncé comeza a cantar "Halo". Hai dous motivos probables: esconder un corte que xa había no seu vídeo ou excluír un fragmento que considere pouco interesante. Neste último caso atoparíamonos cunha mostra da capacidade que as e os fans teñen para construír a súa propia imaxe e interpretación dos ídolos, máis aló do carácter aparentemente sumiso co que se lles caracteriza. Xa vimos numerosos exemplos disto, tamén no referente ao contido, e é un xesto que aparece de forma moito máis clara e marcada no clip de Julie etAurelie, que excluía notablemente a Jay Z nas súas escollas de montaxe.

Con todo, atendendo máis polo miúdo ao xeito no que Aurelie articula a súa edición, vemos que as características son moi diferentes ás do Modo Institucional. Emprega bastantes recursos: títulos, efectos de son, ralentís ou uso de imaxes estáticas súmanse á simple edición por corte. Porén, non parece haber unha relación co ritmo da canción, senón só unha organización dos distintos fragmentos. Supoñemos que gravaron pequenos pedazos da experiencia no concerto e logo foron editados xuntos en orde cronolóxica. Entre todo o vídeo destaca precisamente "Young Forever / Halo". Mentres o resto de cancións que son rexistradas só o están en partes pequenas, de menos dun

minuto, o *mashup* final ocupa 5 minutos e 13 segundos, unha sexta parte do clip. E faino en tres planos: un primeiro de máis de 50 segundos, outro duns quince e logo un de catro minutos, co cal non hai nada que ver coas decisións de montaxe de Åkerlund.

Isto sucede porque, aínda habendo capacidade técnica para a edición por parte do público, os cortes dentro dunha canción implican a exclusión dun fragmento porque non contan con outras fontes de imaxe (no derradeiro epígrafe do capítulo trataremos *Radiohead Live in Praha,* un exemplo no que se supera esta limitación mediante a colaboración). O ritmo frenético de montaxe que caracteriza o MRIMD ten que ver coa variedade de puntos de vista e a intención de espectacularizar a través do cambio constante na pantalla, e un usuario ou usuaria por si mesmo non pode facer iso e conservar a canción completa, xa que está limitado pola súa perspectiva individual.

As decisións de Aurelie Avezou e soundofmelody tamén implican unha transgresión da dependencia da estrutura da canción. Con todo, xa temos visto que unha parte significativa dos clips do público rompen con este trazo, sexa por cortar as cancións ou por recoller máis de unha. Neste concerto iso manifféstase tamén nos exemplos de martinuss (que subiu sete vídeos do concerto, entre 19 segundos de duración e 2 minutos 29) e damita (que en lugar de rexistrar o tema completo comeza a gravar no final do anterior, "On The Run" e recolle a primeira parte de "Young Forever"). No caso de damita tamén adiviñamos, cara ao final do seu clip, un cambio de posición relacionado co cambio do escenario á tarima que realizan Beyoncé e Jay Z, que é bastante pouco habitual de ver.

Porén, os trazos do MRFMD que vemos aquí ausentes correspóndense principalmente coa parte del que deriva máis marcadamente das limitacións técnicas: indicabamos xa no capítulo 5 que a ausencia de montaxe respondía en grande parte á necesidade dun certo coñecemento técnico, e que a posición non variable debíase aos condicionamentos do espazo do concerto. Cando falamos do cambio tecnolóxico dixital, recollíamos a frase de Manovich que falaba da brecha entre o ámbito profesional e o afeccionado como algo que sempre se mantén: "La brecha se vuelve más pequeña pero sigue existiendo. Y siempre existirá, porque los productores profesionales la mantienen de manera sistemática a fin de sobrevivir" (Manovich 2005: 172). Neste caso o que atopamos é unha constatación de como a brecha se volve máis pequena (incorporando eses privilexios de profesionais a algunhas pezas amadoras) e tamén dese mesmo mantemento da diferenza entre ambos. De novo, as respostas dos usuarios e usuarias no referente aos seus hábitos de consumo indican a capacidade de coexistir dos dous tipos de gravacións de concertos. Aurelie Avezou di preferir os vídeos amadores:

> i watch a lot of amateur videos on YouTube, i love them, you can really sense the ambiance of

> the concert (...) Sometimes [I watch official concert films], i like them because of the good quality of the sound and image but i often find it takes away some of the magic of the concert (Apéndice 6)

Martinuss di directamente que rara vez ve filmes oficiais dos concertos, pero que si que ve os clips amadores: "quality is often bad, but it's precious" (Loc. cit). En canto a damita, ademais desa función de coñecemento do espazo que viamos, di que ve vídeos dos concertos aos que foi para revivilos. Neste aspecto manifféstase a visión da comunidade de fans como familia que apuntamos no capítulo 3: unha gravación doméstica que non ten interese para o groso do público teno para outra fan, e máis aínda se estivo alí. Porén, damita declara tamén que "I love and own a lot of official concert videos" (Loc. cit). Polo tanto, o que vemos é o mesmo que atopamos nos epígrafes anteriores: as dúas tendencias conviven e cumpren funcións diferentes.

O resto de trazos do MRFMD que se refiren a movementos de cámara si que aparecen nestes cinco vídeos con bastante claridade. O movemento da imaxe asociado ao movemento físico da espectadora ou espectador é moi claro no caso de Aurelie Avezou. No seu clip percibimos o seguimento a Beyoncé coa mirada, como xa indicamos, pero tamén o baile por parte da usuaria nalgunha ocasión, e a emoción máis desbocada cando entra Nicki Minaj en escena para facer a súa colaboración en "Flawless", cunha vibración descontrolada da cámara que destaca mesmo entre a inestabilidade que vemos noutros momentos. Sucede ao mesmo tempo que os berros inundan a pista de son, da mesma maneira que no clip de AnthonyChartier: cando Beyoncé se achega ao borde da tarima e, con iso, ao usuario, escoitamos voces dicindo "Beyoncé, I love you!" e vemos como o coidado posto no encadre ata ese punto desaparece. Na perda de control da cámara, o que acabamos vendo son pés e mans doutras persoas do público. Nos vídeos de soundofmelody, martinuss e damita percibimos unha excitación menor, pero isto ten explicacións lóxicas. No caso de martinuss esa exitación si que se ve no xa citado clip no que berra a Jay Z, que parece centrar máis o seu interese. No vídeo de soundofmelody, a súa posición está nunha grada moi afastada do escenario e iso fai que a emoción de "Young Forever / Halo" non se perciba dun xeito tan físico como o de AnthonyChartier, tamén porque a canción é unha balada e o público non está tan pegado nas zonas con asentos como para influír no movemento da cámara.



Ilustración 56: Os clips de Aurelie Avezou e AnthonyChartier (arriba) amosan o resultado en imaxe da relación do movemento emocionado e inestable das e dos fans. Abaixo, pola contra, vemos o baile do público no clip de martinuss sen que el o siga, e vemos a damita sendo quen de conseguir planos curtos e enfocados de Beyoncé.

No caso de damita, por último, atopamos unha mostra máis do seu carácter de espectadora experta, que fai que teña uns códigos e estratexias concretos á hora de establecer o seu comportamento no concerto, algo que inflúe na maneira na que escolle precisamente que momentos rexistrar: "It is either a favourite song or a moment when I am not too busy getting crazy about what is happening onstage. I hate being distracted" (Apéndice 6). No seu clip a inestabilidade é menor que nos de Aurelie e Anthony, precisamente porque non está "volvéndose tola". Isto permítelle gravar planos curtos de Beyoncé con estabilidade, pero a decisión de non gravar nas partes que máis lle fagan vibrar (en calquera dos sentidos) débese á autoconsciencia xa vista do seu carácter de fan, que lle fai excluír eses momentos nos que o vídeo perdería a calidade desexada.

Precisamente damita destacaba no cuestionario ter mercado unha cámara cun bo zoom para gravar os concertos. Esta marca do MRFMD é así moi notable no seu caso: entre a súa posición e o seu dispositivo, consigue illar a Beyoncé no plano durante boa parte do clip, e a alta resolución do clip fai que as súas sexan as imaxes que menos se distinguen das profesionais (cando menos, se facemos capturas de pantalla). No exemplo de soundofmelody, o zoom é igualmente notable, xa que dende unha posición tremendamente afastada consegue illar tamén á parella. Con todo, o uso deste recurso

non parece responder ás partes a priori máis emocionantes da canción, senón máis ben a unha aproximación xeral (caso de Julie etAurelie, que o utiliza durante case toda a metraxe) ou á variedade interna ao clip. Nos casos de martinuss e AnthonyChartier, non vemos cambio na distancia focal, polo que pode ser que non empreguen zoom ou, pola contra, que o empreguen durante todo o tempo sen varialo.



Ilustración 57: Nas capturas da parte superior vemos o cambio do tamaño do plano debido ao uso do zoom por parte de damita, e nas inferiores o resultado do uso do mesmo recurso por parte de soundofmelody.

En definitiva, na análise dos clips destas cinco persoas feitos no concerto de Beyoncé aparecen novos xestos e novas formas de operar dos e das fans á hora de gravar, pero non levan a unha ruptura co MRFMD. Porén, si que apuntan a variedade que o modo acolle, na medida en que ademais do carácter de fan poden aparecer outra serie de elementos que complementen a identidade de cada usuaria ou usuario e, con iso, o seu comportamento coa cámara (como vemos aquí coa montaxe no caso de Aurelie Avezou ou a posición no caso de damita).

Recepción

Na mesma liña que o que sucedía co concerto de Adele no Royal Albert Hall, os clips do On The

Run Tour son moito máis populares que os analizados no epígrafe de Auryn: en xeral, as gravacións amadoras espertan interese en relación ao obxecto que rexistran. Ten sentido en relación, de novo, ao que indicamos xa en varias ocasións ao longo desta investigación: a decodificación destes vídeos, que teñen figuras de interferencia perceptiva e outros rasgos do modo doméstico, é complicada para quen non está familiarizado coa ou co artista que aparece en pantalla (ou, cabe deducir, con quen gravou o clip). Polo tanto, canto maior sexa o número de seguidores e seguidoras da estrela en cuestión, maior será o tope de reproducións que alcancen estas gravacións. Así, o vídeo de Julie etAurelie suma máis de 180.000 reproducións (que xa son máis das que tiña o videoclip de "Saturday I'm In Love" de Auryn), o de Damita máis de 21.000 e o de AnthonyChartier máis de 23.000.

Aínda así, observar como funciona a recepción destes clips tamén nos fai sacar outras conclusións. A primeira, é que, se ben o éxito dalgunhas mostras deste cinema do fan vai ligado á popularidade de cada artista, esta non impide a irrelevancia doutras mostras: o clip de soundofmelody ten 1.600 reproducións, e o de martinuss só 114. A segunda, se atendemos a esta clara diferenza de popularidade dentro dos vídeos analizados, que aqueles cunha perspectiva máis próxima ao escenario adoitan ter máis éxito. De novo, volve aparecer unha idea relativa de calidade, que non ten exclusivamente relación coa resolución ou a técnica, senón co acceso a unha posición boa: nas respostas de damita vemos unha constatación de que a primeira fila é, como o sentido común parece indicar, o lugar que significa un maior capital subcultural e unha maior implicación emocional por parte da comunidade de fans.

Por último, noutras declaracións de damita viamos o uso dun criterio case comercial de escaseza ao explicar o éxito dun dos seus vídeos: "(...) those videos became the most popular ones on my youtube channel since that was the kick off show for The Mrs. Carther Show and my videos were the only front row ones" (Apéndice 6). É algo que coincide co hábito de consumo que Shamrock Brianski indicaba no epígrafe previo: "I always search for them when the tour of an artist starts abroad, usually in America, and us in UK won't have a chance to see it for another few months" (Apéndice 5). No primeiro concerto dunha xira, fans que non puideron acceder a el demandan información sobre a escenografía, o repertorio, o vestiario, as interpretacións e unha serie de detalles que antes podía proporcionar, por exemplo, a prensa musical. Nalgúns casos as bandas varían o espectáculo de noite en noite e este interese pode renovarse (está na base do fenómeno do *taping* arredor dos Grateful Dead, por exemplo), pero xa vimos previamente que no On The Run Tour non foi o caso. Nos casos de Auryn e Adele, os eventos tiñan un carácter máis único e os produtos oficiais tardaron en saír catro e dous meses, respectivamente, xerando unha sorte de ventá

de oportunidade para as gravacións amadoras, que cubrirían a ansia por ver algúns deses detalles para parte da comunidade de fans. No caso de Beyoncé e Jay Z hai unhas particularidades que alteran esta dinámica: por unha banda, tratábase do derradeiro concerto dunha xira que comezara tres meses antes, polo que supoñemos que a demanda de detalles era menor. Pola outra, a emisión do especial na HBO foi só unha semana despois dos concertos de París, co cal só os vídeos de damita e martinuss foron subidos antes de que o público puidese acceder ao filme-concerto oficial.

Porén, ao non ter unha estrea comercial máis aló da televisión por cable estadounidense, si que entendemos que non todo o público con interese en Beyoncé e Jay Z accedeu á película de Åkerlund. Así, o éxito do vídeo de Aurelie Avezou pode deberse a que, nos seus trinta minutos, ofrece unha perspectiva máis completa do que foi o concerto para a xente que estea interesada. A maiores, ao ter certo carácter de videoblog, pode ser que provoque unha empatía máis intensa no público que consome habitualmente vídeos amadores de concertos, se nos guiamos polo tipo de declaracións dalgunhas destas persoas, nas que semella que valoran o punto de vista individual e humano das gravacións, que os fai máis "reais": "They give a different view, a real view of the gig, good and bad, sometimes more exciting and intimate" (Apéndice 9), "te llegan a teletrasportar al lugar donde ha sido grabado el vídeo" (Apéndice 3), "i love them, you can really sense the ambiance of the concert" (Apéndice 6). Xa destacamos no capítulo 4 as declaracións dunha afeccionada que ían na mesma liña: "a professionally taken video can … seem robotic. Where a DIY video seems as if I could've been the person taking that video" (Lingel e Naaman 2012: 340). Isto vén reforzar a idea dunha convivencia entre o material amador e o profesional, porque apelan a diferentes intereses do público (representados, *grosso modo,* pola procura de autenticidade e pola idea convencional de calidade de imaxe e son). E, ao mesmo tempo, como os distintos modos comparten algúns trazos (sendo sempre rexistros baseados na centralidade da estrela), en momentos particulares poden chegar a competir polo interese do gran público, especialmente cando non hai imaxes institucionais dalgún detalle considerado importante.

Esta tendencia obsérvase con moita claridade nos exemplos que abrían a tese, relacionados con anécdotas e accidentes imprevistos, pero, nun exemplo menos radical, os comentarios presentes no vídeo de Aurelie Avezou refórzana tamén: ata catro dos comentarios veñen dicir "J'y était", co cal entendemos que o clip ofrece un rexistro da experiencia cunha marca temporal e espacial máis forte que o filme de Åkerlund, onde os únicos indicadores de que o concerto tivo lugar en París veñen das palabras ocasionais de Beyoncé e Jay Z. No vídeo de AnthonyChartier atopamos outro comentario que vén dicir o mesmo. Se unha das funcións deste fenómeno é axudar a revivir a experiencia, os trazos do MRFMD permiten facelo dando aos espectadores e espectadoras máis

elementos de identificación que as pulidas imaxes oficiais.

Os dous exemplos menos populares (de soundofmelody e martinuss) non teñen comentarios, pero algúns dos que aparecen nos outros tres clips analizados veñen tamén confirmar indicadores do funcionamento das comunidades de fans que sinalamos ao longo da investigación. Por exemplo, a usuaria Nina Nikodinović comenta a damita "How many you paid for tickets? You were so, so close. You are huge Bey's fan". É dicir, constata o seu prestixio interno ao grupo polo esforzo que supón conseguir chegar á primeira fila. En menor medida, outros dan tamén recoñecemento á labor de quen grava con comentarios máis vagos que se interesan por algún aspecto concreto, como cando a usuaria Lin Dsay pregunta cal é a música que Aurelie Avezou situou na introdución do seu vídeo, ou cando a usuaria Isabel María Silva Mulero exclama "beautiful!" no clip de damita, completándoo con emoticonas de corazóns e felicidade. Por último noutros, aínda que con menos frecuencia do que sucedía con Auryn, vemos fans dirixirse directamente a Beyoncé e Jay Z en lugar de ao usuario ou usuaria que subiu o clip, como no de Paula Alexander, tamén no clip de damita: "I love bey and jay so much am your biggest fan". Volve a performatividade fan que indicabamos nese epígrafe.

En definitiva, a diferenza do que pasaba cos filmes de Ruiz e Dugdale, non semella que haxa unha crítica xeral por parte das e dos fans ás escollas de Jonas Åkerlund, e polo tanto iso tampouco se reflicte nos vídeos amadores. Si que hai unha serie de contrastes grandes de estilo, e aínda que curiosamente tanto o MRIMD como o MRFMD parecen aparecer con menos forza nos exemplos deste epígrafe non dá a sensación de que esas diferenzas sexan relevantes, na medida en que a maioría dos trazos xerais mantéñense e o funcionamento das gravacións oficiais e amadoras na recepción é equivalente ao que viamos nos concertos de Auryn e Adele. Así, o máis relevante do achado neste epígrafe é o seguinte:

- Jonas Åkerlund encaixa nos roles dun modo diferente a Mario Ruiz (un profesional que negaba ser artista) e Paul Dugdale (un profesional que tamén se considera artista), xa que a súa personalidade autoral mantense cun gran peso ao longo de toda a súa obra pero el reclámase profesional e non artista.

- As normas en canto ao uso de material fotográfico do Stade de France revelan un código que semella habitual: canto máis se achega o material ao que permite conseguir o acabado das imaxes institucionais máis quere prohibirse por parte das entidades produtoras.

- O deseño do espectáculo é enormemente variado porque reflicte a adaptación da posta en

escena a formas mediáticas previas, nomeadamente os videoclips, e ten como elemento central a pantalla xigante na que se emiten imaxes realizadas previamente e non só a realización do directo.

- Tanto ese estilo de produción do concerto como o estilo de dirección de Åkerlund están marcados polos códigos do videoclip, e iso fai que varios dos elementos do MRIMD sexan alterados no filme analizado: altérase a centralidade da voz en favor ou ben da narrativa de autenticidade de Beyoncé e Jay Z ou da reprodución de efectos dos vídeos musicais a través dos que as cancións se fixeron populares nun primeiro momento. Difumínase a fronteira entre o diexético e o non diexético.

- O maior peso da posprodución e o uso de códigos relativamente alleos ao MRIMD fan que exista unha reacción ao traballo do director en lugar dunha indiferencia xeral diante da súa labor para valorar exclusivamente a actuación. *On The Run Tour: Beyoncé and Jay Z* non encaixa dentro do ideal transparente dos "filmes como concerto".

- As gravacións feitas por membros do público que analizamos serven ás veces de contraste ao incluído no especial de HBO por rexistrar elementos que a versión oficial non ofrece (como a ausencia de público en certas partes do recinto), por permitir a cada fan centrarse na estrela que admira máis en lugar de manter o equilibrio entre a parella que ten o filme de Åkerlund.

- A presenza de pantallas xigantes, igual que sucedía no caso da Circus Avenue Night, dá a opción ás espectadoras e espectadores de facer unha sorte de montaxe interna ao plano pola súa conta. Non se limitan a asumir como propias as imaxes institucionais, senón que conseguen manter unha visión persoal do concerto ao variar entre a realización que se lles ofrece e o seu propio rexistro.

- As imaxes das gravacións amadoras rexistran a moita outra xente empregando os seus dispositivos para recoller a actuación, e dan así a sensación de que o fenómeno é aínda moito máis extenso do que a presenza de vídeos na rede fai pensar. As respostas de varias das persoas que responderon a enquisa amosan que non se comparte publicamente todo o que se grava, senón que unha parte circula de xeito privado e outra non circula.

- Aínda que en xeral se manteñen os trazos do MRFMD, algún dos clips analizados presentan certas diferenzas en ámbitos como a posición non variable, a dependencia da estrutura da

canción ou a ausencia de montaxe. Estas pequenas rupturas poden demostrar unha maior atención á documentación por parte de quen as leva a cabo, traducíndose quizais en capital subcultural.

- A maiores do valor que adoita atribuírse aos vídeos amadores (que recollen mellor a atmosfera do concerto, que a identificación dalgúns e algunhas fans é maior) atopamos unha utilidade particular, indicada pola usuaria damita: a de dar a coñecer o espazo para que outras persoas poidan prepararse para coller un bo sitio no seguinte evento.

- A análise do carácter das e dos fans que gravaron o concerto aquí analizado amosa que o MRFMD acolle unha gran variedade de persoas, xa que ademais do rol de fan das usuarias e usuarios que realizan estes vídeos aparecen máis elementos que complementan a súa identidade (como os de *prosumer*) e, con iso, explican mellor o seu comportamento coa cámara ou mesmo o equipamento empregado.

- Varios dos vídeos analizados inclúen elementos autobiográficos que reforzan a configuración da identidade de fan destas persoas, normalmente relacionados cos momentos previos ou posteriores ao concerto, nos que a centralidade da estrela non se dá e atopamos no seu lugar ás e aos fans como elemento predominante.

- A recepción dos vídeos amadores aquí tratados leva a varias conclusións: os clips tomados máis preto do escenario adoitan ter máis éxito, a súa inmediatez permítelles popularizarse diante da ausencia (temporal ou permanente) de gravacións profesionais, e o feito de ofrecer máis marcas distintivas do momento en lugar dunha imaxe pulida é apreciado por boa parte do público.

7.4. *this is not a show (a live movie)* (Vincent Moon e Jeremiah, 2009)

7.4.1. Perfil biográfico dos autores

Tanto Jeremiah como (seguramente en maior medida) Vincent Moon son cineastas que se deron a coñecer ligados ao proxecto dos Concerts à Emporter (en inglés Take Away Shows) da web *La Blogothèque*. Moon iniciou a serie xunto con Christophe "Chryde" Abric, inspirado por *Step Across The Border* (Nicolas Humbert e Werner Penzel, 1990), un filme experimental sobre o guitarrista, compositor e improvisador Fred Frith (Argent s.d.). A idea consistía en levar aos músicos e mýsucas fóra do escenario, forzándoos a adaptarse a localizacións habitualmente públicas nas que sería pouco habitual recoller unha actuación (unha lavandería, un ascensor, unha piscina) e gravalos en plano-secuencia sen ensaio previo.



Ilustración 58: Nestas capturas dos Take Away Shows que Moon fixo con REM, Architecture in Helsinki, Herman Dune e Kiko Veneno podemos ver a imaxinación posta na procura de espazos, que forza aos músicos e músicas a ter que traballar en condicións que escapan ao seu control (como Kiko Veneno tocando na rúa entre unha asociación de baile swing) ou con configuracións instrumentais diferentes (no caso de REM, o batería conduce o coche no que tocan e limítase a percutir o volante coas mans; no de Architecture in Helsinki as e os instrumentistas están na rúa e a cantante na ventá dun edificio).

Estas configuracións atípicas van máis aló dun recurso para chamar a atención do público, xa que están relacionadas co discurso xeral de Moon arredor da posta da música en imaxe, que é

claramente rupturista dende a súa intención declarada de evitar a idea do “live show”:

> I was always trying to break down that relationship to music and bring it out to the street, and bring things out of the comfort zone of music in a way. (...) Basically the things I made on bands playing on stage are mostly about being in the middle of the crowd. Being in this extremely sensorial type of relationship with music, and how you do it to transcribe this with the camera and so on. (Apéndice 7)

Moon pretende abordar a música cunha sensibilidade semellante á de calquera espectador ou espectadora, e nese sentido é un "cineasta-operador" que, como dicía Margarita Ledo, fai corpo coa cámara e co que a cámara grava (en Ortega e García 2008: 88). Cun carácter espontáneo, improvisatorio e no que a posición do cineasta non estea subordinada ao intérprete; xusto o contrario da planificación exhaustiva e ao servizo de quen contrata que vimos ata agora en cineastas profesionais. É algo que, segundo indica, a aparición dos dispositivos dixitais fixo posible (lembrando o que apuntabamos no capítulo 2 sobre a democratización do acceso):

> My desire really comes from the desire to play. I do not mean to play music, I mean to play, the act of playing a game. My approach to music is based on the fact that I want to play as well. The thing is I never grew up into a musical environment, and I was never teached about music, and in the end I ended up with a camera in my hand and not a guitar, let's say. And I found it was an amazing tool, especially those digital cameras that are fucking recent when you think about it, and easier to manipulate and so on... it got me the desire to play, and to play this camera as it was an instrument in a way. In a research to be the dialoguer. The very first point in my relation to music is based on the fact that I do not build any hierarchy. I hate any type of hierarchical relationships, and so my approach to music was never based on the fact of like, putting myself in service of music. (Loc. cit)

En resumo, o seu enfoque é o dun iconoclasta. Oponse ao estilo institucional de gravación de concertos (algo que, como viamos no capítulo 5, vén reforzar a existencia do MRIMD como un canon ao que opoñerse dende outras posicións). Pero non só iso, senón que se opón tamén á idea do concerto en sí mesma, identificándo as actuacións con ese carácter xerárquico que ten nos videoclips o seu máximo expoñente, por preceder a música á construción das imaxes (González 2010). Entre 2006 e 2012, Moon popularizou esta visión gravando máis de 130 Take Away Shows e outras pezas, pero dende 2009 foi desvinculándose progresivamente do proxecto de *La Blogothèque* (que segue en activo hoxe). En contraste, afondou cada vez máis no lado etnográfico do seu traballo, converténdose nun cineasta viaxeiro e afastándose do carácter comercial da música en favor do seu aspecto cerimonial. Un apartado da súa páxina web permite visualizar as súas obras

nun mapa interactivo[218], que serve de indicador deste carácter nómada:

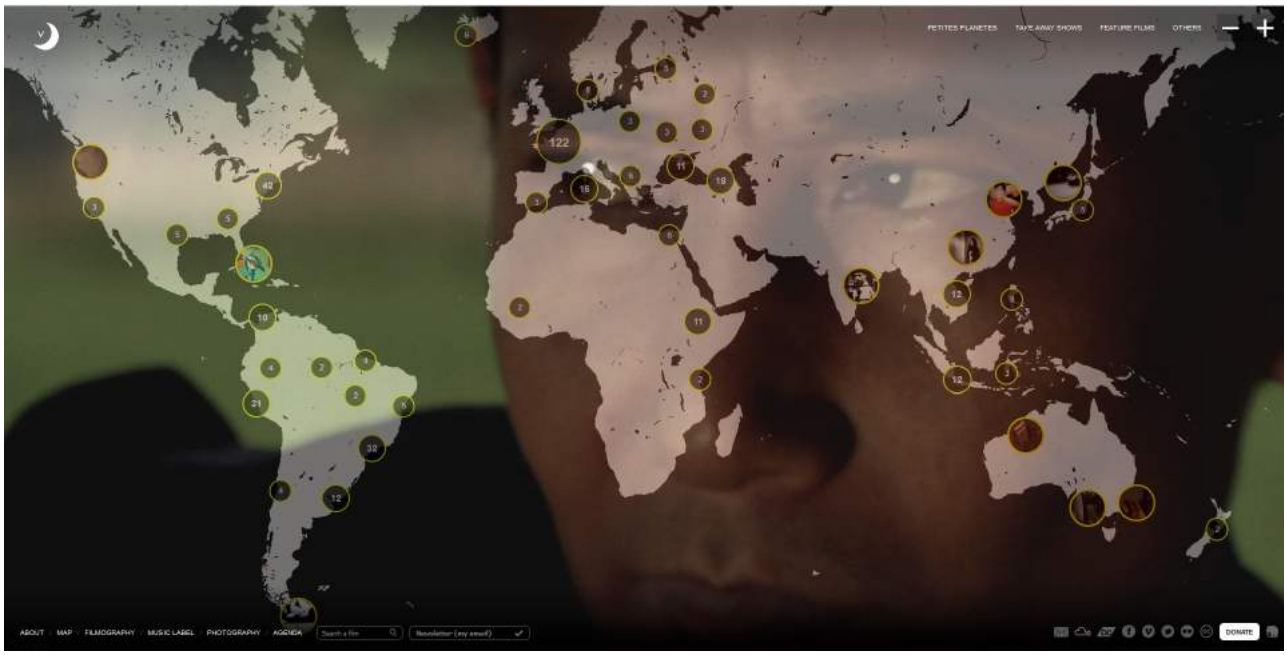


Ilustración 59: Os comezos da obra de Vincent Moon estaban en Europa, onde comezou a serie dos Take Away Shows, pero dende 2012 realizou a maioría do seu traballo fóra do seu continente de orixe, con especial atención a América do Sur.

Na súa primeira etapa, o estilo de Moon acadou un recoñecemento case universal, cun artigo de *The New York Times* facéndoo responsable de "reinventar o vídeo musical" (Goodman 2011). Bandas tan populares como Arcade Fire, Wilco, Vampire Weekend ou The Kooks participaron dos Take Away Shows, moreas de cineastas recolleron a súa influencia e proxectos semellantes arrincaron en diferentes partes do mundo, como Venusplutón[219] en España. A súa obra recente parece ir máis aló e fuxir da súa propia influencia, aplicando un enfoque similar (a ausencia de planificación, a ligazón da cámara ao corpo, o rexeitamento das convencións cinematográficas) a un obxecto diferente:

> I barely film artists, in a sense. I'm much more interested in music in a ritualistic form, in ceremonies, in the spiritual... the thing is that... I don't know, fuck man! I bump into things. I've been bumping into things and sort of dealing with them at the moment of bumping into them. So that bumping into things... sometimes I can let me go and then you got the guy and then you do "wow, there's an amazing band in town tonight, wanna meet them?" and you just show up there with the camera, totally improvised. I improvise as much as possible, I have no desire to plan anything. I never really planned any of those films, it all just happens on the moment, on

[218] Dispoñible en: http://www.vincentmoon.com/map.php [Última visita o 29/05/2017].

[219] Inactivo dende 2013, a labor do proxecto segue dispoñible en: http://venuspluton.com/ [Última visita o 29/05/2017].

> the spot. My approach to life is very is based on see how things work by themselves without any type of preparation, any type of preconception, and I think that in terms of art forms that's sometimes a bit not well. Especially in the world of cinema. I'm not really close to the world of cinema per se, in a sense that my approach is totally improvised, I never really never ever write anything. In a sense I never try to project myself into an idea. And basically there you have your ideas in your mind and you try to recreate what your mind created. This is like you are going to throw your mind into an action with a creative perspective and your mind is going to set all those things and your body is going to follow... that is so fucking wrong! That's the exact opposite of my approach. My only desire is to shut up the mind, to shut up the brain, to just let the body go. And it's interesting that your body knows. (Apéndice 7)

Nesta última etapa, este enfoque deu pé a proxectos como o aínda en proceso *Híbridos*[220] (sobre a relación entre a espiritualidade e a música en Brasil) e varias series dentro do nome *Petites Planètes,* referencia aos libros de viaxes coordinados por Chris Marker nos anos 50 e 60 (tamén un selo discográfico[221] baixo o que publica as gravacións de son dos seus vídeos): *Musiques du Laos, Musiques de Géorgie, Viet Nam, Now Ethiopia, Sonidos del Perú* ou *OKO – Carnets de Russie*[222]. Son proxectos moito menos populares que as súas colaboracións previas con artistas pop: atendendo a YouTube, o Take Away Show de Bon Iver[223] conta con case 4 millóns de reproducións, mentres vídeos centrados no aspecto ritual da música van dende as notables 366.000 de "Señor, un candombe!"[224] (2013) ás 835 de "NOW ETHIOPIA • * • ^ • TILAHUN • ∞ • º • portrait of a Lalibela"[225] (2013). Moon declarou non ter interese en traballar con celebridades (Leașcu 2016), e así mesmo moitos destes filmes recollen interpretacións colectivas nas que a diferenza entre quen fai música e quen a escoita desaparece. Ao mesmo tempo, trátase de interpretacións ás que el chega sen ter que ver coa súa produción, ao contrario do que sucedía nos Take Away Shows, e iso leva á fragmentación das pezas en máis planos (condensando case sempre os rituais en curtas de menos de vinte minutos). Así, nese carácter de etnógrafo que participa dos rituais coa cámara achégase máis a Jean Rouch que a calquera cineasta da música, pero elude o método científico en favor de presentar a súa subxectividade, expondo unha experiencia na que non procura permanecer invisible e sen

[220] Dispoñible en: http://hibridos.cc/ [Última visita o 29/05/2017].

[221] Dispoñible en: https://petitesplanetes.bandcamp.com/ [Última visita o 29/05/2017].

[222] Todos eles dispoñibles na web de Moon: http://www.vincentmoon.com/list.php [Última visita o 29/05/2017].

[223] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=x5Swa9CYgRk [Última visita o 30/05/2017].

[224] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=C1UOPGVSNOs [Última visita o 30/05/2017].

[225] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=5WLY-ssnVms [Última visita o 30/05/2017].

alterar o desenvolvemento dos feitos.



Ilustración 60: Nos filmes "Procesión" (da serie *Sonidos del Perú*), "Señor, un candombe!", "YANGDRUB (rituel bouddhiste en Kalmoukie)" (da serie *OKO*) e "TEWAHEDO FASIKA" (da serie *Now Ethiopia*), Moon accede a interpretacións musicais rituais en espazos públicos ou de culto, onde a diferenza entre o público e os músicos e músicas é moi pequena por tratarse de interpretación colectivas.

Con todo, a transición entre estas dúas etapas é gradual, xa que nas súas viaxes Moon comeza gravando tamén a figuras emblemáticas da música deses lugares (en Brasil, por exemplo, a Tom Zé, Ney Matogrosso, Elza Soares ou Naná Vasconcelos). Ademais, a pesar das diferenzas xa explicadas, mantén en toda a súa filmografía ese deixar ir o corpo que lembra o entusiasmo de Maya Deren ao falar da liberdade dos amadores e amadoras á hora de filmar e relacionarse libremente coa cámara, o espazo e o tempo:

> Like the amateur still photographer, the amateur filmmaker can devote himself to capturing the poetry and beauty of places and events and, since he is using a motion picture camera, he can explore the vast world of the beauty of movement. (...) Physical freedom includes time freedom–a freedom from budget imposed deadlines. But above all, the amateur filmmaker, with his small, light-weight equipment, has an inconspicuousness (for candid shooting) and a physical mobility which is well the envy of most professionals, burdened as they are by their many-ton monsters, cables and crews. Don't forget that no tripod has yet been built which is as miraculously versatile in movement as the complex system of supports, joints, muscles, and nerves which is the human body, which, with a bit of practice, makes possible the enormous

> variety of camera angles and visual action. You have all this, and a brain too, in one neat, compact, mobile package. Cameras do not make films; filmmakers make films. (Deren 2015: 177-179)

Esta coincidencia entre ambos na defensa (explícita ou non) de cualidades do enfoque *amateur* non é casual, xa que as marcas de estilo de Moon veñen da oposición aos modos de facer profesionais e institucionais, pero especialmente á subordinación que vai derivada moitas veces da relación económica que se ten cos ou coas artistas. Preguntado polos seus traballos de encarga, Moon interrompía e rexeitaba ese tipo de relación coa súa obra:

> Mmm... no. I mean, if I did it was ten years ago. I just work with people I really want to work with. It often comes from my own inputs. The musicians only come from my own inputs, to be honest. For the past six years, all the things I made it because I wanted to make them. (Apéndice 7)

Xa que logo, identificamos plenamente o seu rol co do artista, onde o interese estético e creativo prima sobre calquera outra motivación, pero o seu discurso a nivel estético foi construido traballando dende un punto de vista de fan ("It comes really from a fan point of view", dicía sobre *La Blogothèque* [Danigelis 2009]), e conserva unha serie de liñas en común cos clips do público (nomeadamente o habitual uso dunha soa cámara), co cal podemos falar de cineasta-fan no seu caso como facíamos no capítulo 3. É algo común tamén a Jeremiah, que ten unha obra menos extensa e menos coñecida[226], e quizais algo máis variada en canto ao estilo e os formatos (entrando máis a miúdo no terreo do videoclip, e adaptándose en maior medida ao universo dos intérpretes e as súas postas en escena) pero que comparte coa de Moon unha serie de cualidades.

[226] A súa páxina web recompila os seus traballos baixo as categorías "Films", "Instants", "Live Shows", "Music Videos" e "Take Away Shows": https://www.byjeremiah.net/ [Última visita o 30/05/2017].



Ilustración 61: Jeremiah comparte con Vincent Moon a ubicación dos músicos e músicas en espazos insólitos, chegando incluso a facelos interactuar cos sons que están presentes neses lugares (como vemos no clip de arriba á dereita, da serie *New York Jazzed Out*, onde o Andrew D'Angelo Trio toca nun ximnasio). Porén, tamén hai na súa carreira un equilibrio cos vídeos musicais (como o de "Trustful Hands" de The Dø, abaixo á dereita) traballos máis achegados á traslación convencional dun espectáculo preconcibido (como o *Birds on a Wire* de Rosemary Stanley e Dom La Nena, abaixo á dereita) ou filmes colaborativos coa intérprete (como *Ilo Veyou*, de Camille, onde ela aportaba ideas escénicas sobre as que logo Jeremiah traballaba).

Ademais de terse dado a coñecer realizando Take Away Shows (uns trinta no seu caso), as súas pezas teñen tamén un carácter itinerante e musicalmente variado (a súa última peza é un videoclip para Tinariwen gravado no sur de Marrocos, e a súa colaboración máis constante é coa cellista brasileira Dom La Nena), traballan con actuacións e improvisacións fóra dos contextos habituais (como na serie *New York Jazzed Out*[227]), presentan unha identificación do director coa figura do cámara (encaixando tamén na categoría de "cineastas-operadores"), establecen unha relación non xerárquica cos e coas intérpretes (asinando conxuntamente algunhas pezas, como *A New Morning* con Piers Faccini ou *Ilo Veyou* con Camille) e rexeitan o carácter comercial das encargas profesionais, que Jeremiah asimila á publicidade:

> Being offered to be paid to make a film for and/or with a musician, in order for a record label to promote a record…. it's difficult I guess to make art starting there… As sincere as you can be,

[227] En "Steve Coleman Boxer Sadam Ali", por exemplo, un saxofonista improvisa ao ritmo percusivo dun boxeador golpeando un saco de area. Dispoñible en: https://vimeo.com/26069675 [Última visita o 29/05/2017].

> as free as they let you be it's always about promoting something. Advertisement. (Apéndice 8)

Se Moon fai referencia ao corpo e ao xogo, Jeremiah fala de fascinación pola actuación musical para un público, e de identificación e proxección cos e coas intérpretes: "On a certain plane, I'm becoming this person, to an extent that i'm actually moving in accordance with him or her" (Loc. cit). Fala con emoción do papel de cineasta, explicando que a súa mirada concentrada inflúe na actuación e imprime intensidade na imaxe. Se Moon citaba un filme atípico dentro do documental musical como *Step Across The Border,* Jeremiah ignora directamente esa tradición e cita a Tarkovski para indicar de que xeito a súa sensibilidade se traslada ao plano: "Tarkovski would say that if you feel something while filming a landscape, this emotion can be sensed by the audience, that's the magic of movies" (loc. cit). Fala, en fin, de imaxe poética e metafísica para explicar a súa reacción aos outros intentos de recoller a música en imaxe:

> Music is poetry, I don't see why images on music shouldn't be too. I want to translate feelings from what the music inspires, and feelings from what the performance inspires me too, that alchemy can often result to abstract images, to impressions. But sure, it's certainly fueled too by the other attempts I see to represent music with images. Very few things I find interesting or beautiful in that field. (Loc. cit)

Xa que logo, non hai dúbida á hora de encadrar tamén a Jeremiah no rol de artista, de alguén que procura transmitir sentimentos, que reacciona á ausencia de beleza no campo no que traballa. De que maneira encaixa, entón, a condición dos directores no seu traballo con REM? Combínase con algún outro rol? O habitual é que haxa un compoñente de *fandom* na aproximación de moitas e moitos cineastas á música, e vemos que o propio Moon identificaba ese carácter na idea de *La Blogothèque*. Porén, el mesmo indica que con respecto a REM non quixo deixarse levar pola súa sona: "I didn't give a shit, it was just another band and I say it in the most respectful way, they are very nice people" (Leașcu 2016). Jeremiah vén subliñar a ausencia pola súa parte dos vínculos emocionais previos propios de quen é fan, xa que non coñecían apenas a música do grupo:

> I didn't know much about them except a for few songs everybody knew. I also knew they were a phenomenon in rock and pop culture. But with Vincent we were definitely strangers to this… we wanted to film the band in the same way we would film anybody else. I think it was the best favor we could do to them, not to be impressed, or to not consider their fame too much. I think we managed not projecting too much on them, but rather let ourselves discover them and their music as we went along. What helped is that they are the nicest people we ever met. We weren't impressed because they never tryed to impress us. (Apéndice 8)

Da mesma maneira, explica que, nesas condicións, conseguiron que *this is not a show* e *Six Days* (o filme ensaio que saíu tamén do seu proceso de colaboración coa banda) fuxisen do carácter publicitario que atribuía á maioría de proxectos similares:

> REM gave us absolute freedom on 6 DAYS & THIS IS NOT A SHOW. There were no wishes from them when we started, and at the end there was no demands for changes. They just wanted a film from us, they wanted a piece of art, and I hope they got it. But that's an exception in that context. If you get paid to do something for a musician, you have some limitations imposed and therefore it can't be art. So most music videos are not art. (Loc. cit)

Xa que logo, o carácter iconoclasta destes cineastas é, en definitiva, o que fai posible que o encargo sexa feito con liberdade, partindo dun recoñecemento do estilo e a creatividade dos autores por parte de REM (en particular de Michael Stipe, como veremos) e creando un marco no que isto poida aparecer sen condicionamentos, opóndose ao tipo de circunstancias nas que traballa alguén como Paul Dugdale, se lembramos a súa atención a certos detalles: "Can we have cameras on stage?.. Are they distracted by cameras in their eye line? Do they have any vanity fears about being shot from particular angles?" (Apéndice 4). Ao ser parte do seu estilo o traballo dende a posición do público, as figuras de Moon e Jeremiah aparecen dentro desta investigación como unha sorte de ponte entre as e os profesionais con marcas de estilo máis persoais e as e os fans con inquietudes creativas máis evidentes. A análise amosará que puntos en común teñen con cada tendencia.

7.4.2. Carácter do filme

Nunha primeira ollada, podemos catalogar *this is not a show* como un filme de carácter institucional que funcionou como complemento á edición especial do álbum *Live at the Olympia* de REM. O filme tamén foi presentado en festivais como o Sound Unseen de Minneapolis, o Darklight Festival de Dublín ou o Copenhagen Documentary Film Festival (REM HQ 2009) e tivo unha estrea limitada en cinemas anunciada baixo o título This is Not a Theatrical Release (Slicing Up Eyeballs 2009). Unha das cancións, "Living Well Is The Best Revenge", foi publicada online como videoclip con pequenas variacións respecto á montaxe do filme, pero xa non se atopa dispoñible.

7.4.3. Estratexia promocional do filme

Aínda que encadremos o filme nunha orixe institucional, este funciona como unha colaboración

artística en pé de igualdade antes que como unha encarga (como veremos despois, isto é habitual nas pezas audiovisuais de REM). O proxecto está encadrado no marco máis grande da serie de colaboracións entre a banda e Moon e Jeremiah nese período, sendo a última en ser publicada pero a primeira en gravarse[228]. Michael Stipe, cantante da banda, interesouse en traballar con Vincent Moon logo de descubrir os seus Take Away Shows (na páxina en inglés de *La Blogothèque* unha frase de Stipe preside a páxina: "I don't think music or film has been in a more exciting place in 20 years" [La Blogothèque s.d.]). Precisamente no texto que acompaña ao Take Away Show que fixeron para a web, Moon explica a natureza do seu traballo conxunto como unha oportunidade para que REM recuperasen crédito artístico:

> Doing a Take Away Show with REM could be seen as a way to rejuvenate their image. Obviously, it's part of the whole thing. Putting aside the huge venues and ultra-sophisticated recording studios to play in the street—that's a pretty cool thing to do, certainly seen as chic. But when you push "REC" for the first time, doubts descend: what if it didn't work? What if the band looked ridiculous, old-fashioned, too used to playing their songs perfectly in front of bigger, more impressive cameras? Most of the bands filmed for the Take Away Shows are young and almost beginners; they participate in acoustic sessions often with great pleasure and curiosity (though it also provides some very welcome promotion.) So what would it be like with

[228] Especificamos aquí a cronoloxía desa colaboración para facilitar a lectura e dar unha imaxe xeral das implicacións do traballo conxunto da banda e os cineastas:

- *this is not a show (a live movie).* Gravada entre o 30 de xuño e o 5 de xullo de 2007. Publicada en 2009 como parte da edición especial do álbum *Live at the Olympia.* Dispoñible en: http://www.vincentmoon.com/video-rem-this-is-not-a-show-a-live-movie-2007-16.html?search=rem [Última visita o 31/01/2017].

- *Take Away Show #89 _ REM.* Gravado en setembro de 2007. Publicado o 31 de marzo de 2008. Dispoñible en: http://en.blogotheque.net/2008/03/31/r-e-m-en/ [Última visita o 31/01/2017].

- *Ninety Nights.* Proxecto realizado entre o 1 de xaneiro e o 31 de marzo de 2008 anticipando o lanzamento do disco *Accelerate* o 1 de abril dese ano. Unha web acollía a presentación dun clip de trinta segundos sobre o grupo ao día.

- *Six Days.* Filme ensaio montado con material recollido tanto durante os concertos do Olympia como durante o proxecto *Ninety Nights.* Publicado en 2008 como parte da edición especial do álbum *Accelerate.* Dispoñible en: http://www.vincentmoon.com/video-rem-six-days-and-ninety-nights-2008-97.html?search=rem [Última visita o 31/01/2017].

- *Supernatural Superserious.* Videoclip gravado en xaneiro e publicado en febreiro de 2008. Dispoñible en: https://vimeo.com/3217977 [Última visita o 31/01/2017].

- *Until the Day is Done.* Videoclip realizado con imaxes procedentes en grande parte dos concertos do Olympia. Publicado en outubro de 2008. Dispoñible en: https://vimeo.com/9888956 [Última visita o 31/01/2017].

> such an “old” band, so experienced in the classical media stuff? (Moon 2008)

Nese sentido, podemos ler en toda a labor de REM na época unha intención de porse en risco. O propio concepto das actuacións recollidas en *this is not a show*, calificadas de “ensaios en vivo” e descritas por Stipe como “an experiment in terror” (Keefe 2009), remite a esas ideas. Nesas noites nas que tocaron no Olympia de Dublín, a banda recuperaba o método empregado na súa primeira etapa, estreando as cancións en público antes de publicalas en disco, e mesmo volvía a tocar nunha sala de tamaño medio. O argumento principal despois duns anos de dúbidas creativas e fracasos a nivel crítico é o de sacar á banda da zona de confort e facer algo pouco calculado, cos erros á vista: xa que logo, a banda estaba a desenvolver unha estratexia que puña en primeiro plano tanto o carácter artístico como a autenticidade, que como veremos despois van no seu caso a miúdo ligados.

En consecuencia, non parece haber unha estratexia promocional clara e forte para *this is not a show,* pero si sobre como presentar a renovación da nova etapa da banda a partir de *Accelerate,* o disco de estudo que a vertebra. Stipe insistía na inmediatez: “We spent less time making this record than we have in 20 years” (MacInnes 2008). Mike Mills, baixista, contrastaba a unidade do momento coa falta de cohesión da etapa anterior: “We were pulling in different directions. And that's kind of pointless. It makes it very difficult to make a good record” (Westhoff 2008). E, como parte de toda esta renovación, un dos argumentos máis publicitados cara os medios foi a colaboración con Moon, xa dende *Ninety Nights,* o primeiro en publicarse dos proxectos compartidos con el e Jeremiah (quen foi, en contraste, ignorado en xeral pola prensa, probablemente por ser máis descoñecido). Vémolo na nota de prensa do lanzamento de *Accelerate*:

> R.E.M. -- which is singer Michael Stipe, guitarist Peter Buck, and bassist Mike Mills -- are counting down the time to the album's release date on a website, www.ninetynights.com. The site, which launched on January 1st, features a new high-definition video snippet each day that can be downloaded then edited, embedded, or manipulated however the user wishes. Each snippet is being posted in high-resolution HD format and available for download for a period of 24 hours before being archived on the site as a low-resolution stream. The clips were shot by noted French filmmaker Vincent Moon, who has worked with Arcade Fire, The Shins and The National among other artists. (Warner Bros. Records 2008)

A inclusión na nota dos nomes de outras bandas *indies* gravadas por Moon revela que ese podía ser tamén un factor importante no seu proceso de recuperación de prestixio. Así se subliñaba no blog de *Sundance TV*, indicando que o grupo apuntaba ao público do rock alternativo:

> R.E.M. is hitting the road with the National and Modest Mouse, which casts new light on their

> choice of working with Vincent Moon; now there's no doubt, R.E.M.'s trying to make their reintroduction to the world as indie-credible as possible. It's been awhile since the band's had the hipster vote; this is certainly one way to get their attention. (sundancetv 2008)

Porén, máis aló disto, o feito de que o texto incluise como feito destacado o traballo de Moon fainos pensar que a figura do autor é valorada pola banda. De feito, Michael Stipe chegou a facer unhas declaracións moi reveladoras expresando admiración polo traballo do director francés nas que falaba en termos de "incluílo no álbum", o que funciona como proba do tipo de relación non xerárquica entre banda e cineasta que Moon defendía:

> When I decided to include Vincent in the album I didn't want to just limit ourselves to a couple of Take Away Shows. I was really impressed with his work: he uses such simplicity but brings with it a great knowledge of film. (…) He uses a medium from another time and uses technology to make it available to all of us through the Internet. (Thompson 2008)

A referencia que Stipe fai á tecnoloxía conecta tamén coa idea explicada na nota do proxecto *Ninety Nights*, que está relacionada co aproveitamento das posibilidades que a Internet ofrecía nese punto, igual que sucedería co videoclip de "Supernatural Superserious", publicado poucos meses despois. Este foi dirixido por Moon e editado con Jeremiah, pero presentado cunha web na que diferentes artistas ofrecían a súa propia montaxe da metraxe orixinal e a opción para as e os fans de facer o mesmo e compartila[229]. Esa estratexia de rexuvenecer a imaxe do grupo á que o director facía referencia vai entón tamén, significativamente, ligada a outros dous aspectos que dotan habitualmente de autenticidade de cara á comunidade de fans: a interactividade e a exhibición de certa intimidade (os filmes xiran arredor da presentación pública do proceso de creación, e o Take Away Show foi gravado na casa de Stipe en Athens). Eses dous aspectos implican de novo para REM enfrontarse a situacións sobre as que non exercen un control absoluto e outorgan acceso ao público, contrastando, como ben resaltaba Moon, co traballo audiovisual que viñan facendo pouco antes, máis propio de superestrelas distantes, no sentido figurado pero tamén nun nivel físico:

> This broke the weird feeling that you often have as an audience member at a thousand-spectator show with confusing scenography (take a look at the live REM DVD released recently), which turns the musicians into puppets who only seem to play. Regaining this intimate relationship with REM likely results from the fascination with these images (...) (Moon 2008)

[229] As webs dos proxectos están caídas a día de hoxe, pero en YouTube seguen presentes as versións aportadas por afeccionadas e afeccionados: https://www.youtube.com/playlist?list=PLF9A81457502B1C23 [Última visita o 31/01/2017].

A colaboración con Moon e Jeremiah é, xa que logo, perfectamente coherente no medio de toda esta dinámica, porque en xeral os cambios asumidos pola banda na nova etapa implican un achegamento ao seu terreo. Non só nun sentido estético, senón na propia maneira na que o seu discurso formula as actuacións (facendo primar a improvisación) e a relación destas coa imaxe, insistindo en non supeditar ningunha á outra. En resumo, a estratexia promocional do filme é pouco relevante pero este xoga un papel dentro do traballo conxunto da banda e os cineastas, que cumpre a función maior de asentar unha narrativa na que REM reforzan uns valores de credibilidade artística e proximidade ás e aos fans postos en entredito nos anos anteriores.

7.4.4. Banda obxecto do filme

Para comprender con claridade o rol de *this is not a show* no momento no que se atopaban REM é preciso ter unha imaxe máis xeral da súa traxectoria. Nun artigo para *Salon* logo do anuncio da súa separación, Annie Zaleski repasaba a carreira do grupo baixo un titular que pode resumir esa imaxe: "How R.E.M. invented alternative music" (Zaleski 2011). De xeito similar, Dorian Lynskey titulaba un artigo do mesmo día para *The Guardian* "REM: the band that taught alternative rock how to grow old with dignity" (Lynskey 2011).

Xa que logo, REM movéronse nese precario equilibrio do alternativo ou o independente cando se converte nunha etiqueta aplicable a produtos de éxito masivo. É un contexto delicado que pode levar á indignidade que Lynskey sinala, representada para a ideoloxía indie polo case tópico arquetipo dos "vendidos" que atravesa calquera texto que discuta o rock alternativo (véxase Blánquez 2004, Chan 2011 ou Amat 2014). Facendo balance, o logro de REM foi evitar caer nese rol. O seu prestixio crítico e entre a súa grande comunidade de fans parece vir da súa capacidade para vender millóns de discos (os LPs *Out of Time* e *Automatic for the People* venderon 18 millóns cada un) sen comprometer o seu discurso. Zaleski describe á banda arredor dun carácter confrontacional, tanto no musical como no resto de aspectos que rodean ao pop:

> Taking a stand was something R.E.M. did very well during their career. In the early days, Stipe was firmly against lip-syncing; he famously sang live over pre-recorded music in the band's "So. Central Rain" video. They were stridently political — whether they were supporting issues in their hometown of Athens, Ga., campaigning for Democratic presidential candidates or espousing causes such as voter registration and human rights. (...)
>
> And musically, R.E.M. were very firmly aligned against the status quo: When disco leftovers,

> plastic synthpop and gooey soft-rock ruled the mainstream, they took inspiration from '60s pop (the Monkees, the Hollies), folksy rock (the Byrds, Creedence Clearwater Revival), anxious jangle-strum (the Feelies, Television) and New York icons (Velvet Underground; Patti Smith, Stipe's longtime idol). It's easy to see why R.E.M. quickly started to resonate with fans; there was something very real and relatable about the music they made. (Zaleski 2011)

A última frase indica que esa capacidade para manter unha axenda e personalidade propias mesmo xogando nos máximos niveis de popularidade tradúcese en autenticidade. Isto sucede por ese enfrontamento aos esquemas habituais de funcionamento da industria discográfica. A pesar de todo o que venderon, REM non foron nunca percibidos como grandes estrelas distantes, senón como persoas que abriron unha vía diferente para o éxito, como se le no que Dave Grohl, de Nirvana, declarou sobre eles: "We all looked up to them, not really as idols or rock stars, but more like the cool dudes that you bought weed from who dabbled in photography and worked at the local record shop" (Lynskey 2011). Outros artigos destacan como argumentos do mesmo aspecto auténtico o feito de que mantivesen a súa base na súa cidade de orixe (Athens, Georgia) e do mantemento dos mesmos intereses políticos dende a súa etapa *college rock* nos anos oitenta ata o momento do seu maior éxito (Phillips 1996).

Esta autenticidade relacionada, xa que logo, tanto coa independencia artística como co carácter accesible e *down-to-earth* da banda, reflíctese claramente na obra audiovisual relacionada con eles, sobre a que esixiron reter control completo ao asinar con Warner (Rolling Stone 2011) e que Stipe sempre supervisou. Como indica AJ Ramirez, durante os oitenta os videoclips de REM rexeitaban os códigos e o carácter promocional do formato empregando recursos máis propios do cinema privado e experimental: "relying on Super 8 footage, film negatives, montage editing, altered speeds, and other low-cost film-making techniques instead of clichéd plastic-looking sexy models and lip-synced performances to capture the rustic mystery of its music in visual form" (Ramirez 2011). Ao rexeitamento do playback súmase algunha outra característica que xa comentamos no capítulo 3 ao falar da obra de Jem Cohen, como o prescindir da presenza da banda[230] e, tamén durante o resto da súa carreira, as colaboracións con artistas de prestixio. Curiosamente, isto inclúe tanto a nomes destacados entre os directores e directoras especializados en videoclips de carácter máis autoral (Spike Jonze, Mark Romanek, Lance Bangs, Jonathan Dayton e Valerie Faris, Stéphane Sednaoui) como a persoas procedentes do mundo da arte contemporánea (Sophie Calle, o

[230] Mike Mills chegou a dar unha explicación á habitual ausencia dos músicos nos videoclips: "I always hated doing videos, but I haven't been in an R.E.M. video in years. Peter and I told Michael, "Go and make any video you like, just don't make us be in it." (Hyden 2011).

pintor James Herbert, o escultor Robert Longo) e a Cohen e Moon e Jeremiah, cineastas tratados aquí e coñecidos pola súa animadversión cara a MTV e o formato do videoclip. Isto amosa que a intención da banda á hora de construír a súa imaxe pública non estaba centrada no aspecto físico dos membros (outro signo de autenticidade indie, apuntado en Blánquez 2004: 162) senón en asociar un carácter de prestixio artístico á súa música, algo que se percibe tamén no feito de que publicasen coleccións destes vídeos con certa regularidade: *Succumbs* (1987), *This Film Is On* (1990), *Parallel* (1995), *In View: The Best of R.E.M. 1988-2003* (2003) e *When the Light is Mine: The Best of the I.R.S. Years 1982-1987* (2006).

Este carácter percibiuse tamén no seu filme-concerto *Tourfilm* (Jim McKay, 1990), e a evolución dos filmes que capturan os seus directos reflicte en certa maneira a evolución da súa imaxe pública ata o punto baixo contra o que reaccionaron na etapa de *this is not a show*. Para *Tourfilm*, unha nota de prensa incluía declaracións de Stipe detallando unha serie de decisións que diferenciaban o filme do resto de filmes-concerto: "(…) no dollies or cranes or people running around stage. We use available light from the show, which is quite unique. The films projected behind the group allowed us to shoot them as one part of a whole spectacle. (…)" (Warner Bros. Records 1989). As citadas proxeccións, o feito de filmar en 16 milímetros e Super 8, a ruptura ocasional da sincronía vocal ou o carácter puntualmente abstracto da imaxe convertían o filme nunha obra certamente atípica.



Ilustración 62: En *Tourfilm* obsérvase a traslación ao xénero do filme-concerto da vontade de experimentación audiovisual de REM, tendendo por momentos cara a abstracción e incluíndo recursos atípicos como superposicións de imaxe.

O uso de proxeccións mantíñase no seguinte filme-concerto da banda, *Road Movie* (Peter Care, 1996), o primeiro posterior ao seu pico de fama, pero polo demais o estilo do filme parecía estar algo máis próximo ás convencións do momento, aumentando o número de cámaras e puntos de vista. Nunha crítica para *Variety*, Brendan Kelly sinalaba a predominancia de Stipe na montaxe (que, aínda que existise en *Tourfilm,* estaba diluída pola experimentación na imaxe) e atopaba a procura dun efecto frenético no traballo de cámara e montaxe:

> (…) In marked contrast to classic rock-concert pics like Martin Scorsese's "The Last Waltz" and Jonathan Demme's "Stop Making Sense," "Road Movie" does not favor crisp, well-shot camerawork. Instead, pic revels in the chaotic, eye-popping lighting of an arena rock show, with lenser Lance Accord presenting wild, colorful washes, often heavy on blue and red; the frenzied effect is heightened by the rapid-fire editing that jumps from one musician to another. The most intriguing visual elements are provided by the filmed backdrops to the stage (…) (Kelly 1996)

Ese tipo de edición rápida asimila o filme ao dominante nos vídeos musicais da época, o que unido ao cambio de tamaño do espazo retratado (as dúas xiras filmadas remataran en Atlanta, a de 1989 no Fox Theatre, con capacidade para 4.600 persoas, e a de 1995 en The Omni, con 16.000) daba pé a un traballo audiovisual de REM menos distintivo; quedando a medio camiño do que *Tourfilm* representaba excepto por dous aspectos daquel que aquí prevalecen: o carácter imperfecto do traballo de cámara e os momentos nos que as proxeccións dominan a imaxe. A partir desa época, unha serie de factores contribuiron a ubicar á banda nunha posición de debilidade, perdendo repercusión e prestixio crítico, ao tempo que os seus filmes-concerto se volveron aínda menos rupturistas co canon.



Ilustración 63: *Road Movie* mantiña no uso de proxeccións que por veces dominan a imaxe e un traballo de cámara despreocupado o sentido de ruptura co canon presente en *Tourfilm*, pero seguía a tendencia institucional de multiplicar o número de cámaras e puntos de vista, presente aquí no uso constante de planos cenitais.

O primeiro factor foi o progresivo descenso das cifras de vendas: en Estados Unidos, pasaron de vender 4.300.000 copias de *Monster* (1994) a 1.350.000 de *New Adventures in Hi-Fi* (1996), 800.000 de *Up* (1998), 500.000 de *Reveal* (2001) e só 275.000 de *Around the Sun* (2004) (Earthslayer 2013). O segundo foi o abandono da banda por parte do batería orixinal Bill Berry en 1997, que unido ao anterior pareceu instaurar o consenso sobre o baixo nivel creativo da banda, presente en varios dos artigos anteriormente citados e nas reseñas de *Live at the Olympia* (Lobb 2009, Perpetua 2009, Lynskey 2011). Como a súa autenticidade estaba ligada á brillantez e compromiso da súa obra, isto levou á aparición de opinións que puñan en cuestión esa cualidade, nalgúns casos con educación, como nun artigo de Jon Wilde titulado "A band's only as good as its drummer":

> Indisputably, REM have shown fleeting moments of brilliance (E-Bow the Letter, At my Most Beautiful, She Just Wants to Be) since Berry skipped off to milk cows in Georgia. But, given the patchiness of their recent albums, you can't help thinking they'd have been better off following the example of Led Zeppelin, who sensibly realised there was no point carrying on after Bonzo snuffed it in 1980. (Wilde 2007)

E noutros casos cunha vehemencia case cruel, como na peza de Steven Hyden "R.E.M.'s incredible shrinking legacy":

> (…) Let's be frank: This is a band that should have broken up 10 years ago. You get the feeling the band missed a perfect out when drummer Bill Berry decided keeping his brain intact was more important that the occasional *Rolling Stone* cover and quit. The rest of R.E.M. could have called it a day and started systematically selling their songs to corporate advertisers, satisfied in the knowledge that they helped define rock 'n' roll for a generation of college students. But for some reason, R.E.M. decided to stick together and release exceedingly underwhelming records into the next century. (Actually, I can think of 80 million reasons why R.E.M. didn't break up, but that's between them and owners of Warner Bros. stock.) (…) (Hyden 2007)

Ao final deste fragmento do seu artigo, Hyden suxire a idea de que a motivación detrás de que REM seguisen xuntos eran simplemente os cartos, ao teren asinado un contrato por 80 millóns de dólares con Warner Bros que chegou a aparecer na lista das 20 maiores cagadas da industria discográfica elaborada pola revista *Blender* (Dolan, Eells e Goodman 2008). Durante esa etapa, REM publicou outros dous filmes-concerto que servían, a nivel cinematográfico, como argumentos para o relato que os ubicaba en decadencia. O primeiro foi *Perfect Square* (Julia Knowles, 2004), gravado diante de 80.000 espectadoras e espectadores no Bowling Green de Wiesbaden, Alemaña. Unha ollada rápida a calquera dos temas incluídos nel permite ver como aparecen trazos do MRIMD que xa temos visto noutras obras deste capítulo. Ademais de aumentar outra vez os puntos de vista e manter unha montaxe de ritmo rápido, hai certa insistencia en buscar a espectacularidade, amosando constantemente detalles da ubicación (de xeito semellante ao que facía Dugdale en *Adele Live at the Royal Albert Hall*) e empregando longos travellings aéreos sobre o público que contribuen ao movemento permanente da imaxe. Isto implica que xa non hai intentos de romper con códigos como a sincronía ou a presenza central da banda e, en particular, dun Stipe que é amosado exhaustivamente, dende cada ángulo posible. Quizais o principal contrapunto son os planos da audiencia, moito máis habituais que nos filmes anteriores. A súa presenza, tanto como masa como en planos individualizados, vén subliñar o éxito cuantitativo do grupo, confirmando tamén un cambio na narrativa de REM ben sinalado por Mike Mclaughlin na súa reseña do DVD:

> With the recent release of their second Greatest Hits, it would be easy to take `Perfect Square` as a retrospective. But even if this is REM coming full circle, it's pretty much business as usual as far as the material is concerned, as the hits-heavy set admits to the stadium-packing mega-rockers they became, rather than the rootsy, folky, sensitive alt-rock types they were before everyone starting liking them. And then stopped. (Mclaughlin 2004)

Neste punto, a decisión a nivel audiovisual de REM de que fose Julia Knowles a directora de *Perfect Square* non axudou a dotalos de autenticidade, senón máis ben a entendelos como ese espectáculo de estadio que Mclaughlin sinala, tendo en conta que en 2004 e nos anos anteriores Knowles dirixiu filmes-concerto para Christina Aguilera, Westlife, The Corrs ou, directamente, a MTV á que a banda sempre se opuxera esteticamente.



Ilustración 64: *Perfect Square* prima planos de contexto que resaltan a ubicación e a presenza do público, subliñando o éxito masivo da banda. A maiores, mantén os trazos do MRIMD como a centralidade da voz e o movemento permanente da imaxe.

O seguinte paso na súa filmografía non cambiou demasiado esa percepción, se ben pode lerse como un primeiro paso para modificala. En 2005 gravaron o que sería *R.E.M. Live,* editado logo en 2007, xusto antes de que Stipe contactase con Moon para iniciar a súa colaboración. Nesta ocasión o director foi Blue Leach, quen tiña traballado como encargado das pantallas xigantes nalgunha das xiras da banda. Ademais de facer o mesmo para artistas tan diferentes como The Cure, S Club 7, The Fugees ou as Spice Girls, dirixira xa concertos de Pet Shop Boys, Beck, Depeche Mode ou The Pogues, quizais algo máis próximos ao espazo simbólico ocupado por REM.

O primeiro que chama a atención é que o carácter masivo do evento perde peso. O concerto gravouse no Point Depot de Dublin, con capacidade para 8.500 persoas, e o público ou o tamaño da

escenografía non xogan un papel importante no filme, do que chama a atención a escaseza de planos xerais e de conxunto. Os principais trazos do MRIMD aquí presentes son a variedade de puntos de vista, o movemento permanente e a centralidade dos artistas: o ritmo de montaxe é frenético e mestúrase con barridos, angulacións e un uso do zoom que non se basea nas características da canción, senón que semella procurar un efecto máis físico no espectador, igual que cos recursos de posprodución (pantalla partida, virados de cor, sobreimposicións) e a presenza constante de pantallas. Busca a espectacularidade nunha liña menos sobria, máis *arty* se queremos dicilo así, na medida en que as decisións técnicas están máis á vista. Nese sentido, achegaríase máis ao modelo de alguén como Jonas Åkerlund, pero coa diferenza de que o traballo de cámara aquí presente é menos limpo e non ten unha relación tan precisa cos ritmos das cancións.

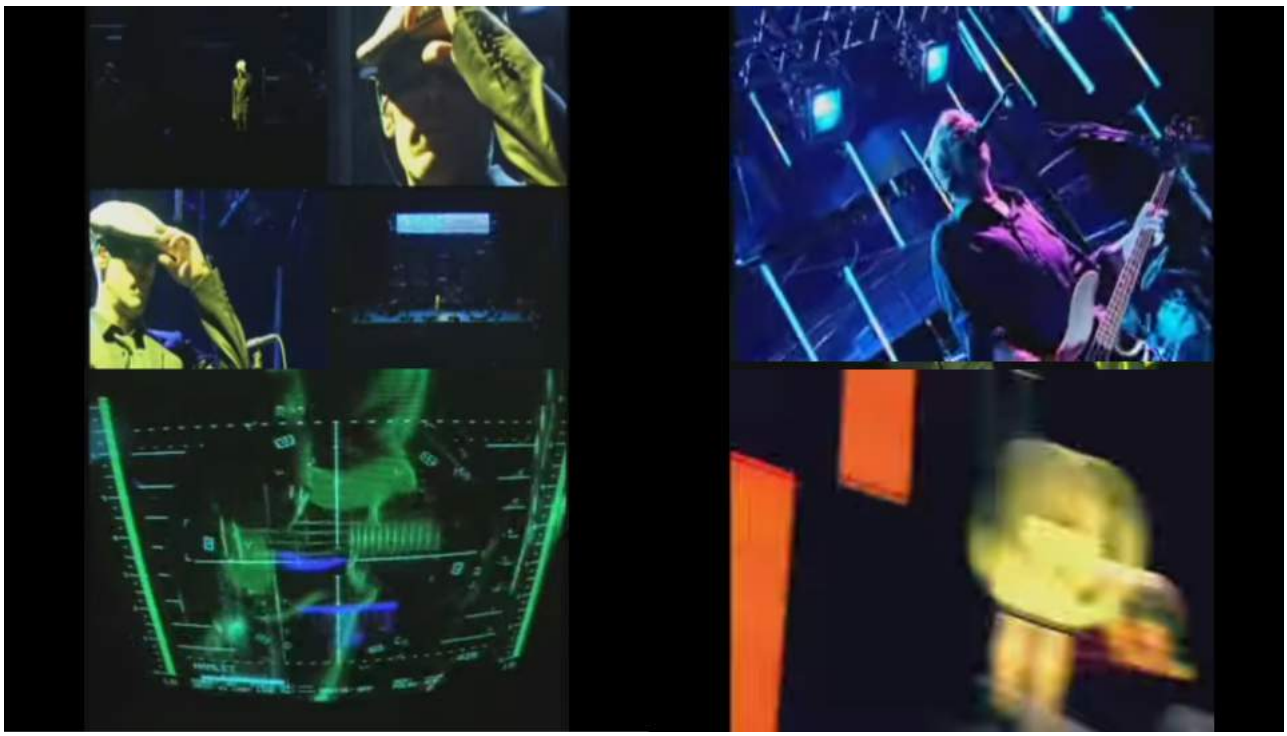


Ilustración 65: En *R.E.M. Live* mantéñense a variedade de puntos de vista, o movemento permanente e a centralidade dos artistas, pero o traballo de cámara inclúe barridos e angulacións máis extremas. A maiores, os efectos de posprodución están máis á vista e contribuen a un efecto moi rítmico e físico na imaxe.

O resultado é un filme que non cadra plenamente co convencional por fuxir da aparente transparencia de *Perfect Square,* pero que tampouco se opón aos códigos frontalmente, senón que asume moitos deles. Preicsamente, como xa sinalamos no subepígrafe anterior, o texto que Vincent Moon escribiu para o Take Away Show de REM incluía unha mención crítica ao filme de Leach e o modelo de concerto multitudinario, que convertía aos músicos en "monicreques" que semellan tocar

(Moon 2008). Nese sentido, é evidente que no momento de comezar a colaboración con Moon o efecto ía facer un contraste claro coa traxectoria da banda ata ese punto, moi especialmente no aspecto audiovisual, pero tamén na escolla dos proxectos ou espazos onde tocar. En definitiva, a estratexia xeral de REM é a propia da imaxe que tiñan naquel punto, segundo a describiría despois Matthew Perpetua: "a classic group desperately in need of a new narrative thread" (Perpetua 2009).

7.4.5. Espazo

this is not a show está composto de material filmado durante as citadas cinco noites de "live rehearsals" no Olympia Theatre de Dublín. A capacidade do recinto varía entre as 1.300 e as 1.600 persoas segundo se inclúa a público en pé ou só sentado, e divídese en tres niveis diferentes, pechados e con entradas a diferentes prezos, o que sen dúbida limitou tamén bastante o movemento das espectadoras e espectadores. Os códigos de comportamento non parecen especialmente estrictos, polo que se indica na web do propio teatro, onde se le un texto comprensivo coas prácticas audiovisuais do público:

> With regards to photography at the venue for standing concerts/gigs, while technically we do have a No Photography or Video Cameras rule in The Olympia and listed on the Ticketmaster tickets, we understand that fans might want a keepsake of a concert.
>
> Usually smaller cameras & camera phones are allowed to be used at gigs if the artists are happy with that, however professional / SLR cameras are not allowed. If you were looking to use a professional/semi-professional camera to take photographs of the band, you would need to have been granted a photo pass by the band or promoter of the show.
>
> It really is up to the discretion of the artists, management & promoter as to whether a camera is being used without causing a distraction. If a patron is approached by our staff or a member of the touring company, and asked to stop taking photos, then this would need to be respected. (Olympia Theatre 2011-2017)

Tendo en conta que na propia web de REM se recomendaba entrar en YouTube para botar un ollo ao resultado dos concertos (Bell 2007), podemos deducir que o grupo e a súa equipa non tiñan ningún problema co uso de cámaras por parte das e dos fans, que atopamos recollido nalgún dos planos de *this is not a show.*

O propio título do filme refírese ao uso que Stipe e Mills fan da frase, especificando outra vez que é

un experimento de ensaios con público. Pero tamén explica un pouco a sobria e atípica configuración da escena. A diferenza dos elaborados xogos de proxeccións e iluminación, con pantallas e efectos de luz ou decorados co nome do grupo que se volveran habituais nas súas xiras anteriores, o que vemos aquí son só uns cantos puntos de luz ben escollidos que dan ao escenario un aspecto máis íntimo[231]. No centro del, unha caixa co nome do grupo sostén o portátil e os apuntes que Stipe consulta para cantar as cancións aínda non rematadas, facendo fincapé no carácter aberto e de *work in progress* do concerto, e significando o contraste coas postas en escena máis complexas. A banda perde tamén un membro extra e o vestiario dos músicos semella tamén máis comedido, sen maquillaxe para Stipe e sen Mills vestindo un dos traxes Nudie que empregou con frecuencia. Porén, hai unha certa teatralidade presente en detalles como o uso dun megáfono para berrar "this is not a show!" que matiza a citada sobriedade.

Polo demais, o grupo sitúase sobre o escenario cos tres membros orixinais en primeira liña (Stipe no centro, Mills e Buck aos lados) e os dous músicos de acompañamento nun segundo plano máis discreto, coa batería de Bill Rieflin no centro e Scott McCaughey movéndose entre os teclados da esquerda e a guitarra. Isto favorece nun principio o protagonismo duns sobre os outros nas gravacións porque así sucede na visión que teñen as persoas presentes no Olympia, ao mesmo tempo que non hai, como xa indicamos, detalles de produción que poidan competir pola atención. A distancia entre o escenario e o público é pequena, tanto polo tamaño do local como polo do foso.

[231] Vémolo nos vídeos de YouTube subidos por usuarios como riktus92, que serven para facerse unha idea máis clara do aspecto real do escenario que o filme, que presenta en case todas as cancións unha fotografía en branco e negro moi contrastada e tende a fuxir dos planos de conxunto. O vídeo está dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=9qpRUAQA830 [Última visita o 02/02/2017].



Ilustración 66: O espazo ten unha configuración sobria no filme, con elementos como o portátil indicando o carácter de ensaio e outros como o megáfono facendo un contraste teatral. Certos planos detallan o carácter do espazo recollendo experiencias persoais dos cineastas e as e os fans. A imaxe de arriba á dereita está tomada dun vídeo subido a YouTube polo usuario riktus92 e permite apreciar a iluminación mellor que a fotografía en branco e negro contrastado que domina *this is not a show.*

Máis aló disto, hai na película de Moon e Jeremiah unha insistencia relativa en individualizar o espazo: numerosos planos presentan detalles distintivos do teatro, pero estes están tomados fóra, ou nas entradas, ou nos pasillos e o backstage, creando un retrato lonxe da espectacularización á que faciamos referencia falando de *Perfect Circle.* Moitos destes planos están en cor, e recollen probablemente momentos previos ou posteriores aos propios concertos, probablemente nun intento de retratar a experiencia completa dos cineastas e/ou das e dos fans.

En definitiva, o espazo do Olympia Theatre estivo neste concerto articulado dun xeito sobrio, adaptado a unha actuación sen grandes elementos de produción e centrada exclusivamente na interpretación dos músicos, sen preocupacións grandes pola posta en escena ou por contentar ao público máis afastado.

7.4.6. Análise dunha secuencia: "Living Well Is The Best Revenge"

O fragmento que escollemos para analizar de *this is not a show* é, seguindo o criterio empregado ata o de agora, a canción extraída para publicar como vídeo separadamente do filme. "Living Well Is The Best Revenge" foi empregada na promoción de *Live at the Olympia* (Contributor 2009) e estivo

na canle de YouTube do grupo ata comezos de 2017, desaparecendo sen explicación, pero seguiu estando presente na rede separadamente do filme, subida polo usuario Cedric Fa[232]. En xullo de 2017 volveu aparecer na canle de REM, remhq[233]. O tema está ubicado como clausura do filme pero, paradoxalmente, era a canción que abríu o primeiro concerto da residencia no Olympia e o disco *Accelerate.*

Contido

O contido non é o aspecto no que se pon máis de manifesto o carácter anticonvencional de Vincent Moon e Jeremiah. Nunha primeira ollada, poderíamos explicar o fragmento subliñando a presenza central de Michael Stipe (é dicir, mantense o vococentrismo), a ausencia de planos do público (é dicir, a centralidade é da banda e a súa personalidade) ou o uso de planos curtos en relación á voz e, en menor medida, de detalles dos instrumentos. Polo tanto, aquí aparecen varias características comúns á gran maioría de realizacións profesionais de concertos, e é que a maior diferenza entre *this is not a show* e as gravacións institucionais aparece no tocante á duración e a montaxe. Pero, con todo, cando imos algo máis aló do superficial atopamos uns trazos que obrigan a matizar esa aparente coincidencia co canon profesional.

[232] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=z0gKu0tT0Js [Última visita o 30/05/2017].

[233] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=h4uRy5HA434&feature=em-subs_digest [Última visita o 06/07/2017].



Ilustración 67: Ao longo do filme, Moon e Jeremiah proban diferentes elementos que, de xeito coherente coa súa traxectoria, foxen das convencións para procurar solucións máis poéticas e subxectivas do habitual no MRIMD. Aquí vémolo na súa propia presenza en imaxe seleccionando o equipamento co que van gravar, e no establecemento dunha atención (no cualitativo) igualmente detallada ao público que á banda.

En primeiro lugar, "Living Well Is The Best Revenge" non contén varios recursos frecuentes durante o resto de *this is not a show* que si contrastan co MRIMD, como as fermosas superimposicións de rostros do público e imaxes da banda, os planos detalle tirados das espectadoras e espectadores ou o amosar elementos do proceso de produción do filme (que, por outra parte e como xa indicamos, é coherente co sentido de *work in progress* do deseño do espectáculo). Son recursos que denotan o carácter subxectivo do seu enfoque, contra a vontade habitual de trasladar o concerto con certa obxectividade, sen grandes interferencias, se lembramos o que indicaba Mario Ruiz:

> lo que intentamos en todos los [DVDs] que hacemos nosotros es que sean muy naturales**.** No me gustan los DVDs que tienen efectos digitales, o que tienen ralentizados y tal... no me gustan porque parece más un videoclip que un DVD o que un concierto. A mi me gusta que los conciertos nuestros sean lo más parecido a estar allí, en el concierto realmente. (Apéndice 2)

É certo que, a nivel cuantitativo, a análise detallada empregando a aplicación de Cinemetrics revela que Stipe centra a atención en 22 dos 42 planos do fragmento (o resto son 12 da banda en conxunto – dous ou máis membros –, 5 de Peter Buck, 2 de Mike Mills e 1 de Scott McCaughey) e que o

público non aparece en absoluto. Aínda contando só con dous operadores de cámara, o seu desprazamento polo espazo permite recoller ao vocalista dende varias perspectivas diferentes.



Ilustración 68: Michael Stipe é amosado dende moitas perspectivas diferentes e centra a atención durante a maioría do fragmento, amosando o coincidente carácter vococentrista de *this is not a show* e o MRIMD.

Porén, unha análise da natureza destes planos deixa ver que, a diferenza do que vimos nos capítulos anteriores, tenden frecuentemente cara á abstracción (pola brusquidade dos barridos, o forzar a velocidade de obturación das cámaras, os reenfoques e os xogos coas luces) e que moitos deles incluen interferencias perceptivas propias das gravacións do público. Estas interferencias son empregadas de forma creativa, reforzando por exemplo o contraste cromático que o traxe claro de Stipe ou o pelo loiro de Mills fan co resto do escenario e as cabezas da audiencia, permitindo illalos na escuridade do encadre coma se estiveran a actuar diante dun fondo absolutamente negro.



Ilustración 69: Nas dúas imaxes superiores vemos a tendencia á abstracción das imaxes de Moon e Jeremiah, despreocupados en moitos casos por conseguir imaxes realistas e comprensibles, como nos exemplos inferiores, nos que empregan a posición entre o público para illar elementos do escenario a través do contraste de luz.

Son planos que, sacados de contexto, semellan romper co realismo como podería pasar cos efectos empregados por Jonas Åkerlund. Porén, o que alí era posprodución e mestura con elementos non diexéticos é aquí froito do traballo de cámara e as decisións previas de fotografía e iluminación. O uso do branco e negro sobre un escenario que parece non ter luces de gravación leva a ignorar os elementos de produción espectacular aos que atenden as e os cineastas profesionais, estetizando a imaxe do concerto e afastándoa do puro rexistro documental no que é unha clara mostra do rol artístico de Moon e Jeremiah. Este último explicaba a súa vontade de abrir as posibilidades do traballo cos concertos máis aló da captura da interpretación:

> I wanted to reveal something, about the band, about the songs, and about what they were about. It was an outstanding amount of work, but it was incredibly exciting to discover those songs and try to translate them into images, to confront the live images to other sources. The song Houston for instance got me to learn about the Katrina disaster and the way the Bush administration condemned the minorities there by deciding to not send help.
>
> In other words, concerts on film I don't think should only be about showing the stage and the audience. it can be just that, but it should be opened to the other millions ways to experience it. I

> like to use the music as the soundtrack to something else that would express the songs better, and also make it exciting, because it's a show and you're not in the room when you watch it at home... (Apéndice 8)

Así, eses elementos comúns ao MRIMD que viamos inicialmente non son suficientes para xerar a impresión de que *this is not a show* se achega a ese modo, porque o resto de elementos encadran o fragmento claramente nos modos alternativos. De feito, a centralidade da banda propia das gravacións institucionais é común tamén ao modo fan, e a ubicación das cámaras fai tamén que o contido do plano reflicta un achegamento a este, igual que a despreocupación pola indefinición da imaxe. Ademais, as enormes variacións de tamaño do plano propias das realizacións en espazos masivos (que viamos por exemplo no *Perfect Square* dos propios REM) contrastan aquí cuns encadres case sempre moi próximos aos rostros, algo que subliña sen dúbida a "relación íntima" coa banda que os cineastas procuraban construír aquí.

Duración, montaxe e movementos de cámara

"Living Well Is The Best Revenge" está completa no fragmento extraído por Cedric Fa que analizamos (igual que o estaba no videoclip extraído), e no filme inclue tamén, antes, a saída a escena do grupo. Ao longo de *this is not a show* é habitual que aparezan os corredores do Olympia Theatre, ás veces cos músicos pasando por eles, outras coa xente que traballa no teatro ou o público. Neste caso, antes de saír a tocar a canción REM baixan por unha escaleira e a cámara remata por seguilos mentres suben por outra que os leva ao escenario. Estamos ao final da película, pero un rótulo subliña que se trata do primeiro día da serie de concertos, co que se pon de manifesto o recurso que marca a nivel de montaxe o proxecto: a ruptura da cronoloxía.

Por suposto, non é a primeira vez que se emprega nun filme-concerto: *The Last Waltz,* sinalado sempre como un gran clásico do xénero, comeza coa derradeira canción do concerto de despedida de The Band para logo volver ao comezo e ir presentándoo máis ou menos cronoloxicamente. Porén, aquí esa ruptura leva dende o primeiro momento á fragmentación dos acontecementos. Así, despois dos títulos, o primeiro que vemos é a execución da última nota da última canción dun dos concertos, a Stipe berrando "yeah! Thank you very much, good night!" e ao público aplaudindo, feliz. Xa que logo, hai un xogo construído ao situar o final do concerto ao inicio do filme e o inicio do concerto ao final do filme. Pero no resto do filme o que prima é a desorde, sen vontade ningunha de que a película teña o sentido dunha actuación (igual que pasaba con varios elementos de

contido). Así, varios dos temas preséntanse incompletos, a velocidade da imaxe e o son altéranse, chega a deixarse dentro da metraxe a equivocación de Stipe ao entrar onde non é en "Drive", os rótulos van indicando a cal dos cinco días corresponde cada secuencia... En definitiva, acumúlanse no global elementos de montaxe e duración que denotan un carácter de experimentación formal por parte de Moon e Jeremiah, coherente co que este último declaraba á hora de estar procurando as imaxes adecuadas a trasladar o sentido das cancións de REM.

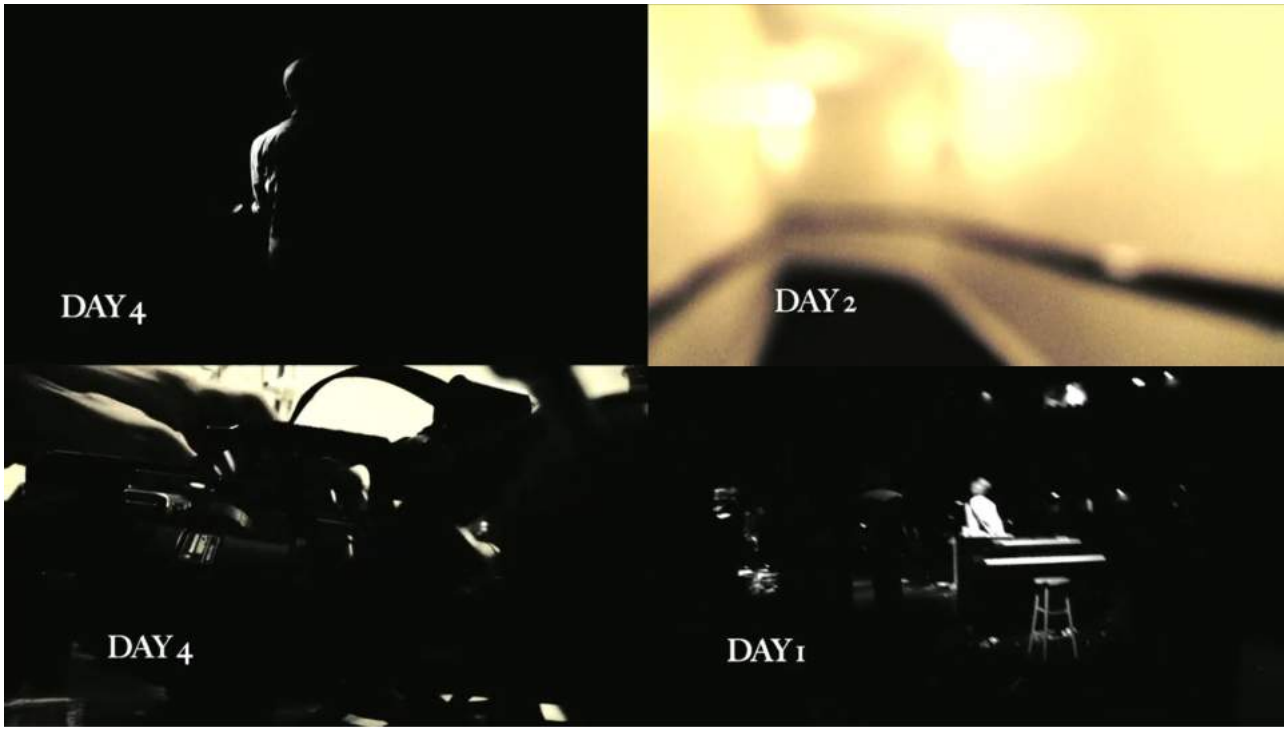


Ilustración 70: Estas catro imaxes están ordenadas cronoloxicamente segundo a súa aparición no filme, pero amosan os saltos adiante e atrás no tempo cos que se altera a cronoloxía do concerto.

De feito, a estrutura dada ao filme a través da montaxe podería responder a ese sentido de procura común á traxectoria dos cineastas e ao traballo de REM nestes cinco concertos de Dublín (e que contrasta con moitos clásicos de autor dos filmes concerto, como as citadas *The Last Waltz* ou *Stop Making Sense*). Hai un momento representativo deste sentido de proba e erro, de avance permanente, no que logo de que un rótulo indique que a secuencia pertence ao derradeiro día, Vincent Moon e Jeremiah introducen o que semella un diálogo entre eles no que un ameaza con borrar todo o que fixo:

– You know what? I'm going backstage and I'll erase everything.

– What?!

– I'll erase everything we did the past 3 days. I'll keep just one shot.

– One shot!!

– Yeah right... I'm happy though, done some really nice stuff.

Esta vontade permanente de buscar a maneira axeitada de relacionarse coas cancións, de reflectir a experiencia subxectiva dos cineastas, conecta coas recorrentes imaxes de Stipe tomando notas para rematar as letras (como chega a explicar), do propio equipo de produción apurando a cruzar o teatro ou de fans esperando e entrando ao recinto. *this is not a show,* di o título, e semella que a vivencia dos cineastas á hora de gravar os "live rehearsals" é bastante diferente ao que pensaríamos do seu traballo nun concerto: as cancións poden ter aos músicos como elemento central, pero hai numerosos elementos que quitan a estas (e, en consecuencia, a estes) a súa preponderancia absoluta.



Ilustración 71: Moon e Jeremiah introducen un elemento de procura coherente co deseño do espectáculo como un *work in progress* e dan peso na montaxe a elementos normalmente excluídos do relato dos concertos, como a produción do espectáculo e os preparativos do público.

Ese sentido de *work in progress* déixase ver doutra maneira se analizamos estas categorías polo

miúdo no fragmento de "Living Well Is The Best Revenge". A duración media do plano no fragmento é de 5,1 segundos. A pesar de tratarse dunha canción agresiva e de ritmo rápido, os cortes aparecen cunha frecuencia moito menor que a dos exemplos do MRIMD citados anteriormente nesta investigación: en *On The Run Tour: Beyoncé and Jay Z* o plano duraba de media 2,2 segundos, en *Adele Live at the Royal Albert Hall* eran 3,7 segundos, en *Auryn Circus Avenue Night* eran 2,5, etc. A través da maior duración do plano, o ritmo da canción non se deixa ver na edición a tempo, senón no nerviosismo das cámaras, das que observamos os reencadres constantemente (en lugar da habitual exclusión destes pola súa violencia). As declaracións de Jeremiah conectan coa idea de ensaio:

> I had to make the songs mine cause I didn't know them before. The first time I listened to them was when I filming them. There was something very direct in the way they were filmed. I was always looking for the essence of the song while filming. Sometimes I couldn't find it, and it was lost… (Apéndice 8)

E, ao mesmo tempo, tamén o carácter físico e improvisatorio do que Moon falaba, referíndose a crear en relación á música mentres esta está tendo lugar, aparece grazas ao tipo de edición da película. Hai aquí tamén un sentido de choque co modo institucional:

> My idea is that I think that as long as we don't cut, in a way, as long as we let the viewer watch, more and more viewers are going to feel closer, are going to get closer to the moment, to that moment and to that place. I really think of that as a matter of respecting the viewer, to not cut all the time from one place to another, to just let the time go. (Moon e Vasconcelos 2014)

Así, os movementos de cámara espectaculares, suavizados polo uso de grúas e travellings e complementados cos ocasionais planos fixos cámbianse aquí por un tipo diferente de movemento permanente. Non hai ningún encadre que chegue a estabilizarse, ningún plano estático. Hai unha continua redefinición da imaxe coa cámara en man, e o movemento dos operadores/directores (que avanzan por riba do escenario ou entre o público) trasládase ao movemento do plano. É propio da dinámica do cinema dixital na que se deixa espazo para o erro e a aleatoriedade do real. O uso do zoom encaixa tamén con isto, xa que non é en relación a momentos da canción, senón parte dese proceso de reencadre permanente que dá á imaxe o dinamismo rítmico do tema.

O peso da cámara en man lembra, evidentemente, á estética do modo fan, que é en moitos casos igualmente nerviosa. Pero esa coincidencia é só parcial. Da mesma maneira que unha das cámaras aproveita o acceso privilexiado dos profesionais mentres a outra se ubica como calquera outro

membro do público (a pesar de ser posible para os directores, como vemos noutros fragmentos do filme, empregar o foso), Moon e Jeremiah son, en definitiva, artistas que incorporan no seu estilo a sensibilidade do fan para oporse á espectacularización convencional, pero van máis lonxe que os propios fans neste choque. No MRFMD moitos dos elementos que contrastan co MRIMD son obrigados polas limitacións técnicas, pero neste caso os cineastas escollen as súas limitacións para construír o seu discurso iconoclasta. Escollen, en lugar de dirixir unha equipa máis numerosa, ocuparse entre os dous de levar as cámaras e da montaxe: non hai unha imposición dun punto de vista persoal ao punto de vista de cada operador, senón que a perspectiva individual dos dous cineastas é trasladada ao resultado final sen ocultar todas as dúbidas e imperfeccións presentes no proceso.

7.4.7. Recepción

Ao tratarse dun filme destinado a ser lanzado como extra coa edición de *Live at the Olympia,* é difícil valorar cuantitativamente a recepción de *this is not a show.* O disco foi un fracaso relativo de vendas, chegando ás 40.000 copias nos Estados Unidos mentres os discos que o precederon e sucederon (*Accelerate* e *Collapse Into Now*) venderon 385.000 e 175.000 (Earthslayer 2013). Tony Fletcher, a pesar de gabar o produto, atribuía o resultado ás prácticas comerciais previas de REM e ao prezo:

> Unfortunately, in a living instance of 'the Boy who Cried Wolf' the public, having been force-fed official R.E.M. live releases on a tourly basis of late, didn't buy it – certainly not in the numbers that they should have. A $100, four-LP, two-CD, DVD package appeared to pale in importance next to the inexpensive Deluxe double-CD remastered edition of 'Reckoning' released earlier in the year. Live At The Olympia remains R.E.M.'s most under-rated, under-sold official release – and for new fans looking for a way into the band's live appeal, the essential purchase. (Fletcher 2013)

O extracto de "Living Well Is The Best Revenge" ten 18.000 reproducións en YouTube, sendo o segundo vídeo de concertos menos visto da canle de REM (en xeral, é o decimoquinto menos popular entre os 152 clips subidos alí). O filme completo está dispoñible na web e a canle de Vimeo de Moon dende 2009 e nese tempo só acumulou 1.210 visualizacións, polo que podemos consideralo, en xeral, unha obra pouco vista (sexa dentro da filmografía dos cineastas ou da da banda). Isto leva a que apenas houbese reaccións da crítica ao filme. Ademais dunhas breves

referencias no artigo de Fletcher, que gaba o carácter íntimo e o contraste con *Perfect Square* do filme, Mike Ragogna comentaba *this is not a show* positivamente na súa reseña do álbum:

> Whether it's concert, rehearsal, commentary, or atmospheric footage, Moon and Jeremiah link everything together with the common theme of "Will this work or not?" that the band seems to be genuinely questioning; and, obviously, if it didn't work, we wouldn't be talking about it now. (Ragogna 2010)

Pola contra, a reacción da comunidade de fans foi abrumadoramente negativa. Moon comentaba nunha reportaxe a súa satisfacción co filme: "I think it's really strange and very interesting. I don't think there have been a lot of bands filmed like that, especially such a big band; it's quite experimental" (Thompson 2008). Este carácter experimental é o que provoca en moitas ocasións a decepción (e mesmo a ira) das seguidoras e seguidores de REM, se atendemos por exemplo aos comentarios en Amazon de xente que mercou *Live at the Olympia.* Así, P.J. Owen compárao coa actuación en si mesma, tal como é recollida no filme, e opina que sería mellor ter feito un "straight film" que os "sketches" de Moon e Jeremiah:

> As good as the album is, the DVD disappoints just as much. Rather than giving us a concert film, or even a documentary of the band's unique idea, we get a disjointed mess. Vincent Moon and Jeremiah calls the film 'sketches', but why not a fully developed work of art. And I'm not sure what they were trying to do stylistically. The shots are always jumping around, seemingly looking for the most obscure shots of the band possible. There are some good chunks of film towards the end, but as soon as it starts to resemble a decent whole, it ends. Perhaps they thought a straight film of the rehearsals would be boring. But the crowd there obviously loved it, so why wouldn't we love watching it? (Owen 2009)

O usuario Chris Murphy, tamén en Amazon, incide na mesma liña e bota en falta o enfoque de "concert as film", implicando que este tipo de produtos deben reflectir a actuación sen alterala:

> The music only version of this set is pure five star, but the DVD-Video disc is so poor as to rate a single star. Unwatchable black-and-white pinhole shots filmed from obscure angles. I thought we left the "concert as film" concept deep in the 90's. Pointless video artistry attached to what must have been an absolutely exhilarating concert in Ireland. Pickup My Morning Jacket's Okonokos CD/DVD sets, if you want the experience of a filmed concert augmenting and enhancing the music. (Murphy 2010)

As visións vólvense máis agresivas noutros casos: "the video is an "artsy" collection of out-of-focus, grainy black & white crap" (Hendee 2009), "Complete waste of a disc" (ARK 2015),

“Completely unwatchable DVD.It was like a poorer version of the DVD that came with REM Live 2005 if you can imagine such a thing is possible” (Alan57 2015). O enfado é habitualmente coas decisións que se afastan do MRIMD, como os puntos de vista entre o público e fotografía escura dos que falamos no seu momento, ou o desorde e os cortes: “the 59 minute DVD is a frustrating cut n paste of degraded, fuzzy, black and white footage which features only a handful of songs and none of them completely” (Reed 2009). As expectativas dun produto convencional fanse explícitas na crítica do usuario MJK:

> Love REM. Sound and performance on the CDs is excellent.
>
> Was really looking forward to seeing the LIVE show on DVD. Had visions of crystal-clear close-ups and sweeping boom shots across the stage, etc. Already was picturing in my head how great it would look on the wide-screen HD TV. WRONG!
>
> The filmmakers thought they were being "arty" by shooting from behind people in the crowd or throwing stuff up in front of the lens or whipping the cameras around. There's always something obscuring the view of the performers. There's always something in the way, blocking the lens. It's not Art... it's literally Amateur Hour.
>
> I know Michael Stipe is into edgy, alternative film but I can't figure out how he could allow this MESS to be foisted upon his loyal fan base. This film is highly disconcerting at first, then becomes frustrating, graduates to annoying and then, very quickly, becomes BORING! I viewed 15 minutes of it and then put the DVD back in the case. I will never watch it again. What a piece of crap.
>
> And just so you understand... I work in the motion picture business and am very supportive of new, fresh approaches to film. This is tired, unremarkable, Bad Film Student "filmmaking". Save your money. Buy just the CD set. (MJK 2009)

Semella que os puntos do estilo de Moon e Jeremiah que máis se achegan á experiencia das e dos fans non son valorados por estes, se atendemos ao uso despectivo que MJK fai do termo “amateur”. Ao explicar ao comezo que imaxinaba “crystal-clear close ups” e “sweeping boom shots across the stage” amosa claramente como *this is not a show* choca coas convencións dos filmes-concerto. O máis revelador é o sentido que o usuario ou usuaria, como fan, ten da responsabilidade do grupo con respecto aos seus seguidores: aínda que a Stipe lle guste o cinema alternativo non debería lanzar á “loyal fan base” esta merda. O intento de REM (sobre todo nos comezos da súa carreira) de forzar os límites da posta en imaxe da súa música parece non ter tido demasiado éxito: “I love the band,

but I really hate how most of their live videos try to be 'arty', or in the case of *Road Movie,* intentionally 'not arty'" (walrus 2015).

Con todo, hai algunhas reaccións positivas que valoran precisamente o atípico de *this is not a show* no ámbito dos DVDs de directos, como a de Frank Bozic Jr: "The CD doesn't bring some news, or an extraordinary work, but the DVD is amazing, fantastic, so different from other works from this fantastic band and other issues from other groups" (Bozic Jr. 2009). Ou tamén a de Bryan A. Pfleeger:

> Moon's video does not portray a linear concert. He instead mixes performances from all five nights of rehearsals into what resembles a very artistic collage of music and video. The band is shot in high contrast black and white from strange angles;with this is mixed color backstage and audience footage. The end result, which admittedly can be difficult to watch offers a visual experience that is hard to describe. This may be one of the most unique concert films that I have ever seen. (Pfleeger 2011)

En definitiva, probablemente o carácter vangardista de REM en canto ás súas colaboracións con artistas sexa mellor aceptado pola crítica que pola maioría da xente que segue a súa carreira musical. Que un filme como *this is not a show* sexa polémico diante da comunidade de fans pode, pola outra banda, dotalos de certa credibilidade indie (un obxectivo ao que apuntaban no blog de sundancetv, como xa sinalamos) polo feito de lanzar produtos complicados e pouco compracentes. No referente á película, amosa que o enfrontamento ás convencións dende unha perspectiva artística non é popular dentro do público xeral, que chega aos filmes-concerto buscando a habitual espectacularidade. Quizais unha audiencia máis afeccionada ao cinema de autor podería valorar o enfoque doutra maneira, pero o modo de distribución como complemento a un disco non parece ter beneficiado ao produto.

7.4.8. Análise das gravacións das espectadoras e espectadores

A pesar de tratarse do concerto (neste caso serie de concertos) máis antigo dos que analizamos, hai en YouTube unha cantidade de vídeos da residencia de REM no Olympia moito máis numerosa do que poderíamos pensar. En 2007 só había dous anos que YouTube existía, pero atopamos gravacións desas actuacións feitas por 58 usuarios e usuarias diferentes, cos que tentamos contactar empregando o método xa explicado nos epígrafes anteriores: comentarios en YouTube complementados, no caso de atopalo, con algún outro método de contacto (email, Facebook,

Twitter). Igual que no epígrafe anterior, abrimos dende un comezo o contacto sen limitalo ás persoas que gravasen "Living Well Is The Best Revenge". Con todo, a pesar da grande cantidade de vídeos dispoñibles, só conseguimos tres respostas (probablemente polo tempo transcorrido, que fai que moitas das canles estean hoxe sen uso).

Dos tres usuarios que cubriron o cuestionario, un deles (corpo99) gravou a citada canción, co que será esa a que empreguemos na análise. Dos outros dous, un (antongiu) só subiu un clip da residencia de REM, co tema "West of the Fields", e o outro (Robert Andrews) tiña na súa conta unha playlist de catorce pequenos clips, moitos deles de momentos de dúbida, presentación ou comentarios entre cancións, así que decidimos excluír eses e escollemos para analizar un dos que inclue un fragmento de interpretación: "Pretty Persuation". Para completar a cifra de cinco vídeos que vimos empregando nos epígrafes anteriores engadimos dous que si que recollen "Living Well Is The Best Revenge", das contas de MaddeningLoops e terra8net. Así, o listado é o seguinte:

Título: REM Dublin
Usuario/usuaria e data de subida: corpo99, 5 de xullo de 2007.
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=JXTs3IIoqA8

Título: REM at Olympia theatre, Dublin 2007
Usuario/usuaria e data de subida: antongiu, 2 de decembro de 2007.
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=jWqeCJITbX8

Título: R.E.M. Dublin – Pretty Persuasion
Usuario/usuaria e data de subida: Robert Andrews, 7 de xullo de 2007.
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=5qVh9byaY88

Título: R.E.M. Dublin 04/07/07 Living Well's the Best Revenge
Usuario/usuaria e data de subida: MaddeningLoops, 7 de xullo de 2007.
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=cRVxOmu87MA

Título: R.E.M. Living Well's the Best Revenge (Live 2007)
Usuario/usuaria e data de subida: terra8net, 2 de agosto de 2007.
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=fY-1XM3M79s

A comparación co filme pode levar neste caso a conclusións diferentes ás dos casos anteriores, xa

que como temos comprobado coa análise de *this is not a show* hai na película unha serie de trazos comúns ao uso que as e os fans fan da cámara. Pola outra banda, o feito de tratarse de concertos nos que se presentaba material novo e publicitados como ensaios (co consecuente carácter distendido e rico en anécdotas) leva probablemente a que os vídeos que recollen o paso de REM polo Olympia teñan particularidades con respecto aos dos epígrafes previos.

Perfil das autoras e autores

As cinco persoas que asinan os clips que aquí analizamos son identificables coa figura de fan, pero, como é habitual, hai diferentes niveis de intensidade no seu vínculo emocional co grupo. Robert Andrews é, nese sentido, o que amosa maior implicación. Contestou o noso cuestionario con gran detalle, relatando polo miúdo a súa relación coa comunidade fan de REM, onde chegou a ocupar o posto de editor de novas no seu principal punto de encontro online, a páxina *Murmurs*[234] (inactiva a día de hoxe):

> In my time as an R.E.M. fan, I started and frequented R.E.M. fan sites, communities and chat groups. During this time, the most populous such group was Murmurs.com, a fan site with a very large community at its core. Connecting with R.E.M. fans around the world, sharing a common passion despite the relative paucity of like-minded music fans in my physical world, was a major rationale for all of my R.E.M.-related online activities. Connecting this passion with my developing skills as a journalist, I became the de facto, and voluntarily, news editor for Murmurs.com, chronicling many of the band's activities for the large community of thousands of relevant users in text. The band was aware of Murmurs.com and kept a benevolent connection with it. (…) (Apéndice 9)

Como vemos, Andrews chega a empregar as súas habilidades e capacidades profesionais para colaborar co *fandom* de xeito xeneroso*,* unha actividade que de seguro se traduce en capital subcultural despois. Porén, os seus clips (gravados con teléfono móbil) non amosan unha diferenza de calidade significativa como para que se aprecie a súa formación de xornalista e experto en contidos dixitais (si na selección dos momentos que gravar, que abordaremos na parte de contido). Ao tempo, a súa longa traxectoria como fan permítelle ter perspectiva sobre a aparición dos dispositivos de gravación de vídeo, que pasan a ter unha función de consolidación da comunidade

[234] Dispoñible en: http://murmurs.com/ [Última visita o 02/06/2017].

similar ao seu traballo en *Murmurs*:

> During this time, video was also emerging as a new digital format. My video captures from concerts were somewhat experimental, and likely driven more by a desire to bring the spectacle to fellow passion-sharers, who were not able to attend, rather than a personally-motivated desire to capture the event for personal posterity. Live mobile video broadcasts have been possible for several years, despite the recent emergence of tools like Periscope only latterly. I also engaged in occasional live broadcasts, some of which were automatically captured as recorded video to YouTube. When I broadcast live from a couple of gigs and events, it was thrilling to see fellow fans around the world comment live on my mobile screen during the concert. (…) (Loc. cit)

Na canle de Andrews hai, entre 372 vídeos, 63 de REM, dos cales 5 non o indican no título porque se trata do resultado desas retransmisións en directo ás que fai referencia. Así, as motivacións deste usuario son, como el indica, máis de carácter comunitario que individual; están máis baseadas na relación co resto de fans que na relación co obxecto fan e axudan a incrementar a intelixencia colectiva dos seguidores e seguidoras do grupo. É algo que cadra cunha das liñas do apuntado por Lucy Bennett no seu estudo sobre o uso das redes sociais por parte de fans de Tori Amos durante as actuacións desta:

> (…) some fans are experiencing a powerful tension and liminality between wanting to engage in acts of service to the fan community through texting and tweeting to the non-physically present audience members, to preserve and share elements of the show, and committing to what is perceived as their own undisrupted (...) engagement in the live concert experience. I show how these technological acts during live concerts are now perceived by some fans as a vital element with which to solidify a communal feeling and inclusivity amongst the fan community. (Bennett 2014: 10)

Bennett fala da consciencia entre quen é fan de que existen dous públicos cos que conectar durante un concerto (e despois deste, engadiríamos): os que están fisicamente ubicados ao seu redor e os que o seguen remotamente a través de dispositivos electrónicos. A paradoxal tensión da que temos falado ao final do capítulo 4, pola que o feito de gravar é rexeitado durante o concerto por romper coa inmersión pero é fonte de recoñecemento e agradecemento por parte dese público ausente, aparece aquí de novo nas declaracións doutro fan, o usuario corpo99, que ten unha relación de amor-odio coa práctica. Recoñece estar marabillado co seu consumo e levalo a cabo dunha maneira que reflicte a tendencia da era dixital, na que os pedazos das obras se descontextualizan e calquera pode reordenalas á medida que as ve (buscando clips dun mesmo concerto, ou dunha mesma

canción en distintos momentos, ou feitos pola mesma persoa). Ao tempo, quéixase da pouca implicación por parte dos espectadores e espectadoras que gravan os vídeos de concertos:

> I still love them. I spend too much time watching them. Their quality now is incredible. They give a different view, a real view of the gig, good and bad, sometimes more exciting and intimate. I love that you can see a gig that will never be shown on tv etc. I think its a good thing. I love watching clips of shows I've been to. Sometimes someone very close to me has recorded a song and to watch it back especially if the gig was special is amazing. I spend hours watching amateur clips of Oasis gigs. But I don't like now how everyone does it on the big screen phones. They don't seem to be watching the show and it blocks the view. I only did it discretely whilst watching and taking in the show. (Apéndice 9)

A súa maneira de participar non é equivalente á de Andrews. Corpo99 afirma que o único club de fans do que formou parte foi o de U2 e que foi coa intención de poder mercar unha entrada para un dos seus concertos, pero fala de compartir os seus vídeos como "share the love of a band", o que amosa o seu vínculo estreito cos grupos que ten gravado e a súa consciencia de que existe unha comunidade que, como el, pode valorar a existencia destes por unha cuestión de memoria e acceso:

> I love the fans perspective of a live show, the excitement to see a show from the back or the side, a different perspective and to hear what it really sounded like. Hopefully good. I find it very exciting now to watch some of the clips back as they are getting old and I don't go to many gigs. (Loc. cit)

Esa consciencia da comunidade é tamén unha consciencia da extensión da práctica de gravar, que fai que deixe de gravar pola súa conta porque sabe que alguén vai estar rexistrando o concerto e iso permítelle non ter que renunciar á experiencia inmersiva.

A conexión co *fandom* que atopamos en Andrews e, en menor medida, en corpo99, aparece tamén no usuario MaddeningLoops. Dos 24 vídeos da súa canle (todos de concertos), 21 son de REM. Todos gravados en Dublín excepto un de "Country Feedback" en Twickenham[235], que é precisamente o que nos serve de indicador máis claro da súa condición de fan. Non só polo feito de ter asistido a actuacións do grupo en diferentes lugares, senón tamén polo texto de presentación dese clip, que indica tanto a súa adoración por eles como a súa atención a todo o relacionado con REM na rede:

> I keep seeing the video everywhere in the R.E.M. cyberworld even making it to HQ, which is

[235] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=rJZficYI2d8 [Última visita o 02/06/2017].

> really cool. I'm so pleased you all like it – it was a very special moment and I'm so happy to share it with you. Tomx
>
> Beautiful, beautiful song
>
> Amazing, amazing concert
>
> Best band, best thing, in the world,
>
> EVER!

Ao mesmo tempo, tamén reflicte esa labor comunitaria, na que hai xente que traballa co material que outras e outros fans comparten (nese caso difundindo o vídeo, pasándoo a HQ, etc). Nese clip o propio Andrews comentaba que o solo de guitarra final era unha obra mestra, dando unha proba da conexión existente entre estes fans na rede, igual que noutro comentario que lle deixou nun dos vídeos de Dublín[236]: "Hey MaddeningLoops, didn't know you were there. In a couple of short months, the Dublin rehearsals will be nothing but a wonderful and unique memory". Os usuarios e usuarias coñécense, así, no mundo virtual e coinciden en ocasións (especialmente nos concertos) no mundo real. O prestixio interno á subcultura circula neses diferentes ámbitos e a práctica de gravar vídeos popularízase tamén no contexto do beneplácito existente por parte dos propios REM, que como xa dixemos animaban na súa web a buscar en YouTube clips dos "live rehearsals". Andrews sinalaba tamén isto dende a súa experiencia en *Murmurs*:

> I was slightly concerned about both intellectual property rights and the band's desires and wishes. However, the band's connections with the site and some of our community personnel were such that, had this been a problem, I suspect I would have heard about it. On the contrary, in its latter stages, R.E.M. came to value fan engagement considerably, in a music world that had changed much since both the early days of the industry's business model and since the heyday of the band's shifting physical products. (Apéndice 9)

A diferenza destes tres usuarios, o grao de *fandom* dos dous restantes é, polo que podemos saber, menor. O usuario antongiu contestou o noso cuestionario e identificouse como fan entre as opcións que lle ofreciamos, pero vemos que na súa canle só hai un vídeo de REM entre os 181 que ten subidos, fronte aos 30 que hai de Interpol, 11 de U2 ou 16 de Editors, algo do que podemos entender que hai pola súa parte un compromiso máis constante co seguimento deses grupos. Ademais, declarou gravar todos os concertos aos que asiste, polo que podemos asocialo máis á

[236] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=KX91ij7yFfI [Última visita o 02/06/2017].

figura dun afeccionado a gravar que recolle moitos aspectos da súa vida: ademais de actuacións hai vídeos dos seus gatos, de vacacións, de deportes... O carácter de afeccionado á música en xeral é, por último, o que parece máis axeitado para describir ao usuario terra8net, que ten 45 clips subidos, case todos de actuacións da mesma época e sen repetir en distintos concertos do mesmo grupo excepto nos casos de Oasis e Stereophonics. O texto de presentación do clip de "Living Well Is The Best Revenge" non é especialmente revelador: "Opener from the 1st Night Working Rehearsel... Rock´n Roll :o)". Denota alegría por ver a REM en concerto, pero non necesariamente unha implicación emocional como nos tres primeiros usuarios que vimos ata o de agora.

Contido

O trazo común máis claro entre os cinco clips analizados é a centralidade do grupo, que se dá con máis claridade que no filme de Moon e Jeremiah. Se ben é certo que no fragmento de "Living Well Is The Best Revenge" a banda dominaba practicamente en todos os planos, o resto do filme incluía eses outros recursos que apuntamos nos que se recollía a experiencia do público e os seus rostros, por exemplo. Nas gravacións destes usuarios o resto do público está ausente, aparecendo só en forma de interferencia como siluetas que bloquean a visión, como vemos de forma máis evidente no vídeo de terra8net (onde tamén aparece a pantalla dun móbil ou doutra cámara) ou no de corpo99 (onde unha cabeza e un ornamento do teatro semellan forzar ao encadre a xirarse cara arriba para non tapar a Stipe e Mills).



Ilustración 72: O único xeito no que o público aparece nos clips analizados é como siluetas que bloquean a visión do escenario, como vemos nestas capturas dos clips de terra8net, corpo99, MaddeningLoops e Robert Andrews.

Esta centralidade dos músicos explícase probablemente pola sobriedade dos "live rehearsals", que non presentan elementos como os que captaban a atención de público e cineastas nalgún dos outros concertos que analizamos: especialmente as pantallas xigantes, pero tamén as coreografías ou a iluminación. Dentro deste marco, os músicos son o único punto de interese: outra demostración de como a configuración do espazo limita o comportamento da audiencia. O xeito no que esa centralidade da banda se traslada aos vídeos varía en función do usuario: antongiu inclue no plano, durante case toda a canción, a todos excepto a Scott McCaughey, situado á dereita. A impresión é que o zoom non lle permite illar a ningún dos membros, xa que cando máis se aproxima mantén no encadre a Mills e Stipe. Pola contra, Robert Andrews arrinca xa dende o comezo facendo zoom sobre estes dous, e fai zoom cara fóra cando a canción pasa a un punteo de Peter Buck, deixándose levar pola música. No seu caso, porén, o resto de clips que subiu tenden a centrarse máis en Stipe por como escolle que gravar: "Editorially selected relatively unique moments, moments that would have been valued by fellow fans with deep knowledge of the band. This may have included inter-song verbal chat, rarely-played songs, new songs or unique settings" (Apéndice 9). Eses momentos seleccionados con criterio editoral tenden a ser os máis anecdóticos, os máis irrepetibles e pouco habituais. Dentro diso destacan todos os diálogos entre os membros do grupo e as presentacións das cancións, que son levadas a cabo principalmente por Stipe.

É certo que o feito de que a atención se centre no cantante non debería sorprendernos, xa que case todas as postas en imaxe de música tenden ao vococentrismo. Porén, hai entre as e os fans máis militantes unha certa conciencia de que é preciso equilibrar a imaxe das bandas e non discriminar entre os seus membros. É algo que se percibe no comentario de Ciaran Cooke, un dos usuarios que tamén reseñaron *Live at the Olympia* en Amazon:

> (...) the DVD is filmed in a way that can only be described as arty and obscure and does not get across in any way the feeling of a live concert. I think also the film makers were under the impression that REM are a one man band and Buck and especially Mills are barely glimpsed. (Cooke 2009)

Nos vídeos destes usuarios si que atopamos un maior equilibrio entre os membros (ou, no caso de Andrews, unha explicación do desequilibrio). No clip de MaddeningLoops, por exemplo, a cámara vai movéndose sobre todo entre Buck e Stipe, aínda que pode suceder porque son os que están ubicados máis preto da posición dende a que grava. No de terra8net a cámara tamén xira de lado a lado e vese a todos os membros. No de corpo99, que indicou nas súas respostas que empregaba

unha cámara sen zoom, aparece tamén o grupo ao completo case todo o tempo: o principal ausente é outra vez McCaughey, en algo que parece froito tamén da configuración do escenario que dá as posicións de maior importancia aos membros fundadores de REM.



Ilustración 73: A centralidade do grupo dáse cunha intensidade maior que no caso de *this is not a show*, pero tamén con máis equilibrio entre os membros. Nas capturas superiores, dos vídeos de antongiu e corpo99, vemos como o encadre inclue a todos os membros excepto a Scott McCaughey (que ocupa un posto sempre menos central no escenario). As dúas capturas inferiores son do vídeo de MaddeningLoops, que varía o encadre de lado a lado e recolle sobre todo a Stipe e Buck.

A ausencia de zoom na cámara (e, en consecuencia, no vídeo) de corpo99 podería ser un trazo ao que prestar atención. Tampouco hai zoom no clip de terra8net. Non sabemos nese caso se é forzado por unha cuestión técnica ou por unha decisión á hora de gravar, pero representa o aspecto xeral dos vídeos deste concerto con respecto ao contido, que é bastante sobrio, sen tantos reencadres, vibracións e cambios como levamos visto ata o de agora. Podería haber varias explicacións para este aspecto. Primeiro, estes "live rehearsals" son os únicos concertos analizados nesta tese dos que pasou xa máis dunha década. É algo que podería influir no tipo de dispositivos dispoñibles para os espectadores e espectadoras e limitar as súas opcións ao gravar, igual que o menor asentamento naquel momento do fenómeno e da estética ligadas aos vídeos de concertos. Logo, REM son o grupo máis antigo dos que aquí tratamos, e iso podería indicar unha relativa diferenza xeracional dentro do fenómeno: os vídeos de Auryn que analizamos foron feitos por persoas de menos de vinte anos en moitos casos, e son máis caóticos e nerviosos que estes. Porén, os tres usuarios que

responderon o noso cuestionario están entre os trinta e moitos e os corenta e poucos anos, algo común tamén a varios dos que contestaron con respecto ao de Beyoncé, polo que sen unha cantidade moito maior de datos é complicado averiguar nada, máis aló de confirmar que o fenómeno dos vídeos amadores de concertos cadra co que apuntaba Gabriele Klein cando dicía que a cultura pop perdeu calquera noción de xuvenil para converterse nun fenómeno interxeracional (en Muggleton e Weinzierl 2004: 41). Quizais o factor relevante é a ideoloxía relacionada co xénero de REM, que procura a autenticidade dentro dos códigos do rock alternativo, menos espectaculares que os do R&B de Beyoncé.

O tamaño do Olympia, menor que o dos recintos dos concertos analizados previamente, tamén influe no tipo de planos que estes usuarios empregan. Se no Stade de France as usuarias damita e soundofmelody variaban enormemente o tamaño do plano e a composición, aquí non hai a posibilidade de planos xerais tan grandes e, ao tempo, ningún dos usuarios chega a illar o rostro dalgún dos músicos. O vídeo de MaddeningLoops é o que máis próximo parece estar ao escenario, pero tampouco emprega o zoom para tomar primeiros planos, non sabemos tampouco se por decisión propia (o clip é bastante estable e o uso do zoom amplifica o efecto das vibracións da man) ou forzado polo dispositivo empregado.

Nese sentido, o que atopamos é outra vez a técnica dando pé a moitos dos trazos destes clips limitando as súas posibilidades. A outra característica fundamental dos clips a nivel de contido vén precisamente da calidade dos dispositivos, que afecta á calidade da imaxe e o son e, en consecuencia, á sincronía. Entre estes cinco clips o que destaca máis negativamente nese sentido é o de antongiu, que presenta simplemente figuras borrosas e unha canción dificilmente identificable. A imaxe de Robert Andrews tampouco é moi nítida (e vese que a súa cámara reacciona de maneira diferente á luz, recollendo o concerto cunha dominante vermella que non hai nas outras gravacións), pero os demais non chaman a atención neste sentido, e cadran simplemente coa calidade propia das gravacións domésticas que non deixan de ser: como xa indicamos noutros casos, son máis comprensibles e desfrutables para a xente que coñece os códigos do contexto, mentres as diferenzas coa calidade dos produtos comerciais as fan complicadas para un público máis casual. A sobriedade na maneira de gravar non ten nada do despliegue técnico que o usuario MJK imaxinaba para o filme-concerto de Moon e Jeremiah, pero si que exclúe os trazos máis criticados de *this is not a show:* os planos procuran a claridade, o equilibrio entre os membros e evitar as interferencias perspectivas mentres os autores do filme se despreocupaban por ese aspecto. En xeral, os trazos do MRFMD aparecen de xeito evidente nestes clips coa excepción do uso do zoom nalgún deles. O que cambia con respecto a outros casos é a relación coa película-concerto que recolleu os mesmos

feitos.

Duración, montaxe e movementos de cámara

Os cinco clips analizados cadran, no tocante á duración, a montaxe e os movementos de cámara, de xeito bastante claro co MRFMD. Se ben hai algúns elementos que poden supoñer variacións pequenas, non son suficientes como para poder ubicar os clips fóra do modo ou invalidar os trazos que o definen, e responden nalgún caso ás particularidades do espectáculo de REM.

Isto enténdese se atendemos ao aspecto da duración. Catro dos cinco clips presentan cancións completas, sumadas no caso de antongiu tamén á presentación previa á interpretación do tema. Porén, o de Robert Andrews forma parte dunha serie de gravacións do derradeiro concerto da residencia no Olympia que, como xa avanzamos, son breves pedazos, "snippets of songs" na terminoloxía de Colburn que tamén é de uso común por parte dalgunhas usuarias e usuarios (como MaddeningLoops, que entre os seus vídeos de Dublin incluiu cancións completas como "Living Well Is The Best Revenge" pero tamén once fragmentos breves indicándoo en títulos como "R.E.M. Dublin 04/07/07 Horse to Water snippet"). Por unha banda, o formato do concerto, onde tocaron moitas cancións novas (nas que as e os fans non poden prever o final nin a súa estrutura por descoñecelas) ou interromperon interpretacións con apuntes orais favorece comportamentos como o de Andrews, centrándose no pouco habitual. Pola outra, non podemos evitar entender o trazo presente nos vídeos de Andrews como unha forma de montaxe en cámara na liña do que apuntamos brevemente nunha nota ao pé do capítulo 2: o que nun VHS ou unha bobina de Super8 sería a habitual fragmentación, con saltos cronolóxicos en cada corte, son aquí clips diferentes.

Así, aínda que estes vídeos carezan de montaxe interna, sempre forman parte dun proceso de selección de que gravar, que se fai máis evidente cando rompen co trazo do MRFMD de manter as cancións ao completo. É o que sucede nos outros catro exemplos; corpo99 di que escolle "a bit I think might be particularly special" (Apéndice 9), como as intros do concerto ("Living Well Is The Best Revenge" era a primeira canción do repertorio) e hai entre os seus vídeos tamén un ben breve no que amosa os candelabros do teito do Olympia ("just to show off the place"). No caso de antongiu vemos na súa canle sempre cancións completas, ou nalgún caso dúas cancións no mesmo clip. Sen haber montaxe, si que atopamos no de terra8net posprodución na forma duns títulos que, pasando de esquerda a dereita, din ao comezo "R.E.M. "Living Well's the Best Revenge" ++ WORKING REHEARSAL ++ DUBLIN ++ 30/06/07.." Ao final, cun efecto de *dissolve* aparece

outro que di “thanks.. & best wishes”. Ten case un aspecto de xogo, de descubrimento duns sinxelos efectos que terra8net decide empregar aínda que nalgún caso aporten unha información que xa está presente no título do vídeo e a descrición do mesmo en YouTube. Funciona como un rasgo propio da súa labor, polo que vemos na súa canle, de maneira similar ao que vimos no epígrafe anterior que sucedía con soundofmelody. Pode lerse como unha posible marca de *prosumer*, ou, máis probablemente, un detalle case lúdico ligado ao descubrimento da técnica. É algo que se aprecia tamén no uso de diferentes tipografías e efectos, como no caso doutro clip seu do mesmo día, o de “1.000.000”, no que fai aparecer e desaparecer en vermello a frase “THIS IS NOT A SHOW” que, como dixemos, Mills e Stipe pronuncian ao longo do concerto.



Ilustración 74: O usuario terra8net emprega diferentes efectos para ubicar créditos sobre a imaxe, no que indica unha aproximación lúdica á técnica empregada.

O MRFMD maniféstase con claridade no trazo da posición non variable da cámara: os usuarios non cambian o lugar dende o que gravan. As características do recinto non o facilitan, ao tratarse dun teatro onde boa parte do público ten un asento asignado. Precisamente, as diferenzas máis claras entre os vídeos analizados danse entre os que están tomados dende un dos andares superiores do teatro e os que están tomados dende abaixo, ao nivel do escenario. Estes, os de MaddeningLoops e terra8net, varían moito máis o encadre (algo facilitado pola maior proximidade) e semellan reflectir algo máis parecido á mirada dun espectador ou espectadora calquera que os dos outros usuarios,

moito máis uniformes. Corpo99 apunta unha explicación no seu caso: “I used an old digital camera that could record video and held it as my eye was looking but watching the gig myself not through a lens. I couldnt zoom on that camera so just held it towards the stage.” (Apéndice 9). A cámara fica relativamente fixa mentres a mirada de corpo99 probablemente vaga dirixíndose a diferentes puntos do espazo. A representatividade que os vídeos amadores poden facer da mirada da audiencia vese condicionada polos condicionamentos técnicos e espaciais que non adoitan supoñer problemas para os profesionais.

Aínda que a posición sexa sistematicamente non variable, o trazo do MRFMD que indica que o movemento da imaxe está asociado ao movemento da espectadora ou espectador non aparece aquí coa mesma rotundidade. Se os concertos de Auryn e Beyoncé estaban dispostos para a excitación a través do baile, as actuacións de REM no Olympia dirixen ao público cara un comportamento máis achegado ao que viamos entre os que viron a Adele no Royal Albert Hall: as grandes vibracións e interferencias asociadas aos concertos nos que o comportamento das persoas asistentes é máis físico está aquí bastante ausente. O vídeo que ten maiores problemas de descodificación (o de antongiu) non os ten por mor da violencia coa que está gravado (como sucedía nalgún dos de Auryn), senón por unha cuestión técnica que deriva do equipamento empregado.

Por último, a maiores da dependencia da estrutura da canción que vemos cando atendemos ao criterio de duración, atopamos tamén a influencia de varios elementos musicais e visuais nas variacións de encadre de algúns dos usuarios. Non sempre son variacións do zoom, e non teñen que ver co esquema emocional da canción (como xa apuntamos) senón co que sucede no escenario: no clip de terra8net vemos que a cámara xira cara a esquerda para incluír a Mike Mills cando canta os coros no retrouso, e cara a dereita despois nun momento no que Peter Buck pasa á fronte para tocar o punteo posterior. No caso de MaddeningLoops, recolle a Buck nese mesmo punto da canción, despois do cal este abandona a parte dianteira do escenario para moverse xunto á batería: a cámara marcha entón de onde el está para volver a Stipe, que segue diante xunto ao seu ordenador. A diferenza do criterio do MRIMD que busca o mellor punto de vista para cada momento, este usuario ten un único punto de vista e parece procurar o mellor encadre posible segundo as variacións das circunstancias que o rodean: vemos tamén que se algunha cabeza bloquea a visión tende a moverse ou xirar ata que non estorba, en lugar de seguir orientando a cámara ao mesmo lugar. Non é necesariamente a tendencia maioritaria entre as e os fans (no caso de antongiu parece haber certa ansiedade por quedar parado que motiva o cambio no plano máis ou menos continuo), pero si reflicte como estes teñen distintos xeitos de traballar coas limitacións que se lles presentan. Ás veces ignóranas e ás veces son conscientes delas e fan por evitalas.

Recepción

Atendendo á recepción dos vídeos, atopamos de novo unha división entre os que están gravados dende abaixo (máis preto do grupo e con maior variedade no contido) e os que están gravados dende o alto. O máis popular é o de MaddeningLoops, que conta con máis de 47.000 reproducións e 21 comentarios, case todos adicados a comentar curiosidades (dúas persoas preguntan que significan as siglas R.E.M.) ou detalles da interpretación: por que Stipe mira as letras, que nesta versión fan un retrouso máis que na que finalmente meteron no álbum, etc. Deste xeito, a comunidade aséntase a través do diálogo e traballa nese aumento da intelixencia colectiva ao que temos feito referencia. Finalmente, un dos comentarios diríxese a MaddeningLoops e agradécelle o seu traballo, co cal recuperamos o sentido do capital subcultural no agradecemento (de alguén) da comunidade de fans: "This is my favourite of the new rock tunes!! Thank you for the great videos", di o usuario lurex. O reconto de reproducións non é tan alto como nalgún dos clips analizados do concerto de Beyoncé e Jay Z, pero iso pode ter que ver coa popularidade de REM en 2007 se a comparamos coa da parella máis famosa do mundo do espectáculo: a cifra é relevante e reflicte seguramente o carácter activo na rede das e dos fans do grupo sen chegar a unha audiencia máis masiva. Unha procura en YouTube dos termos "rem dublin 2007" amosa que o de MaddeningLoops é o clip máis coñecido, pero que tamén hai unha grande cantidade de clips con cifras de visionado notables (entre 15.000 e 20.000, dos usuarios gsj1000, REMtrader, Martin Murphy, REMfanfrance, Mothertapes, crissycri, saparsan, riktus92...), o que indica que non hai un carácter de ningún vídeo ou momento particular do concerto que eleven a popularidade dalgún en exceso sobre os demais.

Entre os analizados, o seguinte máis visto é o de terra8net, precisamente dentro dese grupo, con máis de 14.000 reproducións e 9 comentarios. Porén, neste caso non hai ningún comentario de agradecemento por ter realizado o vídeo (si un de agradecemento á banda: MaRiAnOrEm comenta "other impresionant song thanks REM"). Estes dous vídeos son probablemente máis exitosos por cadrar máis coa idea de calidade habitual: teñen imaxe e son aceptables e ofrecen unha perspectiva da actuación con relativa variación interna. É algo que os outros tres vídeos non poden aportar coa mesma firmeza e que se deixa ver nas cifras. O clip de Robert Andrews ten 802 reproducións e ningún comentario, o de corpo99 666 reproducións e dous comentarios, e o de antongiu 144 reproducións e tres comentarios (os derivados do contacto para esta investigación). Tampouco é que se perciba unha especial preocupación por ese aspecto nas declaracións das persoas que responderon o cuestionario. Sabemos que Andrews desfrutaba do *streaming* e de compartir

información e experiencias con máis fans, pero cun ánimo experimental que abandonou no momento en que a práctica se popularizou. Corpo99 desfruta tamén do proceso:

> Ive shared a few on youtube so people can see what the gigs were like. YouTube. I think it helps share the love of a band. people who couldnt go to the gig often comment, saying thanks for putting up a video. people who did go also sometimes say thanks. (Apéndice 9)

Pola súa parte entendemos que valora a interacción doutros ou doutras fans (por esa mención a "dar as grazas") pero que tamén entende a acción como unha cuestión xenerosa e feita pensando nos demais. O compoñente do capital subcultural non ten un grande peso nestes casos, tendo en conta tamén que Andrews levaba a cabo máis actividades dentro do *fandom* que seguramente lle reportaban maiores satisfaccións nese sentido.

O máis relevante que as cifras de recepción aportan neste caso é que o vídeo de MaddeningLoops e o de terra8net son probablemente máis exitosas entre as e os fans da banda que *this is not a show* e, no primeiro caso, tamén máis que o extracto de "Living Well Is The Best Revenge". Non só a nivel cualitativo (xa vimos as críticas en Amazon) senón tamén a nivel cuantitativo se lembramos as pobres cifras de vendas do álbum e as pouco máis de 1.000 visitas na rede. En certa maneira, tanto os vídeos dos usuarios ubicados na parte alta como a película de Jeremiah e Vincent Moon afástanse do que os espectadores procuran, que é un rexistro transparente da actuación. Probablemente o MRIMD non sempre ofreza isto (co seu movemento perpetuo e montaxe rítmica leva a problemas que observamos na análise da recepción do filme-concerto de Adele), pero o seu carácter canónico fai que haxa unha asimilación maior por parte do público deses trazos que do ton experimental dos cineastas franceses (con imaxes abstractas e alteracións cronolóxicas da experiencia do concerto) ou dos estorbos para a correcta percepción que marcan grande parte das gravacións feitas por fans.

Resumindo, polo tanto, as conclusións que extraemos deste epígrafe son as seguintes:

- Vincent Moon e Jeremiah encaixan, a pesar de certas diferenzas entre eles en canto a estilo e traxectoria, no rol de artistas. Os trazos que identifican o seu traballo opóñense aos modos de facer profesionais e institucionais (no tocante á planificación, a xerarquización, a dependencia económica) e conservan unha serie de liñas en común cos vídeos do público (o uso dunha soa cámara, a tendencia ao plano secuencia, etc.).

- A traxectoria de REM a nivel audiovisual está marcada en grande parte pola colaboración con diferentes artistas e cineastas a quen se lles cedía espazo para facer pezas que rexeitaban a estética dominante da época, fose en videoclips ou filmes-concerto. No momento da súa

carreira no que colaboraron con Moon e Jeremiah déronlles plena liberdade coa intención de recuperar un crédito artístico e unha autenticidade que levaban anos perdendo.

- O deseño do espectáculo do Olympia Theatre contrastaba coa etapa de rock de estadio da que REM viñan e cambiaba os elaborados xogos de proxeccións, iluminacións e escenografía por só uns poucos puntos de luz e un carácter xeral de exhibición pública dun proceso de traballo. Este deseño condiciona as gravacións dos fans (que teñen á banda como único punto de interese, sen máis elementos competindo pola atención) e o filme de Jeremiah e Moon, que ten tamén un claro sentido de procura no que se reflicte o método de traballo co que os cineastas buscan a maneira axeitada de relacionarse coas cancións.

- O carácter artístico do traballo dos cineastas leva a unha serie de rupturas moi claras co MRIMD, especialmente no tocante á duración e á montaxe: o carácter subxectivo do filme (fuxindo da pretensión de obxectividade documental doutras películas-concerto), a tendencia á abstracción, a alteración da cronoloxía do concerto, a influencia do ritmo da canción sobre os movementos de cámara e non sobre os cortes da montaxe, etc.

- Os elementos coincidentes co modo institucional no filme (o vococentrismo, o uso de planos curtos en relación á voz) son aqueles nos que tamén coincide o MRFMD, que semella ter moito máis en común co traballo de Moon e Jeremiah, como a presenza de interferencias perceptivas (que os cineastas empregan de xeito creativo para elaborar contrastes cromáticos), o movemento da imaxe asociado ao movemento do espectador ou espectadora (lóxico, tendo en conta que falamos de cineastas-operadores), uso da cámara en man. A diferenza fundamental é que no MRFMD moitos dos elementos que contrastan co modo institucional son obrigados polas limitacións técnicas, pero neste caso son Moon e Jeremiah os que escollen as súas limitacións para oporse como os iconoclastas que son á espectacularización dos filmes-concerto convencionais.

- *this is not a show* foi amplamente rexeitada pola comunidade de fans de REM polo seu carácter experimental, que impide a percepción transparente do concerto que boa parte do público busca nas obras deste xénero e que o MRIMD aporta na maioría dos casos. A nivel cuantitativo, é o único dos filmes que analizamos que semella menos visto na rede que varios dos exemplos amadores cos que o comparamos.

- Nalgún dos usuarios entrevistados aparece un abandono da práctica de gravar pola consciencia da extensión do fenómeno e da existencia dunha comunidade fan ampla: pódese

deixar de gravar porque calquera suceso vai ser gravado por outra persoa interesada e polo tanto haberá unha documentación do momento.

- Entre aqueles e aquelas fans máis militantes dáse en ocasións unha certa conciencia de que é preciso equilibrar a imaxe das bandas e representar a todos os membros coa mesma atención, algo que se opón ao vococentrismo presente habitualmente no MRIMD (e mesmo en *this is not a show*).

- Os clips analizados destes concertos de REM, aínda cadrando co MRFMD tamén, son máis sobrios que os dos concertos dos epígrafes previos: teñen menos reencadres, vibracións e cambios. Isto podería explicalo o tempo pasado dende que se fixeron as gravacións (é 2007, o exemplo máis antigo dos analizados neste capítulo), un posible salto xeracional entre a comunidade de fans de REM e as outras aquí tratadas ou, por último, a ideoloxía relacionada co xénero da banda, que procura a autenticidade dentro dos códigos indies, que favorecen menos a espectacularidade que os códigos máis pop.

- As diferenzas na recepción dos clips gravados por fans apuntan unha división entre aqueles que teñen unha mellor factura técnica e/ou están gravados dende unha posición próxima ao escenario e aqueles que non, co cal afinamos a idea de calidade arredor destes criterios.

- Estes vídeos amosan en varios casos a existencia dunha comunidade de fans de REM extensa e organizada, co cal o sentido de capital subcultural se fai presente no agradecemento mutuo entre uns e outros. Os usuarios Robert Andrews e, en menor medida, corpo99 amosan unha vontade de traballo xeneroso en favor da comunidade, e ao mesmo tempo consumen o material compartido por outras persoas que admiran á banda.

7.5. *Radiohead Live in Praha* (Varios autores e autoras, 2010)

7.5.1. Perfil biográfico das autoras e autores

O carácter atípico de *Radiohead Live in Praha* faise evidente ao ter que abordar a cuestión da súa autoría. Ao ver os créditos da película na súa web, atopamos unha produtora (Nataly®) e catro editores (Liam Donovan-Dolan, Peter Halliwell, Jeff Keiler e Vasek Chalupa), dos cales Keiler fixo tamén o deseño de son e Peter Halliwell a portada e os menús. Pero, ademais disto, hai 63 persoas asistentes ao concerto que aportaron metraxe para o filme, das cales arredor de 15 acudiron ao Výstaviště Holešovice, o recinto feiral da cidade, coñecendo xa a idea (o resto non gravaron para o filme, senón que aportaron os seus clips ao chegar a idea ata elas e eles) (Apéndice 11). Logo de tentar contactar cos principais membros do equipo, fomos quen de entrevistar a dous dos editores, Peter Halliwell e Vasek Chalupa, que apuntaron varios factores relevantes sobre a natureza do proxecto.

O primeiro é que, efectivamente, a motivación da xente que participou vén do seu carácter de fans. Preguntado acerca do que Radiohead significan para el, Halliwell indicou que eran a súa banda favorita dende anos antes do concerto de Praga:

> I had been to around a dozen shows, mostly around Europe, before Prague. They have consistently changed what they are and what they do over the years, so it's a challenge to always appreciate the sound fully. However, they are still one of the very best live bands performing today, and I'll always try and get tickets when they start touring. (Loc. cit)

Na resposta, dá asimesmo proba do seu compromiso constante coa banda, constatando o feito de telos seguido a través dos seus cambios por moitos anos. Xa que logo, aparece o consumo prolongado no tempo e emocionalmente implicado que tamén Vasek Chalupa indica, quizais con máis énfase aínda ao falar de obsesión: "They have been my favorite band ever since I first saw them in concert back in 2009. I loved their music before, but this experience really pushed that to a whole new level bordering on obsession. :))" (Apéndice 10).

O segundo factor sería a importancia da comunidade de fans de Radiohead existente en liña, que, como veremos máis adiante no subepígrafe referente ao grupo, caracterizou dende o comezo o *fandom* de Radiohead. Chalupa entrou a formar parte do proxecto logo do contacto no foro da web *AtEase* (Loc. cit) na que Halliwell e outra xente daban forma á equipa que levaría a cabo a edición. Isto permitiu levar a cabo a montaxe colectivamente a pesar da distancia xeográfica entre os membros do proxecto, tal como indica Halliwell:

> (…) Each editor was free to cut their songs together how they saw fit, but we would upload private cuts to YouTube, and then use google groups to critique each other work. This is probably the most astonishing part of the whole project because you had me and Liam in the UK, Vasek in the Czech Republic, and Jeff in New York. All communication was done like this. No Skype or voice comms whatever. (Apéndice 11)

Ao mesmo tempo, este factor tamén dificulta en certa maneira o noso traballo, xa que a que semella a principal impulsora de *Radiohead Live in Praha,* Nataly®*,* é coñecida só por ese seudónimo. Dese xeito, non está dispoñible nas redes sociais e, como varios dos foros de Radiohead activos no momento do concerto xa non existen ou restrinxiron o acceso (como o citado *At Ease*), o noso intento de contactar con ela non tivo éxito. Porén, isto non nos impide constatar o terceiro factor relevante, que é que o proxecto non ten un carácter profesional marcado. Isto é evidente ao tratarse dun proxecto afeccionado e non remunerado, pero un vistazo ao traballo evidencia que é un híbrido no que se mesturan trazos propios dos Modos Alternativos (especialmente, como é de prever, do MRFMD) e unha certa vocación de conseguir estándares de calidade semellantes aos oficiais. Isto vén probablemente do perfil das persoas implicadas, que é igualmente variado: por exemplo, atopamos na rede un perfil de LinkedIn que nos indica que Jeff Keiler é "re-recording mixer" e "sound designer" na empresa Radical Media, co cal a súa labor de deseñar o son do filme ten relación coa súa actividade profesional (LinkedIn 2017). Pero, ao mesmo tempo, os nosos dous entrevistados rompen ese esquema, xa que Halliwell é deseñador gráfico e Chalupa estaba no instituto cando se implicou en *Live in Praha:*

> When we were creating the Live in Praha film, I was in my senior year in high school, being the youngest member of our team. I had only very limited prior experience fiddling around with video, but I learned a lot while working on the project from experience and from my fellow team members. Currently I am teaching computer science and media studies at a high school in Prague. (Apéndice 10)

No seu caso, a implicación nunha labor creativa arredor do seu *fandom* foi ligada á adquisición de novos coñecementos, o cal reflicte o espírito deste traballo que funciona á marxe da industria pero semella querer evitar o acabado descoidado dos produtos amadores (algo que, como xa vimos, é común entre as intencións das e dos fans). Xa que logo, o insólito deste proxecto fai que o perfil das persoas implicadas non nos permita establecer marcas de estilo ou autorais, nin marcar claramente un perfil de profesionais que as faría susceptibles de seguir o MRIMD. Porén, ao mesmo tempo atopamos a habitual superposición de roles. Aquí aparece coa identificación dos entrevistados como fans, que se suma a unha tendencia ao *prosumer* por parte de moita da xente implicada (na

gravación e na edición), combinada tamén coa imperfección do que Halliwell definía como "average 'concert quality' footage" (Apéndice 11), presente en boa parte do material aportado polo público. A aparición das técnicas dixitais é a que abre un espazo para a existencia e combinación de todas estas tendencias, achegando, como xa vimos citando a Manovich no capítulo 2, os traballos profesionais e os amadores sen chegar a unilos: "La brecha se vuelve más pequeña pero sigue existiendo. Y siempre existirá, porque los productores profesionales la mantienen de manera sistemática a fin de sobrevivir" (Manovich 2005: 172).

7.5.2. Carácter do filme

Radiohead Live in Praha é un filme autoeditado con orixe na comunidade de fans do grupo, como indica a propia descrición presente na web do proxecto:

> On 23rd August 2009 a group of Radiohead fans descended on the Výstaviště Holešovice Exhibition Hall in Prague on a mission – to capture the band playing using as many different angles as possible. Bringing together the exceptional talents of many contributors, here is the result. (Nataly® 2010)

A película non só non tivo unha distribución comercial, senón que a rexeita abertamente: "Strictly not for sale – by the fans for the fans", lese na mesma páxina, confirmando o carácter non profesional das motivacións das autoras e autores. En contraste a ese modelo, púxose á disposición de todo o mundo a descarga gratuíta do filme, facilitando o seu acceso presentándoo en diversos formatos na citada web (BluRay e DVD, tanto en PAL como en NTSC, QuickTime, MKV, Apple TV, AVI e MP4). Ademais, a diferenza co sistema da industria cultural maniféstase pola decisión da equipa de compartir o filme en The Pirate Bay, Zomb ou Pure Live Gigs, plataformas de descarga como as que adoitan ser atacadas polos activistas antipiratería ou os equipos legais das discográficas (Gibbs 2014). O filme foi tamén compartido en Google Drive e YouTube, tanto dividido por cancións como na súa duración completa.

7.5.3. Estratexia promocional do filme

A importancia que a comunidade de fans de Radiohead tivo para a elaboración do filme fai que a súa promoción posterior xire precisamente arredor desta e non das canles convencionais. Se ben

non puidemos preguntar a Nataly®, que como produtora estivo probablemente máis preto desa labor que os editores, Peter Halliwell constata esta intuición:

> We never planned to prove the film as anything other than a free download, made available on the active forums of the time (Green Plastic, At Ease etc.). We later decided to make a torrent file and put that on Dime. We had no contact with any media at all, and we certainly weren't looking to promote the film other than to Radiohead fans. (Apéndice 11)

Tal como sinala Chalupa, foi debido á reacción positiva das e dos fans que a reacción posterior, primeiro coa implicación da banda e logo coa atención da prensa (Catania 2010, Michaels 2010, Núñez Reyes 2010, Stokes 2010, Young 2010), tivo lugar:

> As far as I recall, we only shared info on a couple of message boards (AtEase, Mortigi Tempo, maybe some more). The rest was "word of mouth" and after the release the music press caught on, especially when it was discovered that Radiohead themselves provided the audio masters for the project. (Apéndice 10)

A importancia da comunidade de fans relaciónase entón con esa idea do *word of mouth,* o boca a boca. Polo que contan Halliwell e Chalupa, o proxecto desenvolveuse en grande parte á vista de fans de Radiohead que participaban nalgúns foros, e nese sentido os tímidos elementos promocionais amosan as ganas que o público máis implicado tiña de ver o proxecto rematado. En decembro de 2009, Jeff Keiler subiu a YouTube un trailer[237], aínda coa versión do son anterior á cesión da mestura da banda, e a reacción era de gran expectación entre moitos dos vinte usuarios e usuarias que comentaron. Algúns fan referencia a ter estado no concerto, co cal se deixa ver a motivación máis doméstica, pero en xeral o que se entende é que a idea xa tivera certo percorrido entre as persoas que seguían o grupo:

> A couple of days after the show I discovered the project taking shape on the AtEase message board and I absolutely loved the idea of having a souvenir of this experience, so I decided to do my best to make sure this project gets completed. Later I found out that some of the members of our team were on board for weeks before the actual thing -- there was an intent to document all five shows of the short tour of August 2009, but to my knowledge only Prague was completed. (Loc. cit)

O feito de que un dos usuarios que comenta pregunte polo vídeo de outro dos concertos desa xira, o de Poznan (que tivo lugar só dous días despois do de Praga), indica que a intención da que fala

[237] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=ca0J6HaJ5gY [Última visita o 06/04/2017].

Chalupa de rexistrar os cinco concertos era coñecida previamente.

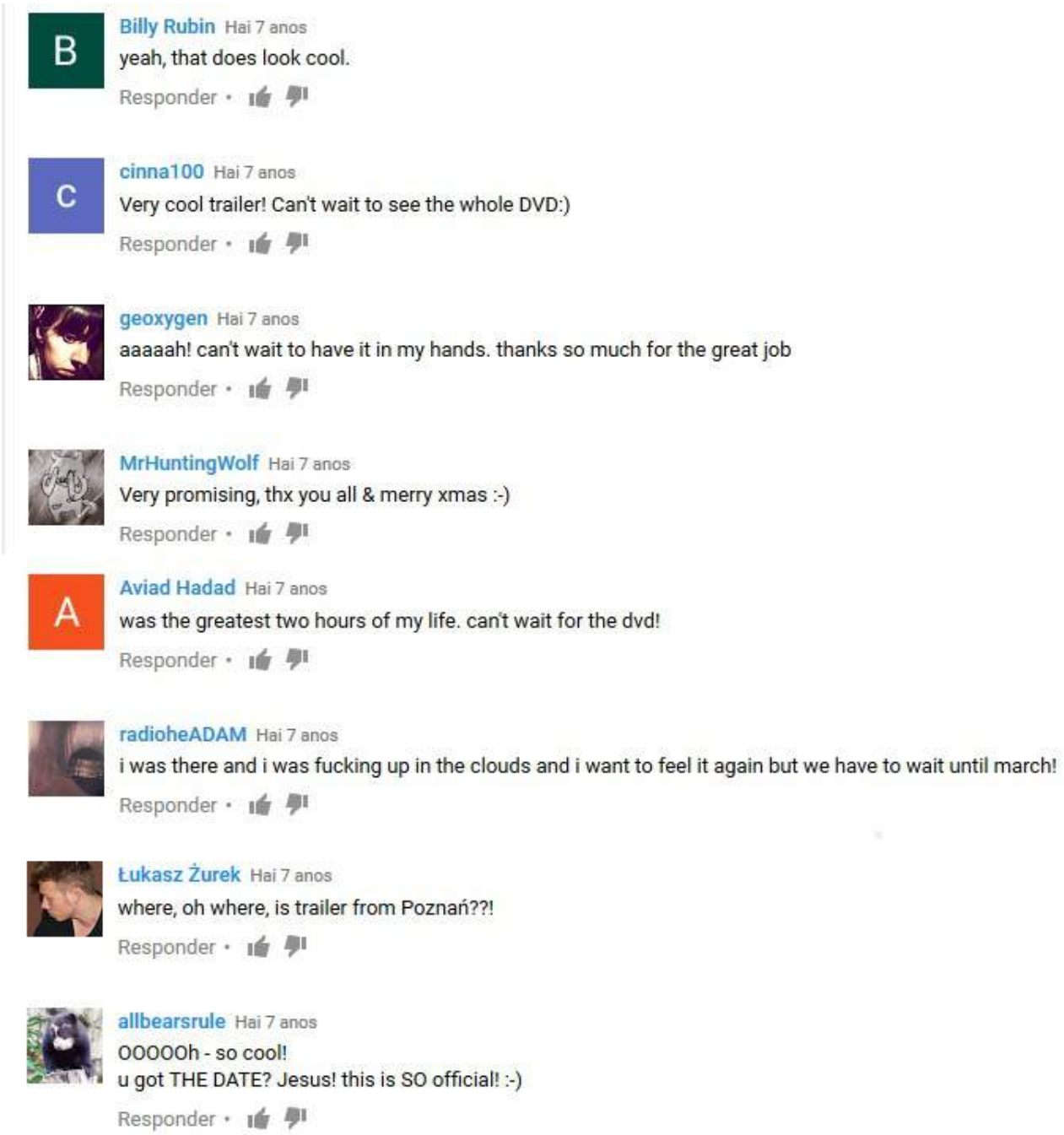


Ilustración 75: Comentarios de usuarios e usuarias no trailer de *Radiohead Live in Praha* subido por Jeff Keiler á súa canle de YouTube, nos que se deixa ver o entusiasmo e expectación pola publicación do proxecto.

A mensaxe que Nataly® deixou no foro *Green Plastic* unha vez feito público o filme tamén reflicte esa espera ansiosa por parte de máis fans:

> Here it is finally, one year after this show in Prague on the 23rd august 2009. We are sorry for this long wait but i'm sure you'll forgive us when you'll see the suprise we were keeping from you and which will make this DVD a unique one ;) All the informations and download links here : http://radiohead-prague.nataly.fr/
>
> Edit :
> All torrents ready, download page on the website updated. (Nataly® 2010)

Ao vir o proxecto da propia comunidade de fans, as discusións que deron pé ao desenvolvemento de *Radiohead Live in Praha* (e as reaccións posteriores ao filme) mestúranse ao mesmo nivel coas que, como esta, podemos considerar que forman parte da súa estratexia promocional. A pesar de que as persoas colaboradoras sexan só unhas cantas ducias, o acceso aberto á participación dende case o primeiro momento para os membros do *fandom* (xa que as comunicacións tiveron lugar, como indicaba Halliwell, nos foros de fans de Radiohead) garante unha implicación emocional de carácter subcultural, pola pertenza ao grupo. Isto contrasta fortemente coas estratexias dos catro exemplos analizados nos epígrafes previos.

7.5.4. Banda obxecto do filme

Radiohead son un dos grupos de rock máis exitosos do cambio de século, pero a súa imaxe pública semella xirar, paradoxalmente, arredor dun contraste coa idea predefinida do éxito. Nun minucioso perfil da banda para *The New Yorker,* Alex Ross describía ao baixista Colin Greenwood cunhas palabras reveladoras:

> He is typical of the group in that he looks nothing like a celebrity who has sold fifteen million records. (…) You might peg him as a cultish young neo-Marxist professor, or as the editor of a hip quarterly. But he is a rock star, with several Web pages devoted to him. (Ross 2001)

Ross facía referencia a varios trazos empregados constantemente para caracterizar a Radiohead: un certo aire intelectual, unha relación estreita coa Internet (destacando xa en 2001 a existencia de páxinas web adicadas a Greenwood) e, sobre todo, a distancia entre a súa imaxe e o estereotipo das estrelas do rock. O crítico Windham Wallace expresaba algo semellante poñéndoos en relación co funcionamento habitual da industria musical (no tocante ao uso dos medios de comunicación ou á relación coas discográficas) nunha crónica do concerto de Praga que nos ocupa nesta análise:

> So how did this happen? How did these five quietly spoken, publicity-shy, private school-educated men reach the rock firmament? They consistently turn in “difficult” (though far from inaccessible) albums; they increasingly turn their noses up at catering to radio formats and shy away from the press; they work ostensibly without a record label; and they're of so little interest to the paparazzi and tabloids that you'd be hard pushed to find so much as a picture of their partners. And yet this week they headline the Reading and Leeds festivals, and tonight they're playing to 18,000 devoted fans in a specially constructed arena in parkland to the north of Prague. (Wallace 2009)

Xa que logo, atendendo a estes autores o éxito de Radiohead semella ata certo punto unha anomalía polo difícil da súa música e a súa insistencia en saír dos códigos canónicos do rock máis masivo: traballan sen selo discográfico, evitan a publicidade, ignoran á prensa. Cales son entón os factores que explican o atractivo da banda para a xente que mercou máis de 30 millóns de discos seus? Podemos organizalos en dous eixos intimamente relacionados. O primeiro, como sucedía en parte co caso de REM, é o seu carácter independente e alternativo. Este tradúcese tanto nun marcado compromiso político como en decisións innovadoras de composición, distribución e promoción, e dótaos dunha credibilidade artística[238] (oposta, como xa o vemos, ás connotacións do “comercial”) que significa tamén autenticidade. Segundo, o seu espírito hipersensible (no contido das letras, no contraste entre delicadeza e brutalidade da música e na figura pública de Thom Yorke, a súa cara máis visible) serve de punto de identificación para o arquetipo, tan conectado á música *indie,* das e dos *outsiders*. Un emotivo texto de Lucy Lerner no que os describe como “The Soundtrack to Your Life” serve para exemplificar isto:

> Lead singer Thom Yorke doesn't have the perfect voice, but it is raw and when he sings you can tell he is totally lost in a haze of his music, it oozes from the pores of his soul. People often make jokes about Radiohead's music being suicidal and yes sometimes it can be most appreciated when you're going through a rough time. It's not the most cheerful, let's play this at our wedding kind of music, but doesn't music really work when it makes you feel something? When it awakens something inside you? And that's ultimately what theirs does. Most people would also say they have a memory or memories which they connect with a particular Radiohead song or album. (Lerner 2016)

No parágrafo de Lerner temos, primeiro, unha clara referencia á autenticidade representada pola voz

[238] A diferenza do que sucedía con REM, a carreira de Radiohead non está tan marcada polas colaboracións con máis artistas de prestixio fóra da música, coa notable excepción do coreógrafo Merce Cunningham. Porén, un punto en común con eles é o papel de Yorke como co-creador de todo o deseño relacionado coa banda, feito a medias co artista Stanley Donwood e análogo á labor de Michael Stipe en REM.

de Yorke, que "mana dos poros da súa alma". Despois, un establecemento do contraste entre as persoas que aprecian á banda e aquelas que a desprezan pola súa tristeza ata o punto de ridiculizala: unha identificación do carácter marxinal das e dos fans e de Radiohead. Así, mentres os textos de fans, máis subxectivos, tenden a centrarse no elemento visceral do grupo, a crítica e a academia destacan o que pode ser máis cerebral e intelectual (Pareles 2007, Kreps 2008, Hoskyns 2013). Un dos comentarios que Alex Ross facía en 2001 sobre o grupo parece poñer todo o anterior de novo en relación:

> (…) The album [*OK Computer*] sold more than four million copies worldwide, enabling the group to become, by 1999, an independent operation. Radiohead were the poster boys for a certain kind of knowing alienation—as the Talking Heads and R.E.M. had been before.
>
> Radiohead remain a magnet for misfits everywhere, but their outsider status is only a part of their appeal. What fans seem to like, even more than the content of the songs, is the sense that the band members have labored over every aspect of the product. They are skilled, first of all, at inventing the kinds of riddles that teen-agers enjoy unravelling. The records, the videos, the official Web site, even the T-shirts all cry out for interpretation. (Ross 2001)

O relato de Radiohead preséntaos, polo tanto, como unha banda de contidos intimistas que, no comercial, volveuse crecentemente independente e rodea a súa música de elaborados paratextos, tratando de xeito igualmente creativo todo o que non é musical na labor dunha banda. "We are trying to find ways to put out our music that feel as good as the music itself", explicaba Colin Greenwood (2010) nun artigo no que facía balance sobre a revolucionaria decisión de comercialización que tomaran para *In Rainbows,* o álbum que estruturaba o concerto que aquí nos ocupa. Daquela, propúñase a quen quixese mercalo que accedese á música dixitalmente pagando o que quixese, incluíndo a posibilidade de non pagar nada, e sen a mediación dun selo discográfico. Jon Pareles (2007) sinalou o feito como un sinal definitorio da migración da música á Internet, pero no que se refire á banda, vista con perspectiva, non foi unha escolla tan sorprendente, senón máis ben unha decisión coherente coa importancia dada á rede na súa traxectoria. Nunha conversa con Thom Yorke, David Byrne resumía un dos efectos do modelo de lanzamento do disco: "So this bypasses all those reviewers and goes straight to the fans" (Byrne 2007). A conexión directa de Radiohead coas súas seguidoras e seguidores facíase así evidente, pero levaba anos funcionando dunha maneira semellante, na que a proximidade emocional das cancións era complementada por unha proximidade derivada do trato.

Nun ensaio para *Pitchfork* titulado "Internet Explorers: The Curious Case of Radiohead's Online

Fandom", Jeremy Gordon explicaba a intensidade da relación entre a banda e a súa comunidade de fans en liña, pioneira en moitos casos e en clara relación tanto co carácter aberto á interpretación de todas as súas accións que sinalaba Ross como coa autoconsciencia da alienación das e dos *outsiders*:

> Throughout the 1990s, Radiohead thought deeply about the approaching technological age in a way that presaged our modern online era, with its concerns about what all these screens are doing to our brains. "Scrolling up and down, I am born again," Thom Yorke sang on *OK Computer*'s "Airbag," which was written about a car accident, but could also describe the experience of using a message board. Their popularity took root amongst the first wave of internet users, back when the web was more anarchic and undefined, and used primarily by people who felt alienated enough to sit in front of an ugly monitor and post under a pseudonym when almost nobody else was doing it. (Gordon 2016)

A rede era así tanto unha temática para Radiohead como unha ferramenta creativa. Foron unha das primeiras bandas en ter unha páxina web, pero o seu deseño achegábaa máis a un proxecto artístico que a un portal informativo, polo que nun punto chegaron a remitir para quen precisase información ás webs manexadas por fans *At Ease, Green Plastic* ou *Follow Me Around*:

> Well, obviously if you really wanted news about Radiohead you'd be at some other site that is actually updated more than once a decade. The simple truth is that I don't have any news. But I have found out about some people who do. The following sites are updated weekly, as far as I can tell. (Radiohead 1999)

En 2000, a web cambiaría o deseño e engadiría un agradecemento:

> Here is the news. These sites have regularly updated news pages, and a flavour far superior to the "news" often found elsewhere. Many thanks to the diligent humans responsible for these pages. Though obviously we cannot be held responsible for what's on them. Any similarity to persons living or dead etc. (Radiohead 2000)

Para Gordon, este recoñecemento ao traballo feito por fans axudaba a presentalos como unha banda intimamente conectada á súa comunidade. "When you went to *At Ease* or *Green Plastic*, you were reading the same thing Radiohead were reading. Their presence was always known, even when the band itself was absent" (Gordon 2016). Moitas decisións da banda en relación á súa presenza na Internet ou ao comportamento da comunidade de fans afondaron nesta relación. Por exemplo, en 2000 publicaron o seu álbum *Kid A* en streaming antes da súa chegada ás tendas, permitindo a

publicación do reprodutor en calquera outra web (Hyden 2015). Ao tempo, a súa web pasou a incluír un foro no que os propios membros do grupo interviñan de cando en vez. Ese disco sería filtrado en Napster e, a diferenza da actitude da industria discográfica e doutras bandas como Metallica fronte á piratería (Jones 2000), defenderían o positivo da plataforma e do *bootlegging*:

> Fan anticipation for *Kid A* was so fierce that every track was leaked to Napster, the online music-sharing service, weeks before the album's release. The band wasn't angry about the electronic bootlegging; Yorke, for one, was overjoyed. "The cool thing about Napster is it encourages bootlegging, it encourages enthusiasm for music in a way that the music industry has long forgotten to do," he says. "I think anybody sticking two fingers up at ... the whole f___ing thing is wonderful as far as I'm concerned." (Farley 2000)

Así, o apoio de Radiohead entregando o son de mesa ao proxecto de *Live in Praha* en 2009 e outros similares como *Radiohead for Haiti* en 2010 (Savage 2011) ou *Radiohead Roseland Ballroom New York City September 29, 2011* (Jones 2012) forma parte dunha visión xeral da relación que teñen cos e coas fans. Esta é menos xerárquica do habitual e anima á produtividade fan, sexa en forma de gravacións de concertos ou de creacións doutro tipo como no caso dos concursos de remixes e videocreacións animadas lanzados polo grupo para a promoción de *In Rainbows* (Gilzene 2008, Van Buskirk 2008). Polo tanto, se ben o proxecto de *Live in Praha* non conta co control do grupo, é positivo para eles no sentido de reforzar os dous eixos principais do seu relato: a autenticidade derivada da oposición aos medios convencionais empregados pola industria cultural e a proximidade coa comunidade de fans que xorde de permitir as súas accións en lugar de combatelas.

7.5.5. Espazo

O Výstaviště Holešovice é o recinto feiral de Praga. Foi fundado en 1891, e comprende unha serie de edificios e servizos. Algúns deles son antigos, como o Průmyslový palác (Pazo industrial), empregado para exposicións, e outros de carácter máis lúdico como o parque de atraccións Lunapark. Acolle concertos con frecuencia, como amosa a súa páxina web, na que entre eventos de diferente tipo aparecen anunciados The Kooks ou o Metronome Festival (Výstaviště Praha s.d.).

A existencia do propio filme indica que as restriccións para o uso de cámaras non debían ser excesivamente marcadas. Porén, as declaracións de Peter Halliwell falando da planificación do proxecto deixan ver que había un recoñecemento na equipa con respecto ás posibles dificultades, e dese xeito teñen en conta a habitual distinción entre material amador (teléfonos móbiles, cámaras de

vídeo) e material máis profesional (cámaras réflex, trípodes): “The idea from the start was to get as many of our friends and contacts inside the show filming with whatever devices they had. Mostly digital cameras and phones, but there were one or two camcorders smuggled in!” (Apéndice 11).

Comparando os vídeos de Praga cos de outros concertos desa mesma xira (como o citado de Poznan, que finalmente si tivo o seu filme partindo de gravacións amadoras[239]) atopamos que non hai grandes particularidades, senón que máis ben o deseño do espectáculo por parte da banda se mantén dun lugar a outro, e o filme non semella ter a intención de individualizar o recinto do Výstaviště Holešovice.



Ilustración 76: A comparación entre un filme do concerto de Poznan do 25 de agosto de 2009 (arriba) e o de Praga que nos ocupa, de dous días antes (abaixo), amosa que a escenografía era a mesma, dende os detalles xerais (a iluminación, as pantallas) á bandeira do Tibet cubrindo o teclado.

Ese citado deseño de escenario desta xira de Radiohead é coherente co seu carácter comprometido, especialmente a nivel medioambiental. Na conversa que tivo con David Byrne para *Wired,* Thom Yorke explicaba a súa preocupación polo carácter contaminante das xiras de bandas de rock:

> Yorke: We always go into a tour saying, "This time, we're not going to spend the money. This

[239] Dispoñible na canle do usuario Angry RainDog dende 2013: https://www.youtube.com/watch?v=8EV7UNeX1FU [Última visita o 06/04/2017].

> time we're going to do it stripped down." And then it's, "Oh, but we do need this keyboard. And these lights." But at the moment we make money principally from touring. Which is hard for me to reconcile because I don't like all the energy consumption, the travel. It's an ecological disaster, traveling, touring.
>
> Byrne: Well, there are the biodiesel buses and all that.
>
> Yorke: Yeah, it depends where you get your biodiesel from. There are ways to minimize it. We did one of those carbon footprint things recently where they assessed the last period of touring we did and tried to work out where the biggest problems were. And it was obviously everybody traveling to the shows.
>
> Byrne: Oh, you mean the audience.
>
> Yorke: Yeah. Especially in the US. Everybody drives. So how the hell are we going to address that? The idea is that we play in municipal places with some transport system alternative to cars. And minimize flying equipment, shipping everything. *We* can't be shipped, though. (Byrne 2007)

Esas preocupacións foron abordadas na seguinte xira de Radiohead, con medidas como premiar ás espectadoras e espectadores que se desprazasen aos concertos en transporte público e favorecendo recintos que facilitasen iso mesmo (Schueneman 2008). Entre estas decisións, a máis importante para o que nos ocupa ten que ver co deseño de luces, obra de Andi Watson, colaborador do grupo dende os anos noventa. El explica o concepto con dúas ideas que encaixan tamén coa liña xeral do grupo. Por unha parte, a ruptura co convencional, e pola outra, evitar a contaminación:

> Doing away with conventional lighting on set was a massive leap of faith for us. Of course our concerts are all about delivering the music but the fans expect a visual spectacle as well. At the same time, we can't just pollute the atmosphere merely for effect (…). Having put the LED equipment through its paces we were convinced it was the right way to go. To be honest, not having a single discharge or incandescent lamp in the design has set a new benchmark for us. (Color Kinetics s.d.)

A intención a nivel artístico era "to create a visual field within the stage/performance area so that the space could be filled with colour as opposed to simply using beams to light objects or smoke", o que se traduce nunha serie de columnas verticais de luz e un muro de vídeo detrás da banda, procurando que os elementos se volvesen indistinguibles "to create a coherent visual space" (Bielskyte 2016). Así, a posta en escena varía en función do ambiente que se procura crear con cada

canción, pero sen ter a agresividade ou papel central da que viamos nos concertos de Beyoncé e Auryn (como viamos máis arriba, Radiohead teñen un compoñente rock e nese sentido o centro do seu discurso está máis na interpretación que no espectacular como nos exemplos máis pop).



Ilustración 77: Andi Watson deseñou un esquema de luces que adopta diferentes configuracións de cor mediante o uso das barras verticais de luz e as pantallas. Asimesmo, o escenario non conta con elementos espectaculares como pasarelas ou tarimas.

Noutra entrevista, Watson falaba de preocuparse tamén por non crear deseños que excluísen "á xente dos asentos baratos":

> It has always been incredibly important to me that everyone at a performance feels involved and that they are part of something as opposed to simply acting as a voyeur. To that end I always attempt to extend the performance environment to the entire audience, not a select few. It always saddens me when I go to see shows where lights sweep out from the stage straight forward, bathing a section of the audience in light and texture but ignoring all those people who may be at the sides or high up. Invariably those shows look spectacular from the front of house position, but only a tiny fraction of the audience is there and those outside of that zone become merely spectators to something being experienced by a few. I just don't really understand that way of thinking. (Gabel 2011)

Esta intención democratizadora con respecto ao público déixase ver, dun xeito diferente, no uso de

pantallas neste deseño. En lugar da habitual realización, o fondo do escenario inclúe planos detalle simultáneos de cada un dos membros, permitindo unha liberdade moito maior aos espectadores e espectadoras. Non se dirixe a súa mirada cara o elemento que quen está a cargo da realización considera importante en cada momento, senón que, na liña da centralidade da interpretación apuntada previamente, dáselle ao público a opción de ver con máis precisión a cada un dos músicos. Ao que eles prefiran. Isto é consistente co comportamento de Radiohead en relación á rede e ao seu *fandom,* que lemos na tolerancia ou apoio a proxectos de *bootlegging* como este.

A espectacularidade está presente, polo tanto, na iluminación, e en menor medida nalgún outro elemento. Thom Yorke é, por exemplo, coñecido polos seus bailes espasmódicos, moi parodiados en Internet con versións resincronizadas do videoclip de "Lotus Flower" (Perpetua 2011), pero non se empregan elementos escénicos como tarimas, pasarelas ou coreografías para apoiar isto. Os principais cambios no escenario, máis aló das luces e as pantallas, son a entrada e saída dos distintos instrumentos que o grupo utiliza, cos guitarristas Jonny Greenwood e Ed O'Brien tocando ocasionalmente timbais e outras percusións, teclados ou, no caso do primeiro, as Ondas Martenot. Non hai cambios de vestiario nin focos que resalten a un dos membros sobre os demais, polo que se reforza esa importancia clave do que os músicos fan no momento: Radiohead cambian frecuentemente o seu repertorio (con oito cancións diferentes no concerto de Poznan, por exemplo), na liña dos grupos de rock que máis tenden a ter fans afeccionados ao *taping.*

Así, en definitiva, o Výstaviště Holešovice non tivo un peso específico moi grande no filme, que podería ter sido ben semellante de ter sido gravado nalgún dos outros concertos da xira. O deseño do espectáculo non potencia excesivamente a centralidade de ningún dos membros do grupo mediante a luz ou os elementos escénicos (un equilibrio representado sobre todo polo uso das pantallas) e estas decisións son consistentes co relato xeral de Radiohead.

7.5.6. Análise dunha secuencia: "All I Need".

O carácter non comercial de *Radiohead Live in Praha* fai que, ao contrario do que sucedía cos outros catro filmes analizados, non haxa neste caso ningún pedazo escollido para cumprir a función de videoclip. En lugar diso, ademais da web onde a película está dispoñible para a descarga, Jeff Keiler subiu o concerto a YouTube dividido en pistas, facilitando o acceso do público a calquera das cancións por separado. Así, voltando aos criterios de Aumont e Marie (1990: 114) para a escolla de fragmentos fílmicos, podemos pensar que calquera das cancións cumpriría os requisitos de estar

delimitada como fragmento, de constituír unha partícula de filme consistente e coherente, e de ser o suficientemente representativa do filme enteiro. Visto isto, escollimos traballar coa canción "All I Need" polo interese dalgunhas particularidades da realización para o obxecto desta tese, e polas facilidades comparativas que nos aporta a presenza da mesma canción nunha realización profesional da mesma xira (a do seu concerto en Saitama, Xapón, apenas dous meses despois, que foi emitido por WOWOW Tv[240]) e no especial de televisión *In Rainbows – From the Basement.* Nos subepígrafes anteriores este criterio non foi empregado porque xa estabamos a analizar imaxes de carácter institucional, pero o atípico do proxecto leva a que en determinados momentos sexan útiles estes referentes.

"All I Need" foi a cuarta canción do concerto e a súa edición correu a cargo de Liam Donovan-Dolan, tamén coñecido como 00liadon. Non fomos quen de contactar con el para esta investigación, pero tanto Peter Halliwell como Vasek Chalupa aportaron declaracións de gran interese sobre o proceso de montaxe que son pertinentes igualmente para o estudo deste exemplo.

Contido

O máis chamativo de "All I Need" no tocante ao contido é o enorme protagonismo de Thom Yorke sobre o resto de elementos que poderían ter cabida nas escollas dos montadores. Dos 35 planos da secuencia, 21 están centrados nel. Dos outros catorce, trece son planos da banda (entendemos como planos da banda aqueles nos que hai polo menos dous membros con presenza compartida), dos cales Yorke tamén aparece en varios. Só un dos planos é doutro elemento, neste caso unha imaxe bastante abstracta das pantallas nas que non se ve a ningún dos músicos.

Polo tanto, o que vemos aquí é que se manifestan cunha claridade absoluta a centralidade da voz e a centralidade da estrela (tendo en conta que Thom Yorke é a figura máis coñecida da banda e o seu *frontman*). A presenza do público brilla pola súa ausencia, limitada á interferencia no encadre dunha cabeza, unhas mans ou a pantalla dun teléfono. Este contraste é moi chamativo, tendo en conta que *Radiohead Live in Praha* é ese proxecto "by the fans for the fans". No seu artigo sobre o filme para *PopMatters,* Chris Catania explicaba que botaba en falta máis elementos "fan-céntricos" (como entrevistas ou planos do público), comparándoo con *Awesome, I Fuckin' Shot That!,* filme no que

[240] Dispoñible en YouTube ao completo, subido polo usuario AustinBrock, quen tamén ten na súa canle a versión completa de *Live in Praha* e numerosos concertos de Radiohead: https://www.youtube.com/watch?v=lpk57gB1rBU&t=914s [Última visita o 10/04/2017].

atopaba unha maior atención á propia experiencia fan (Catania 2010). Porén, un argumento como ese non ten en conta a medida na que as gravacións de concertos feitas por fans xa son por si mesmas un elemento "fan-céntrico" e recollen a súa experiencia a través da súa mirada. Ese mesmo filme era citado polo propio Vasek Chalupa como excepción sensible ao sentir do público entre os filmes institucionais, cando lle preguntamos pola relación que vía entre este proxecto e aqueles. Porén, Chalupa consideraba que o atractivo de *Live in Praha* era, fronte ao pulido das gravacións comerciais, a crueza da experiencia de estar naquel lugar aquela noite:

> Official DVDs are usually based on high quality footage provided through professional equipment (a notable exception would be *Awesome; I Fuckin' Shot That!* by the Beastie Boys). The camera angles used on official DVDs are usually nothing like what the people attending the actual show could have witnessed. Everything just tends to be more polished, which usually makes for a better experience for a viewer. Projects like ours, on the other hand, tend to be a better representation of what it felt like to be in the audience on that particular night. (Apéndice 10)

Se esta experiencia non se centra no público é porque, para as e os fans, o elemento máis importante no concerto é o ídolo, se ben hai algunhas excepcións no filme, como sinala Peter Halliwell:

> Well if you think about it, most people are focussed on the performance. You're not going to go to a Radiohead show and film the people standing around you! But thankfully a few did turn their cameras on themselves, or the crowd behind them, and I can tell you that we all jumped on those shots as fast as we could! I think the best example of this was during 2+2=5, where there was a lot of crowd footage. I used as much of that as I could get away with! (Apéndice 11)

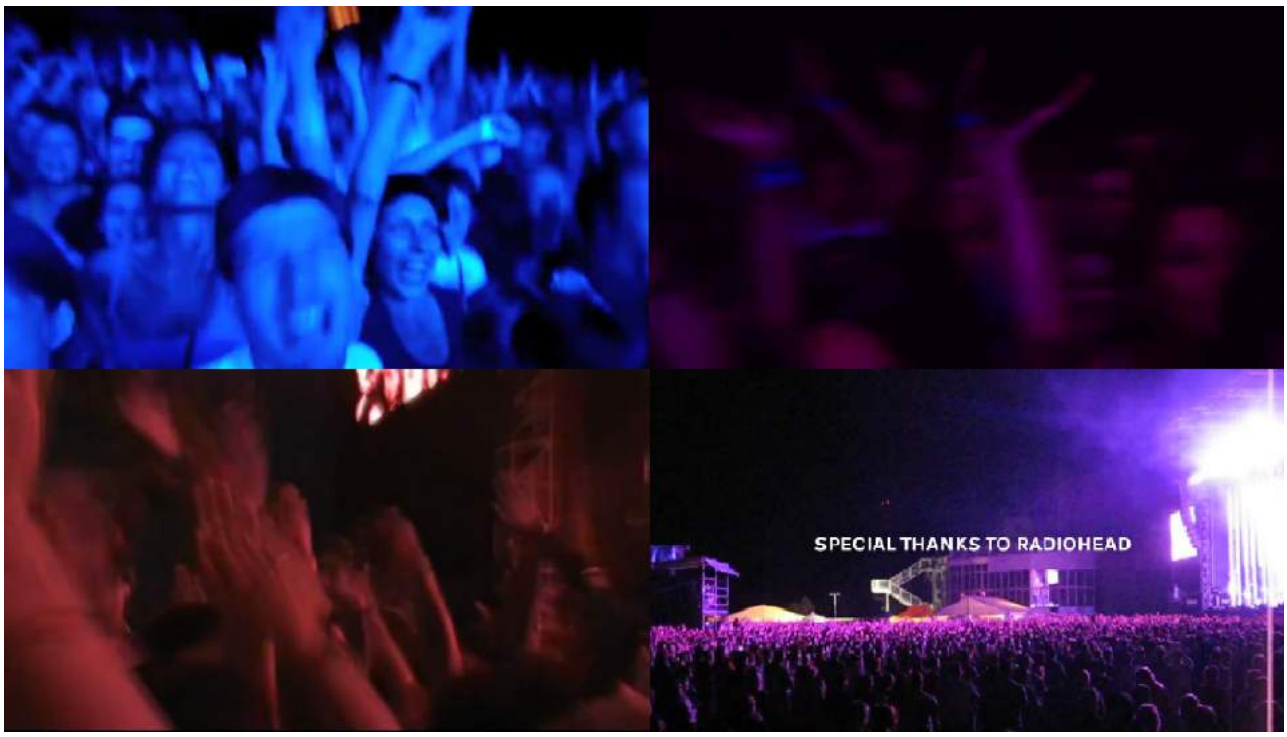


Ilustración 78: Os espectadores e espectadoras tenden a centrarse no escenario e non xirar a cámara sobre si mesmos. Con todo, ao longo do filme aparecen moi puntualmente imaxes do público, pero como observamos nestes exemplos tenden a ter problemas grandes pola falta de luz.

De aí que ao falar de *Live in Praha* non haxa que discutir, como noutros casos, sobre se o público é representado como masa ou como individuos. Apenas aparecen espectadoras ou espectadores en imaxe, pero é o seu punto de vista o que guía toda a representación do evento. As declaracións de Halliwell sobre as características dos brutos cos que traballaban antes da montaxe explican por que sucede isto:

> (…) I'd say over 50% of all footage we had was of Thom, and maybe a further 25% of Jonny. This is to be expected, since they are generally considered to be the most fun to watch, and also at the front of the stage. This hadn't occurred to us beforehand, and became very apparent during some of the slower, less covered songs (Videotape comes to mind). I was incredibly fortunate to get 2+2=5, which I think almost everyone who submitted footage had filmed. I think there were maybe 32 sources for that song (including some of my own). Regarding All I Need, I think maybe a lot of people went to the bar during that song because it's slow, and therefore not many sources were available. Most of those that were would have been of either Thom or Jonny. (:..) (Loc. cit)

O filme dos Beastie Boys do que falaba Catania estaba baseado na metraxe gravada por persoas do

público ás que se lles deron cámaras coa premisa de non parar nunca de gravar, e en consecuencia incluía esas outras experiencias que aquí están excluídas, como a visita á barra ou ao cuarto de baño. Pola contra, as imaxes que aquí se inclúen reflicten o interese de persoas que escollen prender a cámara e gravar pola súa conta. Así, os datos sobre que é o que centra o seu interese son claros, con Yorke tendo o protagonismo absoluto (igual que no caso do On The Run Tour cada fan escollía a cal das dúas estrelas gravar). No momento no que senta ao piano, cara o final do tema, hai once planos del seguidos (entendemos que porque non había outra alternativa á hora de montar). Isto confirma unha intención que podiamos ter vistos os epígrafes anteriores: que a centralidade da estrela, a principal característica compartida entre o MRIMD e o MRFMD, é máis intensa se cabe no material amador que no profesional. O caso dos concertos de REM, no que había unha intención por parte de algunhas e algúns fans de representar a banda de maneira equilibrada, semella ser máis ben unha excepción como o é aquí a intención de Halliwell e os outros editores.

A comparación de "All I Need" neste filme coa maneira na que foi trasladada a imaxe no seu concerto de Saitama e no especial *From the Basement* é moi reveladora nese sentido, xa que (aínda mantendo o vococentrismo) os dous filmes reparten moito máis a súa atención entre os diferentes membros do grupo. Resumímolo nunha táboa:

Contido do plano	*Live in Praha*	*Saitama 2008*	*From the Basement*
Thom Yorke	21 planos	14 planos	7 planos
Banda	13 planos	11 planos	11 planos
Jonny Greenwood	0 planos	9 planos	2 planos
Ed O'Brien	0 planos	4 planos	1 plano
Colin Greenwood	0 planos	2 planos	1 plano
Phil Selway	0 planos	6 planos	2 planos
Público	0 planos	1 plano	0 planos
Outros elementos	1 plano	0 planos	0 planos
TOTAL	35 planos	47 planos	25 planos

Ese maior equilibrio no contido nos traballos profesionais pode vir influído por varios factores. Por unha parte, o entendemento que ten un grupo de si mesmo tende a ser máis equilibrado e democrático que a impresión que o público ten deles, polo que, se ese grupo ten a capacidade de influír no xeito en que é representado en imaxe, é probable que procure evitar que se ignore a algún dos membros en favor doutro. Pola outra, a maneira na que vemos que moitos e moitas cineastas que traballan coa música en directo formulan a realización dun concerto ten que ver con "cubrirse",

con situar as cámaras de xeito que ningunha acción de interese poida quedar sen rexistrar. Lembremos o que declaraba Mario Ruiz con respecto á Circus Avenue Night de Auryn: "era un show con muchos bailarines, muchos invitados y con muchas historias y teníamos que llevarlo todo bastante guionizado para acordarte de todo y *ver que cuando pase algo una cámara esté grabándolo* [as cursivas son nosas]" (Apéndice 2). No caso de *Live in Praha,* a mirada das e dos fans impón uns límites ao traballo dos editores, que aínda que desexen manter certo equilibrio teñen problemas para facelo, como indicou Chalupa respondendo á pregunta sobre as características do material co que traballaron:

> Even though we managed to get footage from so many different contributors, most of it was focused on Thom. We tried to compensate for this by slipping in footage of the other band members any time we could, but it wasn't always possible. I personally had a lot of difficulty editing Pyramid Song, which was completely redone several times and neither version was entirely to my satisfaction, but I'm not sure I could have done much better with what I had to work with. (Apéndice 10)



Ilustración 79: Na parte final de "All I Need", todas as fontes de imaxe céntranse en Thom Yorke, como observamos nestes catro planos consecutivos. As diferenzas de calidade entre os dous superiores e os dous inferiores déixanse ver na nitidez da imaxe, se ben é recomendable a descarga do filme para poder apreciar realmente o contraste.

Nesta diferenza de criterio observamos esa mestura que caracteriza a *Live in Praha* entre os trazos dos modos alternativos e unha certa vontade de emular os traballos profesionais. A primeira tendencia percíbese, por exemplo, nas diferentes calidades das imaxes presentes, algo que recoñece Halliwell: "the quality varied hugely from person to person. Some were like 640 x 480 res phone footage, whereas others shot in 720p 30 fps. As an editor this is quite difficult to splice together without it looking visually jarring" (Apéndice 11). No MRIMD non hai cabida practicamente nunca para as imaxes de menor calidade ou maior violencia visual, e en cambio neste traballo atopamos contrastes entre planos que aparecen pegados.

Se estes contrastes de calidade son máis marcados que nas imaxes institucionais, a variedade de puntos de vista é aquí menor que naquelas. Isto sucede non tanto pola cantidade de cámaras, que é neste filme maior do que podemos ver en case calquera exemplo comercial, senón pola variación real entre uns planos e outros. Na ilustración anterior vemos catro planos seguidos de diferentes usuarios e usuarias cunhas diferenzas de ángulo mínimas, tomadas dende ubicacións moi similares. É a cuestión do acceso: as espectadoras e espectadores teñen o movemento (e o propio uso de cámaras) restrinxido en concertos deste tamaño dun xeito que non sucede con quen é profesional, que poderá eludir o carácter exclusivamente frontal que ten *Radiohead Live in Praha* e xogar en certa maneira co contraplano artista-público ou incluír elementos que o público só é quen de ver nas pantallas xigantes.

Esta limitación que afecta ás posicións déixase ver tamén nos tamaños de plano e nas angulacións. A escala é menor do habitual no MRIMD: os planos máis pechados non son moi pechados e os máis abertos tampouco son grandes planos xerais. Noutras partes do filme pode aparecer esporadicamente un primeiro plano que consiga illar a cabeza de Yorke ou un plano de conxunto do público, pero o habitual é que as cámaras das e dos fans non consigan aquí ir moito máis aló do plano medio curto e, pola outra parte, que non teñan a posibilidade de tomar puntos de vista elevados como os que se empregan habitualmente para amosar a masa da audiencia: o intento dun plano xeral converterase simplemente nun plano obstaculizado polos corpos das outras persoas asistentes ao evento. En canto ás angulacións, a habitual elevación do escenario con respecto ao nivel no que se atopa o público fai que o público grave en contrapicado e certos obxectos (monitores, micrófonos, outros instrumentos, outros membros do público) se interpoñan á hora de tentar achegarse aos músicos ou a elementos só visibles dende arriba (como os teclados). Por suposto, isto non sucede unicamente en "All I Need", senón que se percibe ao longo de todo o concerto, especialmente nos elementos situados na parte posterior ou na máis baixa do escenario.



Ilustración 80: A angulación propia dos vídeos de fans percíbese na interferencia de obxectos como os monitores cando os espectadores e espectadoras tentan gravar elementos que non teñen moita altura ou están na parte posterior do escenario, como sucede co baixista Colin Greenwood ou cando os guitarristas se agachan a manipular pedais de efectos.

A comparación coas outras dúas realizacións de "All I Need" antes citadas bota de novo luz sobre as características do MRFMD que son forzadas por limitacións técnicas. Na actuación de Saitama atopámonos, primeiro, coa presenza de todos os músicos, destacando os seis planos do batería Phil Selway, que no global de *Live in Praha* apenas aparece. Isto explícase, é certo, polo vococentrismo (máis pronunciado entre fans que entre profesionais), pero tamén porque a posición del e do baixista Colin Greenwood na parte do escenario máis afastada fai difícil que o público poida gravalo (igual que é complicado gravar aos espectadores e espectadoras pola falta de luz sobre a zona na que se ubican). En *From the Basement* este problema desaparece por completo porque, ao tratarse dunha actuación privada, a súa disposición non é a propia dun escenario, senón a dun local de ensaio. Dese xeito, non hai unha parte frontal e unha traseira, senón que os músicos están ubicados dun xeito case circular, con Yorke enfrontado a Selway, e Jonny Greenwood enfrontado a seu irmán e Ed O'Brien. Isto fai, por exemplo, que nos planos tenda a aparecer máis dun membro da banda, aínda que sexa de fondo. Pero tamén facilita a obtención de imaxes nas que a sincronía é maior, como os planos detalle nos que se percibe a interpretación dos músicos. Estas dúas realizacións profesionais outorgan bastante protagonismo a Jonny Greenwood, que toca nesta canción o teclado e o metalófono, mentres en *Live in Praha* non se aprecia o uso deste segundo instrumento pola súa

parte, xa que os planos que o recollen non permiten ver como o toca.

Non obstante, se comparamos as características dos planos de *Live in Praha* co habitual no MRFMD polo visto nos epígrafes anteriores, é evidente que a maioría das imaxes serían consideradas de moi boa calidade dentro das gravacións do público. Sen ter en conta o audio de cada unha, que está excluído da montaxe final, a calidade de imaxe é notable e, sobre todo, a maioría das posicións están preto do escenario, polo que os planos máis pechados están máis preto do que conseguen as e os profesionais que o que é habitual no traballo de fans. Non aparece máis que en momentos moi puntuais a indefinición de imaxe e son que marca moitas gravacións amadoras, probablemente porque o feito de combinar as diferentes fontes a través da montaxe (outra diferenza básica co MRFMD, que está caracterizado pola ausencia desta) permite empregar o mellor de cada unha, cooperando tamén cos *tapers* como revelaba Chalupa ao falar sobre o traballo co son antes de recibir a gravación cedida por Radiohead:

> There were actually three excellent bootleg recordings, that would have made for a pretty decent soundtrack by themselves. We considered creating a mix of these sources for the final product. When Radiohead provided their sound masters, the main track was just a bit too "clean" with little to none audience noise, so Jeff actually mixed that with one of the bootleg recordings to create a track that had the clarity of the master file and the atmosphere of the bootleg. (Apéndice 10)

Isto indica que a combinación do carácter fan do material enviado e as posibilidades de escolla na edición do equipo (coa súa relativa vontade de profesionalización) dan pé a que o contido de *Live in Praha* se achegue a estándares profesionais de calidade sen abandonar moitos dos trazos do MRFMD.

Duración, montaxe e movementos de cámara

Como é habitual no MRIMD, a duración da secuencia está delimitada pola duración da canción. As tres realizacións da canción coas que traballamos teñen duracións moi semellantes, arredor dos catro minutos e dez segundos. Obsérvase a intención de dar sensación de clausura ao final da canción: Liam Donovan-Dolan comeza cun plano que amosa o global do escenario e sitúa un fundido a negro ao final (se ben inclúe un plano máis no que Thom Yorke dá as gracias). Porén, isto non se traslada ao resto de *Live in Praha* máis que nalgúns temas. Si que sucede con frecuencia na emisión de WOWOW Tv do concerto de Saitama, que é entre as tres a máis representativa do Modo

Institucional. A influencia da estrutura das cancións nos vídeos feitos por fans existe, pero é, como temos comprobado, menos forte que nas gravacións oficiais. Preguntado acerca de canta planificación houbo con anterioridade ao concerto, Peter Halliwell explicaba que a duración do material recibido variaba enormemente entre cada persoa:

> We had a group of about 15 people who agreed to film from their POV, wherever that happened to be. One guy had already said he would be at the far back of the concert with a camcorder, and he would film the entire stage from start to finish. This was so important because it meant that we would always have some footage to fill in any gaps that might occur. It was during the following months that other came forward with anywhere from 30 seconds to 30 minutes of additional footage. (Apéndice 11)

Excluíndo a gravación do concerto completo, que parece ser froito da planificación previa a través dos foros de fans de Radiohead, o feito de ter recibido metraxe de entre trinta segundos e trinta minutos indica que as e os fans toman as súas gravacións con maior liberdade no que se refire á duración. Os editores de *Live in Praha* poden adaptar iso á estrutura de canción para dotar ao proxecto de cohesión, pero xa vemos que só o fan puntualmente, volvendo de novo ao carácter híbrido do proxecto.

No tocante á montaxe, a duración media do plano é de 7,3 segundos. Isto é, comparado co habitual no MRIMD, unha montaxe bastante lenta e que escapa da tendencia espectacularizante. Na montaxe de "All I Need" no concerto de Saitama a duración media do plano é de 5,1 segundos, co cal podemos afirmar que hai certa diferenza entre o traballo dos editores de *Live in Praha* e o dos ou das profesionais. Mesmo en "2+2=5", a canción á que Halliwell facía referencia, e que é a que máis destaca pola variedade de puntos de vista e montaxe rítmica, o mesmo valor está en 3,3 segundos, algo que segue estando lonxe da maioría dos casos que tratamos no capítulo 5 (lembremos: 1,4 segundos no "Set Fire to the Rain" de Adele; 1,9 segundos no "Fireworks" de Katy Perry; 2,2 segundos no "Baby" de Justin Bieber; 2,4 segundos no "Highway to Hell" de AC/DC; etc.). Ademais, na edición destaca tamén o uso moi frecuente de fundidos, que son moito máis complicados de ver nos filmes profesionais, onde as transicións son máis habitualmente por corte. Con todo, ao haber esa diferenza entre as dúas cancións de *Live in Praha* que acabamos de analizar si que se mantén o trazo institucional no que o tempo da canción inflúe no ritmo da montaxe.

A espectacularidade dos movementos de cámara permanentes e os travellings está, como é lóxico, ausente tamén neste filme. O movemento que atopamos en practicamente todos os planos é o movemento asociado ao movemento físico dos espectadores e espectadoras que marca o MRFMD,

pero non na súa versión máis violenta: de novo, dentro do habitual no modo, quen grava procura evitar os movementos bruscos, polo que os planos tenden a ser estables e coincidentes coas ideas de maior calidade que o público atribúe a estes. A fonte citada por Halliwell que gravou o concerto dende o fondo para funcionar como plano máster é utilizada de vez en cando e destaca por esa estabilidade que dá o trípode (e que é ben pouco habitual nos concertos multitudinarios, como podemos lembrar coa reacción de Adele na noticia que comentabamos na introdución desta tese). Canto máis se pechan os zooms, como tamén é habitual, máis se percibe a vibración da cámara.

Así, onde moitos outros filmes reflicten o control sobre o espazo, o que atopamos aquí na maioría de casos é consecuencia da falta de dominio sobre este por parte das usuarias e usuarios. O uso do zoom exemplifica isto con claridade: ao non poder obter outra perspectiva aparte da propia, permite ao público variar o tamaño do plano e achegarse aos músicos. Xa o primeiro plano do fragmento comeza amosando a Jonny Greenwood sentado ao órgano para abrir ata un plano xeral do escenario (e dunhas cantas cabezas e mans do público), e ao longo da canción Donovan-Dolan inclúe máis zooms, tanto cara dentro como cara fóra.



Ilustración 81: Nos dous planos superiores e os dous inferiores vemos as variacións no tamaño do plano debidas ao uso do zoom.

Porén, este uso do zoom non ten unha relación clara coa emotividade ou o virtuosismo instrumental

como sucede moitas veces no MRIMD, senón que parece obedecer á necesidade de variar o plano por parte das persoas que os gravaron, que non tiñan na maioría dos casos a consciencia de que o seu material sería empregado con posterioridade para a montaxe. Ao mesmo tempo, a relación que atopabamos en moitos casos entre o tamaño e a duración do plano (cos planos xerais ocupando máis segundos que os primeiros planos, ao tratarse en moitos casos de longos travellings) non se dá aquí con esa claridade, xa que a duración media dos planos de Yorke (máis tendentes a illalo, loxicamente) é de 6,8 segundos e a dos planos da banda (máis abertos) de 8,3 segundos: unha diferenza non moi significativa.

Aínda que o uso do zoom está marcado polas limitacións individuais de cada autor ou autora dos clips, estas non se traducen, como temos visto nas análises previas de material fan (nos exemplos de Auryn e Beyoncé), nun complementar a visibilidade dende a posición propia co que amosa a pantalla xigante. Algúns planos utilízano puntualmente, pero só nun dos casos a atención se dirixe exclusivamente cara a pantalla excluíndo á banda. No global da película a ausencia deste trazo mantense.

Ao analizar estes trazos de montaxe, duración e movementos de cámara non atopamos diferenzas significativas entre o traballo dos diferentes editores. Quizais o uso de fundidos é máis frecuente na parte montada por Peter Halliwell, pero en xeral hai coherencia entre as distintas partes a pesar da intervención de tantas persoas distintas. Os criterios xerais empregados pola equipa, sen ser moi estrictos, cadran, polo que conta Chalupa, co que fomos apuntando ata o de agora:

> [O tipo de criterios utilizados] was largely up to each editor, even though we regularly shared our "work in progress" files to get feedback from the other members of the team. We tried to focus on all the band members as much as possible and obviously exclude any shaky or blurry footage, except when it was used for aesthetics or there was no better way to edit a sequence. Only a fraction of the footage looked really "good" and it was up to us to basically make a highlight reel of all the good bits while adding some sort of personal artistic vision for each song, whenever we could afford such luxury. :) (Apéndice 10)

En conclusión, a vontade do equipo é coller material que vén dos e das fans e editalo de maneira que os trazos que normalmente botan fóra a quen non está familiarizado coa estática do MRFMD queden excluídos. Estes son os máis relacionados co doméstico, como ese “shaky or blurry footage” ou o uso dun audio de calidade profesional. O uso do zoom, pola contra, mantense. Polo tanto, mantense o equilibrio entre os dous extremos, dando como resultado unha sorte de MRFMD suavizado polo coidado da equipa, que compensa o carácter máis anárquico e improvisado do

fandom.

7.5.7. Recepción

Ao non tratarse dun produto comercial, a valoración da recepción de *Radiohead Live in Praha* non pode facerse do mesmo xeito que a dos filmes que analizamos nos epígrafes anteriores. Non temos cifras de vendas porque non existen, e a atención da prensa centrouse máis en publicitar a xenerosidade de Radiohead por dar permiso e aportar o seu audio de mesa que en analizar a película. Porén, calquera dos elementos que nos permiten observar a opinión xeral sobre o proxecto indica que esta foi enormemente positiva.

O primeiro sería a sección de libro de visitas que hai na propia web do filme. Nela, as e os fans de Radiohead seguen comentando máis de seis anos despois da publicación da película, acumulando 32 páxinas de mensaxes nas que a gran maioría agradecen o traballo da equipa. Só na primeira páxina atopamos as seguintes: "I was there, and I love this video, thanks a lot!" (zalucy 2016), "One of the best concerts of all time! Thanks so much for recording this for all the fans! I'll never stop listening to this" (K. Wood 2016), "Every Radiohead fan should watch this at least once. A fantastic project that utilises camera angles that are as dynamic and energetic as the band itself. Truly an inspired way to watch Radiohead live" (Jay 2015), "this is totally cool! bring capitalism down, people power!" (teman jalal 2015). As arredor de 900 mensaxes fan que o libro de visitas funcionase como un centro no que a comunidade podía expresar o seu agradecemento pola xenerosidade das persoas participantes, que levaron a cabo a súa labor sen remuneración ningunha a cambio. Un vistazo ás diferentes versións do filme subidas a YouTube (canción por canción na canle de Jeff Keiler e completo nas canles de Sjoerd Venema e AustinBrock) dá a mesma impresión de entusiasmo por parte da comunidade de fans, se ben naquel caso moitas máis persoas utilizan as súas mensaxes para comentar a actuación ou dirixirse ao grupo.

Este éxito estaría confirmado cuantitativamente: por unha banda, a noticia de *Pitchfork* sobre o lanzamento da película apuntaba que a web non fora quen de soportar o tráfico da cantidade de xente que tentaba descargar algún dos arquivos (Dombal 2010). Pola outra, entre a lista de reprodución de Jeff Keiler e as versións completas do filme suman preto de 750.000 reproducións (sen contar as de cada unha das cancións individualmente).

No cualitativo, a crítica máis elaborada era a xa citada de Chris Catania en *PopMatters,* que

indicaba unha serie de aspectos que consideraba mellorables pero facíao despois de recoñecer que o proxecto era "impressive and inspiring" (Catania 2010). En paralelo a isto, Sean Michaels describía en *The Guardian* o filme como "a strangely communal document (...)" e recuperaba unha comparación que xa nos é familiar: "Recalling the Beastie Boys' groundbreaking Awesome; I Fuckin' Shot That!, the footage is scattered, inconsistent and frequently electrifying" (Michaels 2010). Máis adiante, Emily Barker situaba para o NME a película nunha lista dos mellores filmes-concerto, en compañía outra vez da película dos Beastie Boys pero tamén de clásicos como o *Stop Making Sense* dos Talking Heads, o *Tourfilm* de REM, *The Last Waltz* ou *Monterey Pop.* Calificábao de "immersive and testament to the creativity Radiohead inspire" (Barker 2014).

Así, probablemente pola mestura entre a novidade do enfoque, a implicación emocional da comunidade de fans e o achegamento aos niveis de calidade profesionais, o filme foi consumido case como un produto oficial e adquiriu un prestixio representado polo premio á "Live Production of the Year" nos premios da Music Producers Guild de 2012 (LSI Online 2012). Halliwell contaba con orgullo o sucedido:

> As it was taking place in London, I was the only person able to make the ceremony. It was an incredible night, and we beat off competition from Jools Holland and The Who. Not bad for a bunch of amateurs :) (Apéndice 11)

Máis aló da súa humildade, é evidente que *Live in Praha* foi un proxecto moi exitoso. Vindo do *fandom*, tanto Halliwell como Chalupa sinalan como moi impactante o feito de que a banda apoiase a idea. Ao mesmo tempo, a boa prensa do proxecto revertiu positivamente en Radiohead: "All the media reports I later read have praised the band for their open approach to this project, and I think it's something that not many other bands would do" (Loc. cit). A imaxe de innovación, autenticidade e proximidade que o relato da banda marca foi así reafirmada, non tanto a través das propias imaxes como do contexto de produción do filme.

7.5.8. Análise das gravacións das espectadoras e espectadores

O proceso de procura de vídeos deste concerto en YouTube foi algo diferente ao dos exemplos anteriores, porque a web do proxecto inclúe un listado dos 63 membros do público que aportaron metraxe ao filme (algúns listados polo nome propio e outros polo *nick*). Así, a búsqueda en YouTube de diferentes variantes dos termos "Radiohead Prague 2009" complementouse coa procura destes usuarios e usuarias nesa e outras plataformas, ademais da visita aos sitios web dalgunha

destas persoas: das 63, seis presentaban ao lado do seu nome un enlace. Se antes comentabamos que o libro de visitas da web funcionaba en certa maneira como un centro para a comunidade fan, este listado de xente que colaborou é tamén un escaparate que pode traducirse en capital subcultural para eles ou axudalos a difundir o seu traballo. Así, descubrimos por exemplo que Stepanka Choderova grava concertos e ten unha web na que intercambia *bootlegs* (Steph 2006) ou que Italo Rossi xestiona radioheadperu.org.

Os contactos fixéronse vía comentarios de YouTube na maioría dos casos, con algún email no caso de conseguir o enderezo ao que envialo. Dese xeito conseguimos as respostas de catro persoas, dúas das cales (captainkidding e Melissa) aportaron tamén o seu material para o proxecto *Radiohead Live in Praha.* Só un deses catro (captainkidding) gravara a canción antes analizada, así que nos outros casos trataremos clips de cancións diferentes. Completamos a selección de clips cun de maggiebear74, usuaria moi activa, que participou do filme e que si gravou "All I Need", facilitando así a comparación. Os vídeos analizados neste epígrafe son, polo tanto, os seguintes:

Título: Radiohead - 2+2=5 (live in Prague, 23.8.2009)
Usuario/usuaria e data de subida: Melissa, 25 de agosto de 2009
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=bKywbLKyktI

Título: Radiohead - The Gloaming (Prague 23.08.09)
Usuario/usuaria e data de subida: Stanislav Rastvorov, 28 de agosto de 2009
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=e7v6p8vfqVo

Título: Radiohead - All I Need - Prague, 08/23/09
Usuario/usuaria e data de subida: captainkidding, 26 de agosto de 2009
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=kpU7sHkdYBU

Título: Radiohead - These are My Twisted Words - Live in Prague 23.08.2009 - clean sound
Usuario/usuaria e data de subida: punosound, 24 de agosto de 2009
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=h8jUPrjXgGs

Título: All I Need - Radiohead live in Prague 2009
Usuario/usuaria e data de subida: maggiebear74, 27 de agosto de 2009
Enderezo web: https://www.youtube.com/watch?v=YSpzTeYdqBw

Tres dos cinco clips formaron parte dos brutos cos que traballou a equipa de edición do proxecto, aínda que isto non implica que fosen necesariamente empregados. Ao ver estes clips por separado podemos entender mellor como a montaxe altera ou exclúe características do MRFMD logo de ter visto na análise previa xusto o contrario: como os vídeos dos fans condicionaron o traballo dos montadores.

Perfil das autoras e autores

Igual que na maioría dos casos analizados nos epígrafes previos, os clips cos que traballamos foron feitos por fans con diferentes graos de implicación e intensidade (tanto na relación co obxecto fan como na relación coa comunidade de seguidoras e seguidores). As catro persoas respondentes autoidentificáronse como fans, pero as súas respostas á pregunta sobre que significa Radiohead para eles varían. Melissa di que a súa música significa moito para ela, e captainkidding declara que son a súa banda favorita. Ao mesmo tempo, Stanislav Rastvorov explica que é, en xeral, un "big fan" das bandas que grava, e punosound responde dun xeito menos emocional, dicindo que Radiohead son o "best sound scape live" (Apéndice 12). As canles de YouTube de cada un deles reflicten isto ata certo punto: mentres a de punosound inclúe 58 vídeos con todo tipo de contidos que recollen a súa vida e intereses (dos cales dous son do concerto de Praga), a metade dos subidos por captainkidding son vídeos de Radiohead (pero a pouca cantidade de clips subidos faino pouco representativo). Rastvorov revélase como un afeccionado aos vídeos de concertos, con 206 clips (dos cales só 3 son de Radiohead), e no caso de Melissa sucede isto en menor medida, xa que dos seus 58 clips hai seis de contido persoal entre unha maioría de gravacións de directos. Entre esas, Radiohead ten un lugar destacado (con seis vídeos) pero non tanto como Pearl Jam, por exemplo (con vinte).

A usuaria que non respondeu ao noso cuestionario, maggiebear74, é a que ten o carácter de fan máis marcado. Na descrición do seu clip de "All I Need" en YouTube convida a visitar a súa web para ver máis Radiohead, e nela atopamos fotografías e vídeos dos concertos aos que acudiu (24 entre 2006 e 2012), enlaces a outras páxinas relacionadas co grupo e mesmo unha sección de parecidos entre fotos de Thom Yorke e fotos de mascotas (maggiebear s.d.). En conxunto, entendemos que Maggie adicou unha enorme cantidade de horas á actividade relacionada co grupo; ao consumo produtivo. Na súa canle de YouTube, dos 245 vídeos (practicamente todos de concertos) 71 son de Radiohead, pero, a maiores, 24 son de Thom Yorke en solitario, 16 do seu proxecto paralelo Atoms for Peace e un de Philip Selway en solitario.

No referente á relación coa comunidade, maggiebear inclúe na súa web enlaces aos foros *Revolving Doors II, Mortigi Tempo* e *At Ease,* nos que entendemos que participa. Esta implicación no *fandom* de Radiohead non se estende ao resto de respondentes. Captainkidding e Rastvorov dan respostas máis vagas sobre unha implicación xeral na discusión arredor de música, pero non arredor de Radiohead en particular: "I am on the subreddit of a few bands and some of my friends are also fans of the same bands. we meet regularly and talk about everything, including music", "I like discussing the bands on the Internet and before concerts with other fans" (Apéndice 12). Melissa, pola súa parte, semella estar máis implicada na comunidade de Pearl Jam: "I was part of the Pearl Jam fan group, so I could watch the material from others, I also was very eager to see the new setlists as soon as possible, some time ago I also shared fan videos" (Loc. cit). Punosound, por último, confirma a intuición de ser o fan máis casual negando calquera relación con outros fans. Deste xeito, podemos pensar que o capital subcultural non é para a maioría destas persoas un factor coa importancia que tiña para usuarios analizados en exemplos previos, como damita no caso de Beyoncé ou parakeet no caso de REM. O carácter máis autobiográfico que tiña algún dos vídeos de damita está aquí ausente na maioría dos clips, se ben o atopamos nos diferentes xeitos de presentarse de maggiebear na súa web e no clip "Before Radiohead in Prague"[241] de Rastvorov, no que rexistra ao público antes do concerto e acaba por gravarse a si mesmo cos seus compañeiros. Con todo, tendo en conta a natureza deste usuario (apuntada polas súas respostas e a súa canle) entendemos isto máis como unha mostra de cinema privado que se fai pública que como un elemento relacionado co *fandom*.

[241] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=9TeuCNM5Jiw [Última visita o 12/04/2017].

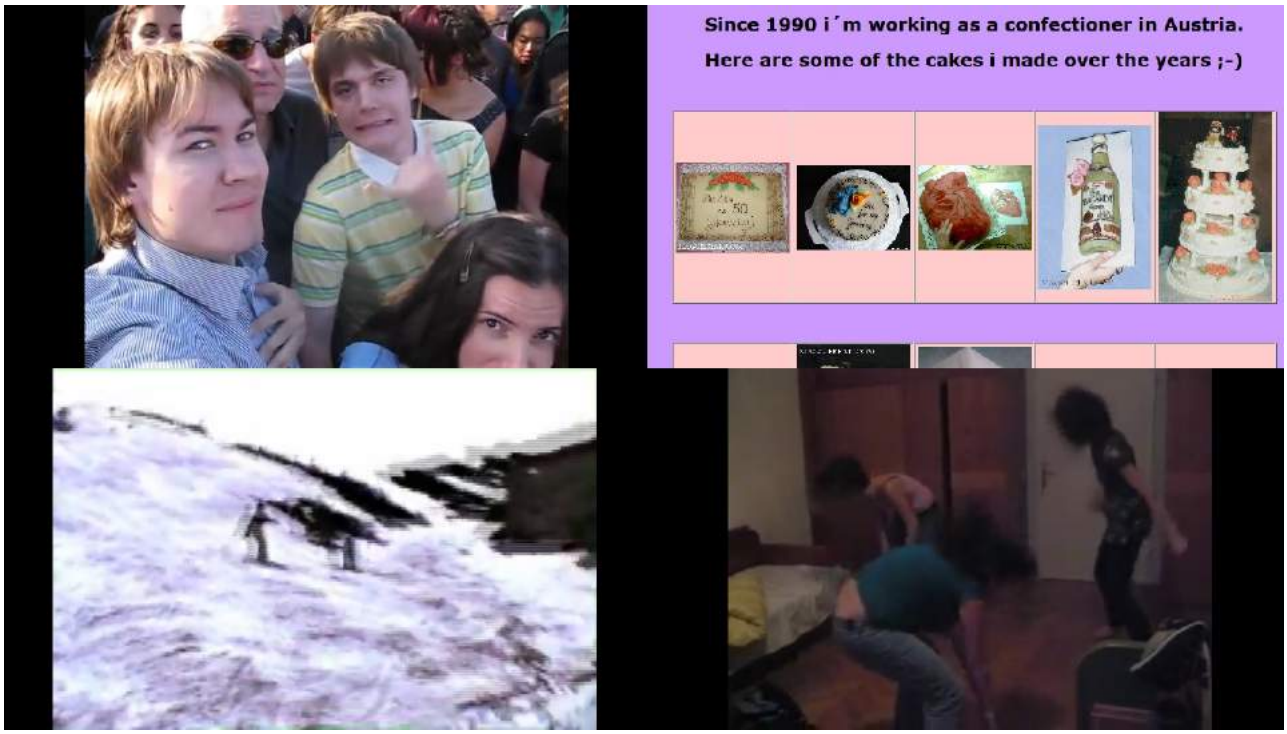


Ilustración 82: O aspecto autobiográfico só aparece vinculado ao concerto nun dos clips de Stanislav Rastvorov. Porén, a web de maggiebear tamén dirixe ás e aos fans de Radiohead a información persoal sobre os seus gastos ou a súa labor de pasteleira. As canles de punosound e, en menor medida, de Melissa, inclúen tamén clips domésticos, como "Snowboard: Ukraine, Dragobrat, 13/05/2007 (My #1'st season)" ou "haaretrocknen", no que Melissa e unhas amigas fan headbanging.

Visto o anterior, outro factor relevante á hora de trazar o perfil destas persoas é que en dúas delas (maggiebear74 e Stanislav Rastvorov) o *fandom* combínase co carácter de afeccionados ás gravacións de directos. Isto, a priori, podería incidir na calidade ou na preocupación polos aspectos técnicos. Rastvorov sinala un par de preocupacións que demostran certo interese por achegarse á idea de calidade: "I'm trying not to shake my hands and not to close the dynamic when I'm filming a song" (Apéndice 12). O intento de evitar a vibración das mans é significativo porque é, como xa temos indicado, un dos trazos máis propios do carácter doméstico e que tende a ser excluído. Pola outra banda, captainkidding declara non preocuparse pola técnica e punosound tampouco: "it is as it is" (Loc. cit). O caso de Melissa, que ten tamén unha boa cantidade de clips de concertos na súa canle, difire co carácter de videoafeccionados en que admite que "my older videos have a bad quality, but I don't care very much". Non lle preocupa porque di que a súa motivación era individual: "I did film concerts for myself, so I could catch the moment and relive it. I don't film concerts anymore, because if I want to relive it, there are many others that do film" (Loc. cit). Esta afirmación é interesante na medida en que amosa unha percepción da intelixencia colectiva presente

nos concertos multitudinarios, nos que case sempre vai haber alguén rexistrando o que sucede (como indicaba corpo99 no caso de REM).

Contido

Esta percepción da intelixencia colectiva déixase ver tamén no contido das imaxes de maggiebear. Ao observar o seu clip de "All I Need", o único que vemos ao longo dos seus catro minutos é un plano curto de Thom Yorke. En boa parte deles está cantando, e na parte final está tamén tocando o piano, pero o encadre mantense mesmo nas partes nas que é simplemente un plano de escoita. Isto dá a impresión de que Maggie estaba gravando co proceso de montaxe posterior na cabeza, xa que se atendemos ao resto de clips do concerto de Praga en todos menos en "Nice Dream" hai un encadre que se mantén de inicio a fin. Como se quixese dar aos editores un plano máster recoñecible de cada tema, sendo en case todos os casos unha secuencia de Yorke illado do resto. Isto subliña a idea da centralidade da estrela que xa está presente nas declaracións de Halliwell sobre o material, e é coherente co sesgo do *fandom* de Maggie, que está claramente enfocado ao *frontman* do grupo polo que vemos na súa canle e na súa páxina web, onde Thom Yorke é o único dos membros da banda que ten unha sección propia. Incluso entre os vídeos do concerto de Praga subiu un de Yorke vendo ao teloneiro dende un lateral do escenario.



Ilustración 83: Os vídeos que maggiebear74 tomou en Praga están maioritariamente centrados en Yorke e manteñen o mesmo encadre durante todo o clip. Vemos aquí os de "All I Need", "How To Dissappear Completely" e "Exit Music", ademais dun momento no que captou a Yorke escoitando ao teloneiro.

Este estatismo relacionable coa percepción da intelixencia colectiva (representada pola equipa do proxecto *Live in Praha*) non está presente no resto de clips, que varían moito máis no referente ao contido. Porén, todos manteñen a característica do MRFMD relativa á centralidade da estrela. En ningún dos outros catro vídeos atopamos apenas momentos nos que a banda non estea presente na imaxe. As pequenas transgresións disto serían unhas panorámicas cara os laterais por parte de captainkidding (pero que aparecen unha vez a canción está rematada) e un breve momento de atención á pantalla por parte de punosound. A imaxe máis habitual no común dos vídeos é un plano completo do escenario no que a banda aparece representada en conxunto, que podería estar motivado por unha vontade de equilibrar a representación da banda pero probablemente teña a posición dos usuarios e usuarias como factor máis determinante: ao estar lonxe do escenario é complicado obter un plano curto sen perder estabilidade. Nalgún punto hai intentos de centrar o plano nalgún dos membros, case sempre Yorke pero tamén Jonny Greenwood (nun instante do clip de Melissa) e Phil Selway (no de punosound).

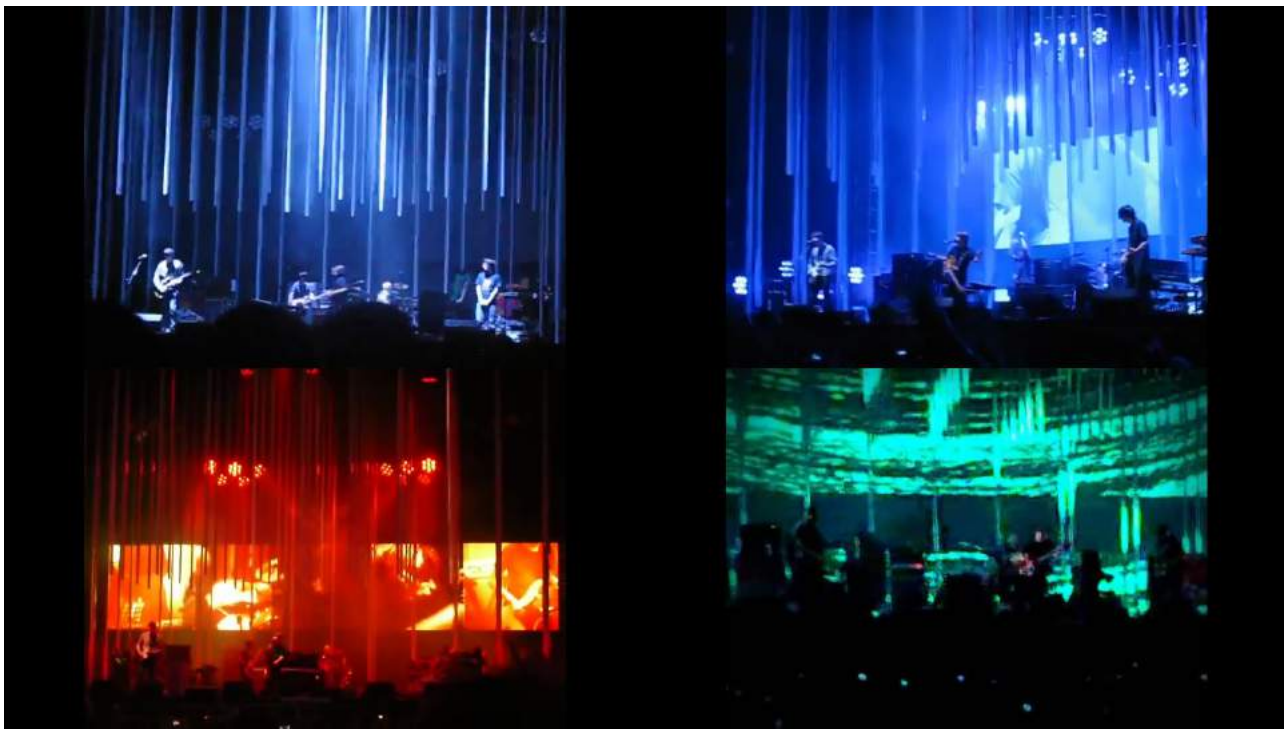


Ilustración 84: Os clips analizados tenden a utilizar na maior parte da súa metraxe un plano xeral do escenario, probablemente limitados pola ubicación dos usuarios e usuarias. De esquerda a dereita e de arriba abaixo, son imaxes de Stanislav Rastvorov, Melissa, captainkidding e punosound.

A observación polo miúdo da ilustración 84 deixa ver sutilmente a indefinición de imaxe que caracteriza varios destes clips (e tamén o MRFMD). O exemplo máis chamativo é o de punosound, que na descrición do seu vídeo advirte de que está gravado cun teléfono Nokia 6220. A imaxe ten así unha serie de distorsións, parecendo desenfocada e queimada, e o movemento detense en varios fragmentos cada poucos segundos. Nos breves momentos nos que tenta illar a Thom Yorke esta cuestión ponse de manifesto, xa que se convirte nunha figura ambigua e difícil de distinguir sen o contexto. Isto dificulta a sincronía de imaxe e son a pesar da boa calidade do audio, da que presume no propio título do vídeo: "Radiohead - These are My Twisted Words - Live in Prague 23.08.2009 - clean sound". No caso de captainkidding só a pantalla funciona como elemento no que percibir sincronía de imaxe e voz, igual que no de Melissa (en menor medida pola súa posición máis lateral).

No caso do clip de Rastvorov, a pesar do coidado que podíamos supoñerlle polo seu carácter de afeccionado, a sincronía desaparece porque á distorsión e vibración da imaxe súmase a distorsión do son, especialmente nos momentos que hai máis berros por parte do público. Isto explícase porque as gravacións de Praga son as máis antigas da súa canle, pero revela a importancia que ten no carácter semiprofesional de *Radiohead Live in Praha* o uso dun son limpo dos ruidos do público. No clip de punosound hai un momento no que un membro do público canta, de forma perfectamente distinguible, a primeira liña da canción... un minuto antes de que esta teña lugar. No de captainkidding hai un grito especialmente notorio no 0:22 que non percibimos no audio do DVD. Así, un elemento relativamente fan-céntrico é excluído na mestura de son en favor dunha representación do público como masa, se ben Chalupa explica que o traballo co son non se limitou a empregar a mestura proporcionada por Radiohead:

> There were actually three excellent bootleg recordings, that would have made for a pretty decent soundtrack by themselves. We considered creating a mix of these sources for the final product. When Radiohead provided their sound masters, the main track was just a bit too "clean" with little to none audience noise, so Jeff actually mixed that with one of the bootleg recordings to create a track that had the clarity of the master file and the atmosphere of the bootleg. (Apéndice 10)

Entendemos que hai por parte da equipa do filme un recoñecemento da importancia do ambiente na representación da experiencia do directo, pero ese traballo rebaixa o carácter persoal de moitos dos *bootlegs,* presente por exemplo nas declaracións dun fan de Van Morrison recollidas por Paul Long:

> By the time Van appeared at the Troubador in L.A. In 1973, I had everything I could get my hands on from Them-time on. My girlfriend Laura Greenwood and I attended two of the

> Troubador shows, parts of which went into the “Too Late to Stop Now LP”. […] In fact, the second, slightly higher-pitched female scream that slips in there just after Van finishes “Domino” is Laura. (Long 2015a)

Este carácter doméstico e dominado pola experiencia persoal amplía (ou xustifica) nalgúns casos o atractivo dunha gravación dun concerto, sexa só en son ou audiovisual. A motivación memorística que, como vimos, moitas das usuarias e usuarios atribúen á práctica (e que aquí é mencionada nas catro respostas ao cuestionario) está relacionada coa presenza nun punto concreto do espazo. Isto trasládase principalmente á imaxe, igual que sucede cos elementos de carácter máis autobiográfico, pero tamén pode suceder co son: no *Live at Max's Kansas City* de The Velvet Underground escóitase ao poeta Jim Carroll (que aguantaba o micrófono na gravación, orixinariamente un *bootleg* de carácter doméstico) pedir bebidas ou preguntar por drogas. A imaxe permite ampliar a potencia da cualidade memorística e narcisista traducible en capital subcultural, pero non pode excluírse ese factor do ámbito sonoro (en Tenreiro 2017a tratamos esta cuestión máis polo miúdo).

En paralelo a estes elementos que personalizan e caracterizan as gravacións de fans, a interposición das figuras do público entre a cámara e o escenario está igualmente presente (sendo este un trazo que non foi excluído na montaxe de *Radiohead Live in Praha*) nos clips das catro usuarias e usuarios enquisados, e non no de maggiebear74. Nótase con máis claridade no vídeo de “2+2=5” de Melissa, xa que nesa canción o público daba palmas e saltaba na parte final. Con todo, observamos en xeral que estas persoas tentan evitar pola súa conta estes trazos, como o movemento final de cámara cara abaixo no caso de Stanislav Rastvorov: durante toda a canción aguantou o dispositivo erguido para eludir estas interferencias.

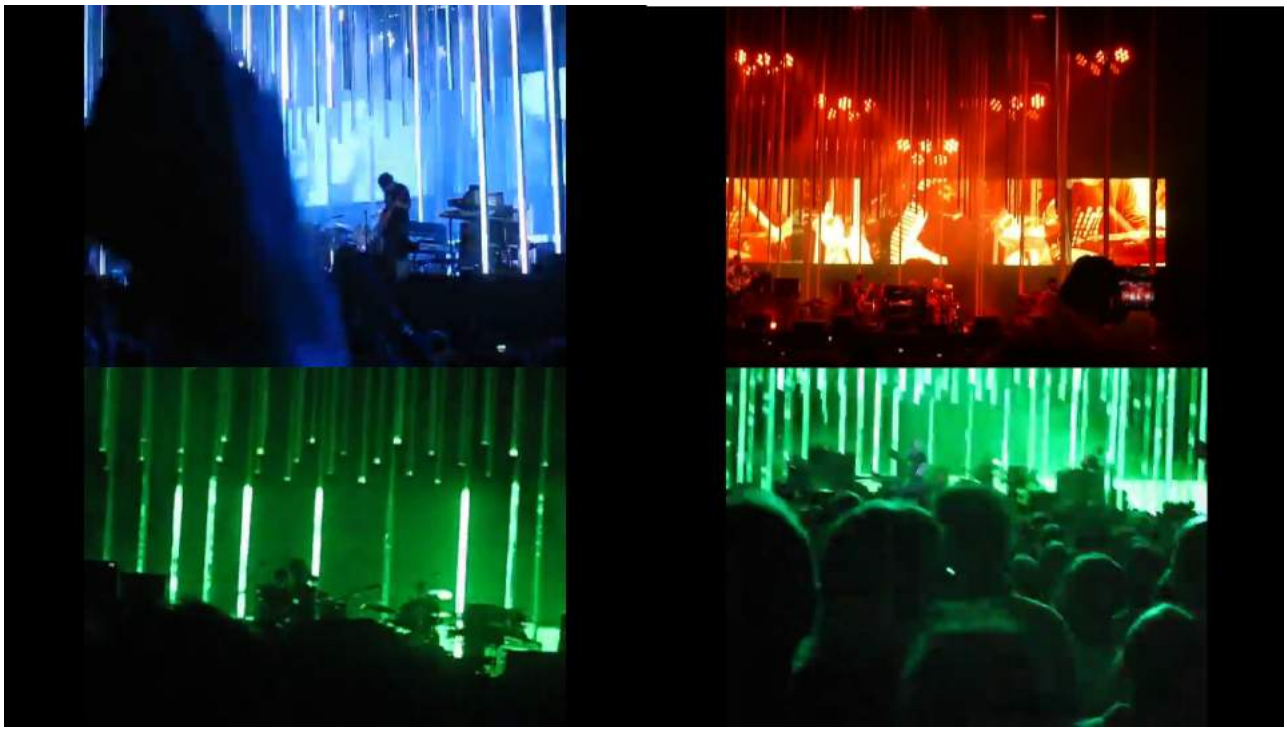


Ilustración 85: As interferencias das figuras do público aparecen nos catro clips das usuarias e usuarios enquisados, se ben en Rastvorov (as dúas capturas inferiores) vemos cara o final do clip que a cámara baixa, polo que entendemos que había un intento por evitar estes elementos.

En definitiva, a análise do contido dos clips aquí analizados revela, na procura dos trazos do MRFMD, o mantemento absoluto da centralidade da estrela, pero diferenzas significativas no tocante á indefinición de imaxe e son. O clip de maggiebear74, que semella a máis intensamente implicada no *fandom* e no rol de videoafeccionada, achégase a uns estándares de calidade que o fan facilmente comprensible por parte de calquera. Os dous factores teñen, probablemente, unha influencia decisiva nisto. Por unha banda, a experiencia de Maggie como fan pode ter relación coa súa consecución dunha mellor posición e a súa consciencia do proxecto que estaba a levarse a cabo (que a leva a centrarse nun único elemento do concerto). Pola outra, o rol de videoafeccionada lévaa ao uso dun material máis achegado aos acabados profesionais e a un maior coidado no encadre. En contraste, os outros catro clips manteñen o trazo habitual do MRFMD da indefinicion de imaxe e/ou son, que impide a sincronía e réstalles interese aos demais espectadores e espectadoras, se ben (como veremos ao analizar a recepción destes clips) o factor do son é nese sentido máis crucial que o da imaxe.

Duración, montaxe e movementos de cámara

Falabamos antes de que *Live in Praha* supón unha alteración do MRFMD dende o momento en que incorpora a montaxe, xa que moitos dos trazos do xeito de gravar propios de quen é fan teñen que ver co feito de empregar un punto de vista único. Viámolo con claridade nalgúns dos vídeos analizados nos epígrafes anteriores, especialmente no caso das e dos fans de Auryn que alternaban entre o escenario e a pantalla para introducir variedade no seu rexistro da actuación. Neste caso, os clips por si sós cumpren coa característica do Modo Fan, pero o uso do zoom pon de manifesto de novo o contraste entre o vídeo de maggiebear74 e os demais.

Comparando a súa gravación de "All I Need" con outras que fixo no mesmo concerto, sabemos que neste caso está empregando o zoom para obter un plano curto, pero o feito de que non o altere durante toda a canción pode ter que ver coa xa citada consciencia da intelixencia colectiva: non precisa variar dentro do seu plano e facer un rexistro xeral do que sucede, porque haberá outra xente que dea os outros puntos de vista. Esta impresión refórzase se observamos as súas gravacións doutros concertos de Radiohead, como por exemplo o clip "Everything in its right place - Radiohead live @ the Zenith, Strasbourg 2012"[242], o máis recente que fixo da banda: nese caso si que varía a imaxe coas súas decisións, oscilando normalmente entre o plano xeral e Yorke, e facendo tamén zooms sobre Ed O'Brien e Jonny Greenwood.

[242] Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=Vll9CllW1DY [Última visita o 13/04/2017].



Ilustración 86: Noutros clips, como vemos aquí, maggiebear74 varía o encadre a través tamén do uso do zoom. Nos seus clips de Praga isto non sucede porque hai unha consciencia da intelixencia colectiva na que os distintos puntos de vista se complementan.

Pola contra, as variacións no uso de zoom son comúns aos outros usuarios e usuarias. Parten en xeral, como xa dixemos, do plano xeral, pero todos varían o plano achegándose a algún dos músicos (especialmente Yorke, pero tamén Jonny Greenwood no caso de Melissa) sen conseguir illalo. Esta variación é máis marcada no clip de punosound, onde é moi pronunciado o contraste entre o zoom máis pechado e o máis aberto, como percibimos no 1:35, cando chega ao maior nivel de apertura. Nestas persoas percibiamos, como xa dixemos, a ausencia de implicación na comunidade que é especialmente notable no caso de punosound, que a pesar de ser contactado cunha mensaxe na que se menciona especificamente o proxecto de *Radiohead Live in Praha* responde a unha das preguntas: "I was waiting a few years for a fan video live in Prague but it never appeared. Want to see it" (Apéndice 12).



Ilustración 87: Variacións no uso do zoom nos clips de punosound (arriba) e Melissa (abaixo).

Este uso do zoom tamén está vinculado á posición de cada persoa. Maggiebear74 é a que está máis preto do escenario, polo que terá probablemente menos necesidade de achegarse mediante o recurso á banda do que o resto, tendo en conta ademais que todos os clips están tomados (como é normal no MRFMD) dende unha ubicación fixa. Xa que logo, os movementos de cámara están, como é tamén habitual neste modo, vinculados ao movemento físico dos espectadores e espectadoras, na forma de vibracións nerviosas que se perciben con moita claridade no clip de Stanislav Rastvorov. Isto chama a atención porque el foi, precisamente, o usuario que declarou preocuparse por non axitar demasiado as súas mans e un dos que ten carácter de videoafeccionado. Hai algunha explicación posible: os clips de Praga son os máis antigos da súa canle, tomados sete anos antes de que dese resposta á nosa enquisa; os máis recentes achéganse máis á idea convencional de calidade, polo que podemos entender que a súa resposta ten en conta a súa labor xeral. Ou, se queremos, podemos pensar na distancia entre a autopercepción e a realidade. Captainkidding, por exemplo, dicía non preocuparse polos aspectos técnicos pero gravou un clip sobrio e cunha estabilidade de imaxe notable. Con todo, esta inestabilidade de Rastvorov non se achega ao nivel de descontrol que viamos nalgúns clips dos epígrafes previos. O tempo calmo de "All I Need" ou o carácter máis experimental ritmicamente de outras cancións das gravadas nestes clips como "The Gloaming" e "These Are My Twisted Words" explica isto, xa que no filme vemos como moitos membros do

público levan máis ao extremo a relación do movemento da cámara co movemento da audiencia ao saltar mentres gravan en "2+2=5".

Ao non haber montaxe nestes vídeos, a alteración máis significativa que poden levar a cabo os usuarios e usuarias é non respectar a duración da canción (normalmente ao non incluíla completa, pero ás veces estendendo a gravación máis aló do fin do tema). Este recurso só aparece no clip de Melissa, que dura 2:18 polos 3:40 do *Live in Praha,* co cal mantense a dependencia xeral da estrutura do tema pero segue deixándose ver de forma menos ríxida que nas gravacións institucionais. Non hai outro tipo de recursos de posprodución, pero a iluminación do final de "All I Need" (onde dun ton vermello se pasa á escuridade total e, despois, a un ton azul) xera a impresión dun fundido a negro no clip de maggiebear74, que é un dos empregados ao final da montaxe da canción no filme. Dese xeito, entendemos que o que naquel caso parecía un fundido a negro (e unha elipse, polo cambio de posición que fai Yorke a escuras) era en realidade unha impresión causada polo deseño do espectáculo, que marca de xeito evidente o rexistro que fai a xente do público.



Ilustración 88: O final do clip de maggiebear74 parece implicar unha alteración de posprodución pero é en realidade un efecto causado polos cambios de iluminación do espectáculo.

Resumindo, no tocante á duración, montaxe e movementos de cámara seguimos vendo un mantemento do MRFMD, se ben o referente ás vibracións máis bruscas ligadas ao movemento

físico dos espectadores e espectadoras está relativamente ausente polo carácter das cancións. Aínda así, o tipo de tremor do clip de Rastvorov sería, de ser ese material aportado, probablemente excluído de *Live in Praha,* na liña de evitar os trazos máis amadores das gravacións de fans (que tamén elude maggiebear74, no seu carácter dual de fan e videoafeccionada).

Recepción

Dos cinco clips analizados, tres son claramente irrelevantes en YouTube e para a comunidade de fans de Radiohead, atendendo simplemente ao seu número de visitas. Os vídeos de Stanislav Rastvorov, captainkidding e Melissa teñen respectivamente 153, 61 e 59 reproducións, e ningún comentario a excepción dos derivados do contacto desta investigación. Nas súas canles hai, ademais, gravacións doutros concertos (de Depeche Mode, Björk e Eddie Vedder) moito máis populares.

Este éxito ten que ver probablemente coa cantidade de vídeos dispoñibles de cada un deses concertos e co achegamento dos clips á idea de calidade xeralizada mesmo entre os e as fans. Así, o clip de maggiebear74 é evidentemente máis exitoso (con case 4.000 reproducións) por aportar sincronía de imaxe e son e ser, en definitiva, un rexistro comprensible do concerto. Algún dos sete comentarios é de agradecemento e expresa iso mesmo: o usuario minusf di "amazing quality. Thanks!", e o usuario Nick Miles di "Awesome tune check out my attempt at drum cover on my page. Radiohead kicks man thanks again maggiebear74".

Porén, o máis revelador é o éxito (relativo) do clip de punosound, que é case abstracto no que se refire á imaxe pero ten unha boa calidade de son. Ten arredor de 2.500 reproducións e sete comentarios, dos cales tres fan referencia precisamente ao audio. Así, o usuario Shinkei DEI comenta "great audio to a great song, best of these year o yeah", Luke B di "that's incredible audio for a cell phone: impressed" e the TSH di "great audio". Ao preguntarlles aos usuarios e usuarias se vían gravacións amadoras de concertos, captainkidding declaraba "I watch many of them, because i am a huge music fan and i like many artists and i like to be updated on their newest material", nunha liña parecida a Rastvorov: "I like watching other people's live recordings, it's interesting and gives a possibility to see and hear some songs I haven't seen live myself" (Apéndice 12). É algo que tamén comentaban outras persoas entrevistadas nos epígrafes anteriores e que explica a importancia do son por riba incluso da imaxe. "These Are My Twisted Words", a canción que gravou punosound, fora lanzada só unha semana antes deste concerto, co cal puido funcionar como rexistro

novidoso da súa interpretación en directo. É algo habitual no caso de Radiohead, que estrean a miúdo en directo cancións que non inclúen nos seus discos ata anos despois. Por exemplo, "True Love Waits", interpretada en Praga, non foi gravada en estudio ata *A Moon Shaped Pool* (2016). O propio Thom Yorke ten destacado isto, como se observa no perfil que Jon Pareles facía deles tralo lanzamento de *In Rainbows*:

> The Internet had already witnessed much of the gestation of "In Rainbows," as Radiohead tested songs in public, knowing they would be bootlegged immediately. "The first time we ever did 'All I Need,' boom! It was up on YouTube," Mr. Yorke said. "I think it's fantastic. The instant you finish something, you're really excited about it, you're really proud of it, you hope someone's heard it, and then, by God, they have. It's O.K. because it's on a phone or a video recorder. It's a bogus recording, but the spirit of the song is there, and that's good. At that stage that's all you need to worry about." (Pareles 2007)

Xa que logo, nesta actitude lemos tamén un antecedente do comportamento do grupo con respecto aos *bootlegs* e *Live in Praha* en particular. É certo que o "éxito" do que falamos ao referirnos aos clips de maggiebear74 e punosound é moi matizable (ela mesma ten gravado clips de Thom Yorke con máis de 400.000 reproducións), pero si que hai unha diferenza de grao cos outros tres. Estes factores explican a popularidade ou falta dela neste tipo de gravacións, que apela á comunidade e depende principalmente desa novidade, do seu achegamento á idea de calidade ou do factor emocional. *Radiohead Live in Praha* compite en certa maneira coas propias gravacións individuais feitas por fans, ao combinar os dous últimos trazos: o proxecto tardou arredor dun ano en ser rematado (polo que non contaba co elemento novidoso) pero si que soubo combinar o carácter persoal e auténtico do MRFMD coa idea de calidade que os propios fans defenden (claridade no son, evitar as vibracións da cámara, boas posicións). Deste xeito, altera en certa maneira a relación entre a actuación e a gravación que viamos nos exemplos do MRIMD, como deixa ver a resposta de Vasek Chalupa a se ve os filmes-concerto como un sustituto dos concertos reais:

> Well, this is a difficult question. "Being there" can have it's downsides as well. Maybe you get stuck behind a really tall guy, maybe the crowd around you is just plain unpleasant, maybe you are not feeling well on that particular night... and nobody wants to remember their experience like that. In that aspect a live video should be "better" than being there. On the other hand there is just so much live videos out there that I cannot see people returning to our particular project too often unless it means something special to them personally. But if you are a fan and want to get an idea about how a band sounded like on a particular tour, even if you didn't have a chance to get an idea, then a good live video is your best chance. Nothing can ever come close to

> actually being there, but memories can fade or become twisted and rewritten and having a video from the event can help to keep the memories fresh, which is why I became involved with the Live in Praha project in the first place. :) (Apéndice 10)

Live in Praha é, así, unha relativa idealización da experiencia dos e das fans, retirando os aspectos negativos aos que Chalupa se refire nun primeiro momento pero conservando a posibilidade de funcionar como elemento memorístico (o factor emocional) con máis intensidade do que as gravacións institucionais son quen.

Antes de retomar as hipóteses da investigación e abordar as conclusións finais da mesma, resumimos brevemente os aspectos máis relevantes deste epígrafe 7.5:

- *Radiohead Live in Praha* choca co resto de exemplos analizados nestes epígrafes dende a cuestión da autoría, xa que hai unha produtora, Nataly®, que coordinou o proxecto pero tamén catro editores que tomaron as decisións técnicas partindo de metraxe aportada por 63 persoas diferentes que asistiron o concerto.

- O filme só pode entenderse como consecuencia de que exista unha comunidade de fans en liña moi importante e cohesionada arredor de Radiohead dende hai anos. Isto facilitou o contacto entre as e os fans implicados (dende moitos países diferentes), a difusión posterior rexeitando abertamente unha distribución comercial (a través de medios rexeitados pola industria cultural, como BitTorrent) e a boa acollida a nivel de crítica e público (neste caso, probablemente influída pola implicación emocional de carácter subcultural do *fandom,* que sinte o proxecto como propio).

- Como no caso de REM, Radiohead son unha banda cun relato baseado na diferenciación forte co canon polo seu carácter independente e alternativo, algo que encaixa co seu apoio a un proxecto como este (que, como apuntan os dous editores entrevistados, incrementa o prestixio da banda entre a comunidade de fans) e outros similares.

- O deseño do espectáculo que a banda levaba na xira de 2009 incluía un uso democratizador das pantallas, que en lugar de amosar unha única realización poñía a disposición da mirada do público cinco delas, nas que se amosaba a cada un dos membros de Radiohead. Nese sentido, hai unha vontade de corrixir a xerarquía interna na representación do grupo.

- Porén, a centralidade dos artistas e en concreto do vocalista Thom Yorke aparece aquí (tanto en *Radiohead Live in Praha* como nas gravacións do concerto tiradas de YouTube para a súa

análise) con máis intensidade que en ningún dos exemplos analizados previamente. As declaracións do editor Peter Halliwell indican que a maioría do material aportado polas persoas que participaron recollía a Yorke e, en menor medida, ao guitarrista Jonny Greenwood. Iso dificultou, a pesar de que a equipa a procurase, levar a cabo unha representación equilibrada da banda (que si aparece en pezas audiovisuais "oficiais" de Radiohead como *In Rainbows - From the Basement*). O feito de que as imaxes aquí incluídas reflictan o interese de persoas que escollen prender a cámara e gravar pola súa conta indica ata que punto a centralidade da estrela é constante no MRFMD.

- Contra o que poida parecer pola súa orixe puramente amadora, *Radiohead Live in Praha* presenta unha mestura entre trazos propios dos modos alternativos e trazos propios da estética profesional (que tenta emular no referente á calidade pero non á espectacularidade). Téntase coller material que vén da comunidade de fans e editalo de forma que as características que normalmente botarían fóra a quen non é fan queden excluídas, sen que poida conseguirse en todos os casos.

- Así, as limitacións técnicas levan a que haxa no filme, a pesar de contar con 63 persoas gravando, unha menor variedade de puntos de vista reais e unha menor escala de tamaños de plano que no MRIMD (por mor do acceso privilexiado que teñen os filmes profesionais), unha maioría de planos en contrapicado e moitos elementos interpostos no encadre. Tamén hai outros trazos do MRFMD como o uso constante de cámara en man.

- Pola outra banda, *Radiohead Live in Praha* presenta unha montaxe e unha mestura de son que exclúen os trazos do MRFMD que máis chocan con esa idea xeral de calidade defendida polo público fan (especialmente a indefinición da imaxe e do son, os movementos de cámara máis bruscos e asociados ao movemento de quen a manexa, ou as fontes de imaxe moi afastadas do escenario).

- Ao explicarnos os editores entrevistados que recibiron clips de entre 30 segundos e 30 minutos de duración, confirmamos que as e os fans toman as súas gravacións cunha liberdade moi ampla no que se refire a cando comezar e cando cortar os seus vídeos, cuestionando de novo a clasificación proposta por Colburn (que só incluía "complete songs" e "snippets of songs" pero nada que excedese esas cancións completas).

- Varias das persoas enquisadas presentan unha percepción da intelixencia colectiva da comunidade de fans que se deixa ver tamén dentro dalgúns dos clips, que se centran en

elementos concretos (como se se tratase dun plano máster) pola intuición de que alguén rexistrará elementos diferentes. A organización previa da xente que participou no proxecto facilita isto.

- A motivación memorística que moitas usuarias e usuarios atribúen á práctica de gravar concertos dilúese cando os seus planos son montados en conxunto con outros, xa que se diminúe a capacidade de identificación coa presenza nun punto concreto do espazo.

- A recepción dos vídeos feitos por fans apunta que o éxito destes ten que ver (dentro do marco que ofrece a fama de cada banda) coa cantidade de vídeos dispoñibles dun concerto concreto e co achegamento dos clips á idea de calidade xeralizada dentro do *fandom,* que no caso de Radiohead parece primar o son sobre a imaxe.

- *Radiohead Live in Praha* é un proxecto de gran éxito entre o *fandom* por conseguir combinar dunha maneira particular os trazos esenciais das gravacións feitas por fans (como a posibilidade de funcionar como elemento memorístico con intensidade, ou a identificación coa perspectiva do público) e a superación dos trazos destas que viñan marcados polas limitacións técnicas.

8. CONCLUSIÓNS

Na introdución desta investigación explicabamos que a escaseza de traballos previos sobre as gravacións amadoras de concertos facía que o noso obxectivo fundamental fose, necesariamente, a elaboración dun modelo adecuado para o estudo dese obxecto. Cunha metodoloxía que debería compensar as eivas dos enfoques empregados nos poucos textos que estudaban o fenómeno (os de Colburn, Lingel e Naaman ou Stage) e as limitacións daqueles que o tocaban tanxencialmente tratando temas relacionados. O capítulo 6 resume e organiza este modelo, recollendo a serie de avances da parte teórica previa e propondo cinco puntos de análise dende os que abordar os vídeos realizados nos directos.

Así, o primeiro punto e o que máis centrou a nosa atención é a estética, na que analizamos o contido, a duración, a montaxe e os movementos de cámara das gravacións (amadoras e profesionais) buscando os trazos dos modos de representación da música en directo que propuxemos no capítulo 5. Porén, este estudo da parte estética dos clips é complementado co estudo doutros aspectos. Primeiro, o estudo da relación de quen grava con quen actúa, que nos permitía identificar seis roles non excluíntes que poden ocupar as persoas do público autoras dos vídeos: profesional, artista, achegado, fan, membro dunha escena ou público común. Logo, a relación das autoras e autores coa audiencia e as súas comunidades (que inflúe tanto na gravación como na distribución posterior dos vídeos). Despois, a súa relación co equipamento (tendo en conta que a formulación inicial da tese liga o fenómeno á era dixital) e, por último, a súa relación co espazo no que os concertos gravados teñen lugar.

Deste xeito, o propio proceso de elaboración da nosa metodoloxía lévanos a tirar unha primeira conclusión que a análise posterior da mostra confirma:

1. O estudo das gravacións audiovisuais de música en directo precisa complementar a atención aos aspectos estéticos dos vídeos ou filmes coa atención a unha serie de circunstancias do contexto de produción e distribución dos mesmos para fixar con claridade as intuicións que aporta a análise visual e sonora. Ao abordar traballos non profesionais atopamos que a adscrición dos mesmos a unha categoría determinada precisa de datos que non sempre son perceptibles nas imaxes e que a tradición da análise fílmica (centrada case sempre en modelos de produción industriais) non sempre procura descubrir.

O obxectivo fundamental da construción da metodoloxía implicaba outra serie de intencións naquel reaccionar a aquelas eivas e limitacións ás que faciamos referencia antes, algo imprescindible para

orientar os amplos campos dende os que construímos o noso marco teórico ao noso obxecto de estudo. Dese xeito, expresabamos nun primeiro momento a nosa intención de compensar o excesivo centramento dos *fan studies* nos produtos de consumo máis maioritario, estendendo a investigación a outros ámbitos. É algo que logramos en certa maneira recollendo a influencia das obras de Sara Cohen, Ruth Finnegan ou Barry Shank e tratando a creación de música a nivel afeccionado e as escenas locais. Tamén ao establecer no capítulo 4 un modelo canónico de organización dos concertos por parte das entidades produtoras (o que procura a inmersión do público) e ver despois os elementos que alteran e rompen ese modelo, que normalmente se afastan do multitudinario. Porén, se ben as cinco actuacións das que tiramos as pezas que conforman a mostra teñen características diversas (ao cubrir xéneros musicais diferentes e encadrarse en espazos de diferentes tipos, en diferentes momentos), todas tenden cara o *mainstream,* polo que non conseguimos cumprir este obxectivo coa rotundidade que pretendiamos polas dificultades que atopamos ao tentar analizar as gravacións de concertos de menor tamaño como o de Nacho Vegas en Santiago de Compostela (explicadas no capítulo 6). Este problema lévanos a tirar unha segunda conclusión importante sobre a dimensión do fenómeno se o complementamos co achado á hora de procurar gravacións de concertos concretos na parte de análise da mostra:

2. A cantidade de vídeos que se gravan nun concerto está influída por unha serie de factores, dos cales o máis fundamental é a presenza de persoas no público: atopamos en YouTube cinco usuarios que gravaran o citado concerto de Vegas na Sala Capitol (cun aforo de 800 persoas), pero 27 que gravaron a Auryn na Circus Avenue Night (cun aforo de 15.500 persoas). Porén, hai moitos máis que alteran este. Primeiro, o interese documental, xa que canto máis infrecuente é algún fragmento dunha actuación, máis tende a ser gravado (visto nos elementos anecdóticos tratados na introdución da investigación ou no feito de que fosen moi gravadas as noites nas que REM tocou no Olympia de Dublín, onde interpretaban rarezas e novas cancións). Logo, a belixerancia das entidades produtoras coa acción de gravar (vista no exemplo dos concertos de regreso de Kate Bush, dos que apenas hai dous vídeos a pesar de ser 22 noites enchendo o Hammersmith Apollo). Tamén inflúe a época na que foi realizado o concerto: o paso do tempo xeralizou a presenza de cámaras nos teléfonos móbiles e facilitou a acción de gravar (o que explica a dificultade para atopar vídeos das edicións máis antigas do festival All Tomorrow's Parties coas que nos atopamos). En menor medida, tamén son relevantes a promesa de notoriedade dos vídeos (como no caso dos *All Eyes On,* que promovían a gravación de clips coa garantía de que serían difundidos en Current TV) e a belixerancia ou apoio ao feito de gravar por parte da comunidade de fans

(ligada en xeral á actitude do seu obxecto fan, vista en positivo no caso de *Radiohead Live in Praha* ou como antecedente nos Grateful Dead, e en negativo no caso de Kate Bush). Resumímolo na seguinte táboa:

Factor	**Provoca maior cantidade de vídeos**	**Provoca menor cantidade de vídeos**
Cantidade de público presente	Público numeroso	Escaseza de público
Interese documental	Anécdotas, accidentes, actuacións ou elementos pouco frecuentes	Elementos xa documentados noutros concertos
Belixerancia das entidades produtoras coa gravación de vídeos	Beneplácito da banda ou artista (ex. Radiohead, REM)	Prohibición coercitiva (ex. Prince), censura moral (ex. Kate Bush)
Época	Época recente por maior acceso a cámaras nos móbiles	Épocas pasadas, previas á eclosión dixital
Promesa de notoriedade dos vídeos	Proxectos que piden gravacións ao público	Ausencia de interese público por acceder aos clips
Belixerancia de público e comunidade de fans coa gravación de vídeos	Beneplácito da comunidade (ex. *Radiohead Live in Praha*)	Censura moral, perda de capital subcultural (ex. Comunidade de fans de Kate Bush)

Na mesma liña de reconducir os campos de estudo dos que partimos cara o fenómeno das gravacións amadoras de concertos, expresabamos a intención de compensar o rol secundario do ámbito dos directos nos estudos sobre a relación de música e cinema. Para iso adicamos o punto 5.1 a un repaso histórico das tendencias máis importantes á hora de poñer en imaxe as actuacións musicais e as teorías que abordaron esas tendencias. Nos últimos anos os videoclips e o *rockumentary* (nos que os directos son igualmente secundarios) parecen captar máis a atención da crítica e a academia, pero no noso caso atendimos ás achádegas de Keith Beattie ou Thomas F. Cohen e puxemos tamén énfase nas distintas formas de gravar actuacións habituais nos inicios do cinema, na categoría dos filmes-concerto, nos "punk music videos" e nas novas formas aportadas polas técnicas dixitais.

Tamén considerabamos que sería interesante recoller as teorías relacionadas co cinema doméstico e adaptalas de maneira que puidesen ser aptas para un cinema como o feito por fans, que non deixa de ser unha práctica caseira pero non se corresponde completamente co cinema familiar. Así, partindo sobre todo das distintas ideas recollidas no volume *La casa abierta,* editado por Efrén Cuevas, chegamos á seguinte conclusión:

3. As gravacións amadoras de concertos son unha forma do que Laurence Allard denomina "cinema privado" (aquel producido e recibido en comunidades de comunicación restrinxidas). Dentro das subcategorías dese cinema privado teñen elementos en común co cinema persoal (que é aquel vinculado a comunidades electivas, neste caso normalmente as de fans) e co doméstico (por ter unha estética referencial, baseada na subordinación da forma á función, centrado antes en recoller a actuación que no aspecto do vídeo).

Por outra banda, e como unha intención máis xeral, falabamos de combinar neste traballo o rigor académico coa sensibilidade das persoas fans e amadoras e a súa labor creativa. Non só na nosa propia perspectiva como *aca-fans,* senón a través da incorporación na parte de análise das opinións de membros do público que gravaron vídeos en concertos e de equiparar en importancia a súa labor aos produtos profesionais. Non obstante, este punto de vista do *fandom* foi integrado despois de ter estudado eses diferentes campos de estudo e tradicións académicas que nos permitiron elaborar o marco teórico co que confrontar as visións persoais de fans e cineastas (cinema doméstico, estudos fan, teorías das subculturas, estudos sobre *performance,* traballos sobre escenas musicais, estudos sobre música e cinema, traballos sobre a era dixital). A maiores, para reforzar o rigor das achádegas apoiámonos en datos cuantitativos (de elaboración propia ou recollidos de fontes documentais) sempre que nos foi posible, nomeadamente no tocante á recepción e o estudo da montaxe e movementos de cámara dos exemplos da mostra, cumprindo coa idea de triangulación do fenómeno de estudo formulada por Wimmer e Dominick (2000: 126).

Con todo, a validez da metodoloxía empregada só pode confirmarse logo de ver os resultados finais á hora de aplicala na análise dunha mostra representativa das gravacións amadoras de concertos para validar (ou non) as hipóteses iniciais.

Así, na primeira desas hipóteses apuntabamos que o contexto da era dixital facilitaba a aparición de formas de cinema non profesional no rexistro audiovisual da música en directo; formas que supuñan un contrapeso aos rexistros institucionais por trasladar ás imaxes unha mirada individual e non dependente dos intereses económicos. O achado logo de ter comparado os dous ámbitos son dúas conclusións, unha que confirma a primeira parte do formulado na hipótese e outra que cuestiona relativamente a segunda parte:

4. A democratización do acceso a instrumentos de captación de imaxe (a multiplicación de cámaras a disposición do común do público) leva á multiplicación de gravacións da realidade en todos os seus ámbitos, guiadas polo que Lipovetsky e Serroy denominan

"cinenarcisismo": o carácter persoal das imaxes vólvese máis marcado e os rexistros audiovisuais do que sucede ao noso redor van ligados á construción do eu e a exhibición pública da personalidade. Cos vídeos de concertos, isto sucede principalmente a través da súa circulación posterior, na que se comparte unha proba de presenza no espazo do directo cunha comunidade afín que tende a valorar positivamente esa presenza e transformala en capital subcultural.

5. O posible papel de contrapeso das gravacións institucionais que os vídeos amadores de concertos poderían xogar está profundamente limitado por dous aspectos. Primeiro, a pesar de ser, se nos centramos no cuantitativo, moito máis numerosas as gravacións amadoras que as profesionais, a democratización que a era dixital aportou no ámbito da produción audiovisual non se traslada á recepción. Polo tanto, as gravacións "oficiais" dun concerto son en case todos os casos moito máis populares que as afeccionadas por mor da capacidade que a industria cultural ten de controlar os medios de difusión. Logo, aínda que moita xente grave vídeos sen ter intereses económicos, é habitual que o referente a imitar esteticamente sexa o dos filmes profesionais, que si que están rexidos pola dependencia económica das entidades produtoras.

Desta maneira, aparece un tipo de relación entre os diferentes rexistros que nos leva a tirar outras conclusións:

6. Existe unha convivencia notablemente harmónica entre os rexistros institucionais e os amadores dos concertos. Hai un consenso nas entrevistas a cineastas e fans que recoñece en cada tipo de rexistro unha utilidade diferente. As principais dos vídeos amadores son a súa eficiencia a nivel documental (xa que a ubicuidade das cámaras e a frecuencia das gravacións fan que recollan moitos momentos que quedan fóra dos vídeos oficiais) e a súa autenticidade (pola posibilidade de identificarse co punto de vista único dunha espectadora ou espectador calquera e a ausencia de retoques, por exemplo). As principais dos vídeos profesionais son a maior calidade técnica (permitindo pola nitidez de imaxe e son unha percepción máis clara da actuación) e o acceso a perspectivas vetadas ao público.

7. A falta de control sobre os vídeos amadores abre a posibilidade, na liña do "mito do poder de mobilización das tecnoloxías amadoras" sinalado por James M. Moran (en Cuevas 2010: 295) de que estes choquen cos profesionais enmendándoos e amosando elementos omitidos da versión que as entidades produtoras procuran do espectáculo, pero só se dá en casos moi

concretos. O contrapunto máis radical cos vídeos profesionais adoita vir máis ben de cineastas con vontade iconoclasta (tratamos nesta tese a Vincent Moon, Jeremiah ou Jem Cohen), que recoñecen os códigos de representación máis institucionalizados e se opoñen a eles na súa estética e o seu método de traballo.

A segunda hipótese que formulamos na introdución dicía que "eses rexistros institucionais, controlados polas industrias culturais en diversas formas, teñen conducido ao establecemento dun modelo convencional de representación dos concertos, que podería denominarse como Modo de Representación Institucional da Música en Directo, seguindo o termo de Burch (1995: 17) referido ao cinema clásico". Entre a evolución histórica da posta da música en imaxe vista no epígrafe 5.1, a análise dos exemplos máis exitosos de vídeos de concertos no epígrafe 5.2 e o achado na análise dos cinco filmes da mostra podemos verificar esta hipótese e concluír o seguinte:

8. Existe un Modo de Representación Institucional da Música en Directo, reflectido no asentamento como normas e competencia de lectura dunha serie de características das representacións audiovisuais dos concertos. A industria cultural fixou este Modo de Representación en base a dous eixos: por unha banda, unha lóxica de espectacularidade similar á do cinema de atraccións, na que se procura o estímulo constante do público mediante o carácter cambiante da imaxe; pola outra, a busca da confirmación da autenticidade de cada estrela, das expectativas que conleva o relato promovido no resto de ámbitos e formas mediáticas controlados por esa industria. O primeiro eixo leva á aparición dos seguintes trazos: variedade de planos e puntos de vista, montaxe influída polas características rítmicas das cancións e movementos de cámara permanentes. O segundo eixo, pola súa parte, leva á aparición da centralidade da voz e as estrelas, a sincronía de imaxe e son e o uso autentificador de planos centrados no rostro.

Na análise da mostra atopamos exemplos que tenden máis ao eixo da autenticidade, como "Turning Tables" en *Adele Live at the Royal Albert Hall* (visible especialmente no uso dos planos curtos de Adele e do público, fomentando a reacción emocional á música) e outros que tenden máis ao da espectacularidade, como o global de *On The Run Tour: Beyoncé and Jay Z* (onde a posprodución replica os ritmos de montaxe e efectos visuais dos videoclips). A era dixital favorece sobre todo este último aspecto, xa que a cultura visual da época ten unha tendencia moi forte (como cada vez que se deron innovacións técnicas na historia do cinema) a poñer a técnica en primeiro plano como reclamo comercial, poñendo o énfase na inmersión e o espectáculo. O traballo dos cineastas antes citados, que se opoñen ao MRIMD, amosa precisamente a existencia deste por contraste, xa que

derivan cara a outra tendencia habitual no dixital, a do humanismo, visible na inmediatez e improvisación que indica por exemplo Vincent Moon na súa entrevista (Apéndice 7).

Precisamente as entrevistas do capítulo 7 a cineastas do perfil máis próximo ao MRIMD como Paul Dugdale (Apéndice 4) e, especialmente, Mario Ruiz (Apéndice 2), apuntan unha certa idea pola súa parte de que os códigos comúns cadran cos gustos e necesidades do público. Porén, a análise da recepción das súas obras complica isto e lévanos a extraer outra conclusión:

9. Prevalece no discurso do MRIMD a idea dun rexistro transparente dos concertos, de respectar e replicar o espectáculo que gravan. Porén, hai máis ben unha coincidencia coas intencións por parte das entidades produtoras á hora de fixar o modelo de inmersión nas actuacións: manter un relato dominante e dirixir a atención de espectadores e espectadoras cara aos elementos que se consideran relevantes. Os comentarios de persoas que viron os filmes analizados céntranse normalmente na actuación e non na maneira en que esta é posta en imaxe, pero tamén amosan en moitos casos críticas aos criterios dos realizadores e realizadoras. Por exemplo, *Adele Live at the Royal Albert Hall* tivo unha recepción bastante tibia polo frenético ritmo de montaxe que presenta. As gravacións amadoras que chocan coas institucionais (como a que amosa baleiros no público do Stade de France durante o concerto de Beyoncé e Jay Z ou o uso dunha dobre por parte de Miley Cyrus) desmontan de novo ese discurso.

A terceira hipótese viraba cara ao ámbito non profesional e afirmaba que dentro das gravacións amadoras de concertos o cinema do fan é a tendencia dominante, por mor do funcionamento da condición de fan como catalizadora da produción de contidos. A análise da mostra e outros aspectos apuntados ao longo do texto permítennos verificala e concluír o seguinte:

10. En paralelo ao MRIMD existe un Modo de Representación Fan da Música en Directo, marcado tamén por dous eixos fundamentais: a procura de autentificación (tanto das estrelas, de xeito similar ao Modo Institucional, como das propias persoas que gravan como fans) e as limitacións técnicas. Os trazos que se repiten nas gravacións deste modo son a ausencia de montaxe, a centralidade das estrelas (moito máis intensa que no MRIMD), a indefinición de imaxe e/ou son, a posición non variable da cámara, o movemento da imaxe asociado ao movemento físico de quen leva a cámara, o uso do zoom e a dependencia da estrutura da canción. A maioría dos clips da mostra presentan moitos destes trazos, e unidos á autodefinición como fans de 22 das 24 persoas autoras de vídeos que respostaron os nosos

cuestionarios e á presenza habitual de probas de *fandom* nos textos e descricións que acompañan os clips en YouTube fan posible afirmar que a maioría de vídeos non profesionais de concertos están feitos por fans.

Non obstante, o estudo na teoría e na práctica do público dos concertos e da conformación da identidade fan lévanos a outra conclusión sobre a natureza do *fandom* que matiza o anterior e vén confirmar a cuarta hipótese, que dicía que "as e os fans gravan os concertos por unha mestura de motivacións colectivas (en relación á comunidade de iguais) e individuais (en relación con conceptos de capital subcultural)":

11. A identidade fan non é excluínte nin unidimensional. Pode ser máis ou menos intensa en función do contexto e combinarse en proporcións diferentes con outros roles, cos que ademais ten similitudes nas motivacións para gravar. Así, quen é fan grava normalmente por esa motivación individual do capital subcultural no que pode traducirse o vídeo (na liña do compoñente narcisista do *fandom* que leva á exhibición pública do gusto, moitas veces a través da creación de novos produtos culturais), pero tamén por outro aspecto que non incluíamos na hipótese, que é o valor de índice que ten o vídeo para a lembranza posterior das sensacións do momento do concerto (que lle permite continuar en certa maneira a tradición dos diarios analizada por Cavicchi). As respostas aos cuestionarios apuntan outras motivacións individuais de menor peso, como a afección ao acto de gravar. Pola outra banda, tamén existe a motivación clave de contribuír á intelixencia colectiva dunha comunidade de fans. Pero todas estas motivacións poden ser tamén as que movan aos membros dunha escena ou ao público común, e parte delas son tamén identificables en artistas e persoas achegadas. En consecuencia, que unha persoa grave un vídeo en calidade de fan non implica que ese vídeo non poida ter un compoñente artístico ou de membro dunha escena, por exemplo, nin que esa mesma persoa non poida exercer como profesional nalgún outro momento.

Así, esta conclusión permítenos entender de maneira axeitada a relación do rol de fan coas gravacións e con outros roles. O *fandom* é, como afirmamos no capítulo 3, un espazo de tensión permanente, entre as dimensións de artista e audiencia, do individual e do colectivo, do público e do privado, da industria e do anticomercial. É un termo complexo, xa que a de fan é unha cualidade atribuíble en maior ou menor medida a unha parte enorme das persoas que consumen produtos culturais, pero precisamente por iso non pode tratarse de xeito illado, porque hai máis factores en xogo.

En relación a iso, o MRFMD contén unha forte tensión interna que vén da súa definición en base ás limitacións técnicas. Esta definición é válida pero precisa dun matiz; é acertada na mesma medida en que estas limitacións e carácter imperfecto definen en xeral o cinema privado, pero igual que o contexto técnico e a alfabetización fílmica alteraron os usos domésticos das cámaras no paso do Super-8 ao vídeo analóxico e logo ao vídeo dixital, estes trazos poderían desaparecer se o entorno cambia, mentres cabe supoñer que os relacionados coa procura de autenticidade non son circunstanciais senón que responden á natureza do *fandom* en si. Así, outra conclusión vén ser a expresión desa tensión:

12. Os vídeos de concertos feitos por fans conteñen habitualmente interferencias perceptivas, falta de sincronía de son e imaxe e problemas de inestabilidade propios das limitacións que o espazo impón ao público e das limitacións do material empregado. Non obstante, estes trazos tentan ser superados habitualmente por parte das e dos fans que gravan, xa que canta máis claridade hai na súa captación da imaxe e o son da actuación maior tende a ser a súa aceptación por parte da comunidade.

A atención que prestamos ao papel que xogan os vídeos nas relacións entre fans amosa que en moitos casos serven como punto de encontro e de debate ou como motor creativo (especialmente no caso de comunidades de fans moi activas e organizadas na rede, como as de Radiohead e REM). Porén, unha das conclusións fundamentais, achada nos capítulos 3 e 4, é a clara diferenza entre o significado das gravacións no momento da súa produción e no momento da súa circulación, que poderíamos explicar da seguinte maneira:

13. O acto de gravar por parte dun membro do público choca coa vontade de inmersión habitual en moitas das espectadoras e espectadores, polo que é un acto controvertido e censurado con moita frecuencia durante os concertos. Ao mesmo tempo, a contribución de quen sube o vídeo á intelixencia colectiva da súa comunidade de fans é normalmente recoñecida e apreciada, polo que facer un vídeo nun concerto supón habitualmente unha renuncia durante a actuación en favor duns obxectivos posteriores.

A quinta e derradeira hipótese que formulamos na introdución dicía que as gravacións amadoras son integradas en produtos profesionais coa intención por parte das entidades produtoras de controlar a participación do público, aproveitando a lexitimidade e autenticidade que aportan. O desenvolvemento do traballo contradi esta afirmación, xa que esa integración de gravacións amadoras en produtos profesionais revélase como unha tendencia minoritaria. Si é certo que dende

as entidades produtoras existe unha vontade de controlar a participación do público e integrala no modelo xeral de inmersión, como vimos no epígrafe 4.1 nos exemplos de Coldplay ou U2: en lugar de deixar a espectadoras e espectadores alterar o desenvolvemento dos concertos outórganselles vías xa limitadas para que teñan a ilusión de estar a modificar o evento. É análogo ao funcionamento dos videoclips interactivos, nos que se ofrece a quen os reproduce a posibilidade de escoller entre varias opcións previamente definidas. Porén, non atopamos unha cantidade significativa de produtos profesionais que integrasen vídeos do público como para dicir que esa tendencia se traslada ao cinema. Ademais, os escasos exemplos que podían contribuir a comprender isto mellor, como *In The Hands of The Fans* ou *All Tomorrow's Parties* quedaron fóra da parte de análise polos motivos explicados no capítulo 6.

Non obstante, a hipótese apuntaba tamén a lexitimidade que as gravacións domésticas aportan e durante a investigación si que fomos quen de explicar como se articula, chegando a unha conclusión clara ao respecto:

14. As gravacións amadoras de concertos, como forma similar ao cinema doméstico, comparten con este unha atribución de autenticidade ligada á ausencia de control ou motivacións económicas. Deste xeito, poden xogar este papel autentificador á hora de apoiar o relato de algún ou algunha artista (como vimos no exemplo do cuestionado clip que amosaba a Alejandro Sanz defendendo a unha espectadora dunha suposta agresión machista poucos días despois de ter sido criticado polo sexismo das súas cancións). Ao mesmo tempo, a tolerancia da práctica de gravar por parte dalgunhas e dalgúns artistas pode ser lida como un xesto de respecto cara a comunidade de fans e como a ausencia dunha vontade de control férreo, o que redunda en lexitimidade de cara ao público para a banda ou artista que o fai (como vimos na amplamente positiva recepción da cesión da mestura de audio de Radiohead ao proxecto *Radiohead Live in Praha*).

Todo o proceso de desenvolvemento do modelo e da análise que nos levou ás conclusións anteriores respondía tamén a outro obxectivo clave marcado inicialmente: cuestionar a capacidade democratizadora das innovacións técnicas. Chegado este punto, resulta evidente (vendo sobre todo o que apuntamos na conclusión número 5) que o desenvolvemento técnico non alterou moito as relacións de poder entre a industria cultural e as persoas que consomen os seus produtos. É certo que hoxe é posible crear os nosos propios contidos culturais dun xeito relativamente autónomo, pero tamén que o imaxinario segue a estar dominado polas obras máis institucionalizadas (como consecuencia da falta de democratización da distribución). Nos vídeos feitos por fans vemos,

ademais, como o deseño previo do espectáculo ou o espazo pautan a súa forma, e a hexemonía cultural dos produtos maioritarios fai que cando a comunidade se organiza para crear contidos autonomamente, como no caso de *Radiohead Live in Praha,* haxa unha vontade clara de reproducir certos códigos de calidade herdados do consumo de produtos institucionais.

Xa que logo, esta investigación sobre este cinema do fan non só serviu para construir un modelo de análise de gravacións de concertos que integrase as diferentes experiencias presentes no espazo do directo da música pop, senón que orientou esa análise a tirar conclusións máis amplas sobre o contexto mediático no que o fenómeno ten lugar. Moitas das características desta forma de cinema son compartidas por outras formas audiovisuais da era dixital, e este cinema do fan supón un punto necesario de comparación para os outros xeitos de unir música e imaxe ou para o resto de exemplos de produtividade fan. Ademais, o modelo non só é útil no estudo de gravacións amadoras, senón que permite tamén pensar as gravacións institucionais de concertos dende unha perspectiva máis ampla. Non obstante, ao mesmo tempo varias das eivas xa apuntadas do texto apuntan novas vías de investigación que poderían ser retomadas máis adiante en novos traballos: as vinte e catro respostas ao cuestionario son suficientes para unha aproximación inicial ao fenómeno, pero experimentos e traballo de campo nos propios concertos (que localizasen os vídeos que son gravados e o cruzasen cos que despois son compartidos para estudar o consumo privado) ou enquisas con máis respostas e superando o sesgo cara o maioritario deste traballo permitirían comprender dun xeito máis completo a práctica das gravacións amadoras de concertos. Ao mesmo tempo, a variedade xenérica interna ao pop é significativa, pero non fomos quen de explicala por completo e é evidente que estilos como o hip-hop, certa música de baile ou diferentes tipos de música electrónica presentan modelos diferentes de comportamento do público (e en particular das e dos fans) que sería interesante explorar, igual que sucede cos ámbitos da música clásica, a música tradicional ou o jazz.

APÉNDICES

Apéndice 1. Táboa resumo da análise de vídeos de fans no capítulo 5.

Vídeo	Usuario	Trazos de fandom na información de vídeos ou usuario	Ausencia de montaxe	Centralidade da estrela	Indefinición de imaxe e/ou son	Posición non variable	Movemento da imaxe asociado ao movemento físico do espectador	Uso do zoom	Dependencia da estrutura da canción
One Direction – More Than This	RealEmmiiW	Si	Sí	Sí	Non	Sí	Sí	Non	Sí
More Than This- One Direction Bournemouth 3.1.12 Matinee	LaurenHayley1990	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Non	Non
More Than This, One Direction, Up All Night Tour Bournemouth	AimeeAuger12	Si	Si	Si	Non	Si	Si	Non	Si
Adele – Set Fire To The Rain live Royal Albert Hall 22-09-2011	Nini McNean	Si	Si	Si	Non	Si	Non	Si	Si
Adele Royal Albert Hall “ Set Fire To The Rain” + hilarious story before “ If hadn't been for love”	withinmedulla	Si	Si	Si	Non	Si	Non	Si	Si
HIGHWAY TO HELL AC DC River Plate Argentina 2 de diciembre 2009	Sebastián Smolares	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Non	Si
AC/DC Highway to Hell – Live in Buenos Aires Argentina 04-12-09	LeaBlender	Non	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
AC/DC – Highway to Hell – Estadio River Plate, Argentina, 2/12/09	Martin Aballay	Si	Si	Si	Si	Si	Non	Non	Si
One Direction She's not afraid live	Greeny AL	Non	Si	Si	Non	Si	Non	Si	Si
One Direction – She's Not Afraid 4/4/13	Aussiefaraday	Si	Si	Si	Non	Si	Non	Non	Si
One Direction,	AD	Si	Si	Si	Non	Si	Non	Si	Non

She's Not Afraid Live, Take Me Home Tour, Front Row									
11/23/2011 – Katy Perry @ Staples Center – clip of: “Firework” ♥	Xoleahinlovexo	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Non	Si
Firework – Katy Perry Live @ Staples Center – Los Angeles, CA [November 23, 2011]	Gewww24	Non	Si	Si	Si	Si	Non	Si	Si
Justin Bieber Baby MSG [HD]	MarvelSuperheros	Si	Si	Si	Non	Non	Si	Si	Si
Justin Bieber and Ludacris 'Baby' at MSG (LIVE)	Kelly Reeves	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Non	Non
Justin Bieber Baby ft. Ludacris at Madison Square Garden on August 31 2010	Tash!	Si	Si	Si	Non	Si	Si	Si	Non
Hannah Montana – Life's What You Make It – Utah	lyssalovesjesus	Si	Si	Si	Non	Si	Non	Non	Non
Hannah Montana 'Life's What You Make It' Live SLC, Utah October 27, 2007	KardashiansRock3290	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Non

Apéndice 2. Entrevista a Mario Ruiz.

Realizada telefonicamente o 4 de abril de 2017.

Cuando filmas un concierto, ¿qué prioridades tienes, cuáles son tus preocupaciones principales? ¿Cambian mucho en función de cada concierto?

Pues mira, si, cambian bastante. Cada concierto es un poco un mundo. Lo primero que te lo manda es cómo es el show. Si tiene mucha escenografía, si tiene poca, si hay explosiones, si no... Cada concierto es un rollo y cada uno lo tienes que afrontar de una forma. Si va a haber mucha gente en el escenario necesitas meter más cámaras... Lo afronto dependiendo de las necesidades del show en general.

Y con respecto a eso, ¿consideras que tienes un estilo personal a la hora de dirigir conciertos o de adaptas más a cada artista?

Yo creo que casi todos los conciertos nuestros huelen a nosotros bastante. Son muy nosotros. Lo que pasa es que muchas veces, dependiendo del artista, le das un toque o otro. No es lo mismo un show que es muy eléctrico o muy movido que otro que es mucho más lento. Entonces cada show es un enfoque distinto dentro de la misma personalidad que tenemos siempre grabando, que esa no nos la podemos quitar.

Y esa personalidad que decías que se os nota, ¿en qué crees que se percibe más?

Yo creo que lo que nos distingue un poco, lo que es nuestro sello, son los montajes. Nosotros somos mucho más cañeros con los montajes, a mi me gusta pensar que más musicales. Hay otros DVDs que a lo mejor prima más que salga el artista mucho más tiempo en plano... nosotros damos mucha vida con el montaje. Y luego pues algunas cosas que usamos, cierto tipo de cámaras o servo travellings que es algo muy nuestro. A mí me gusta mucho usar el servo travelling en el escenario, es un travelling robotizado que tampoco se ve muchísimo por ahí. Y entre todo eso creo que está nuestra personalidad.

Con respecto a eso, imagino que cuándo os llaman a vosotros ya saben cómo trabajais y quieren vuestro estilo...

Si, nos llaman porque han visto un DVD nuestro, o por las compañías, que ya saben cómo trabajamos en ciertas cosas... “oye, pues os adaptais genial para este DVD”. O grupos que han visto DVDs tuyos y preguntan, “oye, ¿por cuánto nos saldría este DVD?”.

¿Y qué tipo de indicaciones os dan? ¿Trabajais más con las bandas, con los equipos de management...?

Normalmente se trabaja con discográficas. Luego hay casos puntuales en los que hablas con el manager de la banda... con la banda directamente es más raro, me imagino que es más común con los grupos más pequeñitos. Luego siempre tenemos alguna reunión con la banda, eso sí, y vemos lo que ellos quieren... es decir, la banda siempre está en algún punto. Te dicen “pues a nosotros nos gusta esto, a nosotros nos gusta lo otro...” Intentas adaptarte un poquito también a lo que les gusta a ellos.

Te lo preguntaba también por si a veces el tipo de indicaciones que te da la discográfica...

No nos suelen dar nada en concreto. Ya te digo, en las reuniones que tenemos hay ciertas partes: “pues aquí va a haber explosiones en esta canción, en este minuto... no se qué”. O “oye, no me gustan que sean planos muy cortos”. Te dan sus gustos, y dentro de lo que te he dicho antes de nuestra personalidad te tienes que adaptar un poco a lo que ellos te digan. Si estás de acuerdo [risas].

En ese sentido, a varios de los directores con los que he hablado también les pregunto si se consideran artistas. No sé en tu caso...

No, yo no me considero artista. Me considero una persona que trabaja, que hace cosas creativas, pero también tenemos mucho de no creativo y de mecánico. Así que yo no me consideraría para nada un artista.

Concretando ya sobre el concierto de Auryn, ¿entonces vosotros partís ya de un show predefinido?

Normalmente ellos llevan su show. En el caso de Auryn, "el show que vamos a hacer para el Palacio de los Deportes es tal, vamos a llevar el techo tal...". Tú hablas con la gente de luces, hablas con la gente de escenario... normalmente es su show, el que llevan haciendo toda la gira. Y tú te adaptas un poquito a ese show. Tenemos que mirar luces con ellos porque la luz de directo no tiene nada que ver con la luz que se necesita para un DVD, pero básicamente es su show. Tú lo que intentas retransmitir es el show que llevan en esa gira, adaptarte al montaje que ellos llevan. A veces también te preguntan "oye, ¿ponemos pantallas? ¿qué pantallas ponemos?" y alguna cosa más. También podemos tener mano, pero normalmente es sobre su show. Normalmente; ahora por ejemplo grabamos uno en México con Mago de Öz y ese lo estamos casi pariendo nosotros con la banda, todo.

Por eso te decía, porque he visto que vosotros también producís conciertos...

Si.

Claro, entonces por ver si compaginábais en algún momento, por ver también si hay en el show que os presentan una adaptación para que se ajuste mejor al DVD...

Es que depende. Cada vez es una cosa un poco distinta. Lo normal es adaptarnos. Siempre metemos de nuestra cosecha. Las luces, quitando las luces espectaculares, siempre ponemos nosotros las luces de grabación. "Oye, pues hace falta tanta luz frontal para no se qué..." aparte de la de su show. Yo en la luz del show no me suelo meter porque es su show. Y lo suyo es que tú en un DVD veas lo que han hecho durante una gira, no que para el DVD cambie todo de repente y parezca un videoclip.

Y con respecto a Auryn en el Palacio de los Deportes, ¿cómo lo viste? ¿Veías alguna dificultad? ¿Cómo lo planteaste?

Ahí me llamaron de Warner y yo es que con Auryn ya había trabajado, y la verdad es que tenía buena relación con ellos y con el management. Me propusieron hacer el DVD, yo les dije que si y

nos sentamos con los managers de Auryn, etc. Tuvimos la reunión técnica, donde te cuentan un poco cómo va a ser todo. Ahí intentas tirar tú de un lado, llevarlo a lo que crees que va a quedar mejor. Luego tuvimos una reunión con los chicos de Auryn y ellos ya me dijeron "pues vamos a hacer esto, nos gusta lo otro, tal". Y en ese caso, aparte, como era la primera vez que se hacía ese show (que fue final de gira, creo recordar), y era un show distinto a lo que habían hecho si tuvimos reuniones con la gente de arte suyos para ver cómo iba a ser el show. Es un show que nunca habíamos visto hasta que grabamos allí [risas]. Lo que si, hicieron ensayos generales y en los ensayos generales también nos quedó todo bastante claro, porque era un show con muchos bailarines, muchos invitados y con muchas historias y teníamos que llevarlo todo bastante guionizado para acordarte de todo y ver que cuando pase algo una cámara esté grabándolo. Así que fue uno bastante complicadete y con bastante trabajo.

Ya me imaginaba, porque al final en el montaje tiene bastante presencia toda la escenografía, el tema de bailarines...

Claro, porque en este caso era una cosa muy especial y yo creo que tenía que tener bastante presencia. Ya que se hacía todo eso y era lo distinto de ese concierto, le dimos bastante presencia al tema de escenografía, bailarines, actores... también porque lo quería así la banda.

Aparte de eso, como trabajo con la relación de los fans con los grupos, les pregunto también a los directores sobre su relación con los artistas con los que trabaja. Entonces, antes de trabajar con Auryn, ¿conocías al grupo? ¿Te gusta su música?

Con Auryn es que yo empecé a trabajar con ellos desde el minuto 1. Desde el principio de todo, que hicimos un acústico en una sala muy chiquita. Justo cuando entraron a Warner, así que les conozco desde que nacieron como grupo casi. Entonces en ese caso claro que les conocía, y me llevaba bastante bien con ellos. Y les he visto crecer desde hacer esas salitas chiquititas hasta llenar el Palacio de los Deportes.

Claro, lo decía porque, por lo que veo, trabajas con artistas de géneros muy distintos y yo supongo que tendrás unas preferencias con respecto al tipo de música que te gusta...

Si, realmente claro que tengo preferencias, pero cuando trabajas mucho con alguien o cuando les escuchas mucho, empiezas a apreciar un poco la música que hace. No es a lo mejor la música que llevarías en el coche, pero te empieza hasta a gustar [risas].

Te lo decía por si te es más cómodo trabajar con grupos de rock por ejemplo.

No. A mi me gusta personalmente bastante el rock, pero también viene bien un soplo de sonidos frescos a tus oídos. Cambiar de estilo a mí me parece muy enriquecedor, y es una de las cosas que más nos gustan. Un día hacemos rock, otro hacemos pop, otro hacemos... Ýo creo que si hicieras solo un estilo te volverías loco. Y además aprendes a valorar otro tipo de música que a lo mejor tú no te hubieras parado a escuchar.

Cambiando de tema, ¿tienes en cuenta la opinión del público o de los fans antes de hacer tu trabajo? Dices que contactas directamente con las discográficas, supongo que tienes cierto feedback por su parte.

Anteriormente es difícil. Pero siempre intentas... el que lo va a ver al final el DVD es un fan, o una persona a quien le guste mucho la música, e intentas ponerte un poco en su piel. Yo hay veces que pondría ciertas cosas que me gustan mucho, pero digo "bueno, esto si no la gente no lo va a entender". O hago montajes muy rápidos, porque me gustan, pero luego piensas "es que la gente se va a volver loca". Claro que piensas al final en el público que va a consumir eso, que es al final el fan o el seguidor. Pero tienes que intentar mantener un equilibrio entre lo que te dice la discográfica, lo que te dice la banda, lo que te gusta a ti... y lo que al final va a ver el público.

Si, era justo eso. Al analizar estos trabajos a veces busco en foros para ver un poco reacciones...

Yo no suelo buscar mucho luego reacciones.

Ya imagino, porque te puedes volver loco.

Es que si haces caso a todo el mundo... La gente opina libremente y sin saber nada. Sin saber nada me refiero de condiciones, de saber... el vídeo a ti te puede encantar y yo odiarlo. Es subjetivo así que no puedes fiarte de las opiniones generales de la gente. Puedes echar un ojo de vez en cuando, y si todas miran hacia el mismo lado está claro que algo has hecho mal. Pero normalmente cuando tú haces un videoclip o lo que sea hay opiniones para todos los colores. Hay gente que le fascina, gente que lo odia... Es muy subjetivo, es como con una película cualquiera.

Otra de las cosas que analizo son los vídeos que los fans hacen en los conciertos. No sé si los ves alguna vez, qué opinión tienes sobre el fenómeno de que la gente lleve cámaras a los conciertos...

Yo eso de que la gente lleve cámaras a los conciertos me parece, sinceramente, una tontería. Si yo voy a un concierto en directo es por disfrutar del directo. Yo cuando voy a alguno nunca grabo con el móvil ni nada porque prefiero mantener el recuerdo en mi cabeza, disfrutar ese momento, que al final verlo en el móvil. Pero la verdad [risas] es que muchas veces cuando trabajas con un grupo que no puedes ver de gira, o del que no puedes ir a ninguna fecha (porque cuando puedo si que intento ver alguna fecha antes para ver cómo se mueven en el escenario, etc.) yo tiro bastante de Internet. Veo los vídeos que suben los fans porque muchas veces ahí puedes ver muchas cosas. Así que en cierto modo agradezco que lo hagan. A mí no me gusta, pero por mí mismo, porque prefiero disfrutar del concierto, no ir a grabarlo, que para eso ya lo hago bastante [risas].

Claro, supongo que si en tu trabajo te dedicas ya a grabar ese tipo de cosas no usas mucho la cámara para grabar en tu vida diaria otras cosas...

Sinceramente: nada. Cero. No soy de hacer fotos tampoco, porque realmente el ochenta por ciento de mi tiempo lo paso grabando o montando, así que en mi tiempo libre intento no usar... Es que no me sale. Porque al final diría “voy a hacer una foto” y me pararía “pues voy a poner la cámara aquí, y luego aquí...”.

Me quedan dos cosas que quería preguntarte. La primera era tu formación. ¿Cómo llegaste a este trabajo? ¿Qué estudiaste?

Pues mira, yo de jovencito, con dieciseis años o por ahí hice un curso de foto, mientras estaba estudiando BUP. Estuve trabajando haciendo algunas cositas, haciendo postales, de estas que hay en los chiringuitos de playa y todo eso. Luego hice la carrera, Imagen y Sonido en esa época y después algún máster, y algún curso también de postproducción y alguna cosita así. Yo la verdad es que con diecisiete años o dieciocho ya estaba trabajando en la tele. Haciendo prácticas... yo nunca he parado de formarme, al principio. Ahora muchas veces lo echo de menos, poder parar para hacer algún curso de algo o alguna cosita para no quedarnos atrás porque cada día salen cosas nuevas.

Claro, ¿y en cuánto al tema de especializarte en trabajar con música?

Pues porque a mí siempre me ha gustado muchísimo la música. Yo estaba trabajando en televisión, también hacía algún documental y cosas así... y por cosas de la vida un día decidí cortar con todo y decir "venga, voy a intentar abrirme hueco en lo que me gusta", que es la música y el vídeo. ¿Qué es lo mejor entonces? Pues hacer cosas musicales, DVDs, videoclips... y al final mira, pues más o menos lo he conseguido. Pero era eso, unir las dos cosas que más me gustaban, porque yo ya trabajaba en vídeo, yo ya trabajaba en tele... pero nunca tocábamos nada de música. Entonces a mí es una cosa que siempre me ha llamado mucho la atención, y de pequeñito pues me gustaba ver los vídeos de los grupos que me gustaban, y al final pues mira, he acabado haciendo por ahora esto.

La última que te quería comentar es algo que ya apuntaste un poco antes. ¿Qué relación piensas que tiene que haber entre los conciertos y las grabaciones de conciertos, las películas-concierto?

Pero ¿a qué te refieres?

Si piensas en las películas como un sustituto de los conciertos, es decir, como una representación fiel...

¡Ah, los DVDs! Mira, yo creo que como ver la música en directo hay pocas cosas. A mí también me gusta que los DVDs, lo que intentamos en todos los que hacemos nosotros, es que sean muy naturales**.** Yo veo muchos DVDs que a mí no me gustan mucho (y cuidado, que a lo mejor algún día lo hago o tengo que hacerlo) porque están extremadamente postproducidos. No me gustan los

DVDs que tienen efectos digitales, o que tienen ralentizados y tal... no me gustan porque parece más un videoclip que un DVD o que un concierto. A mi me gusta que los conciertos nuestros sean lo más parecido a estar allí, en el concierto realmente. Pero como estar en el concierto realmente nunca va a pasar. Por mucha tecnología que haya, lo chulo de un concierto es vivirlo de verdad, porque te llevas experiencias personales, y escuchar la música es real, y todo... no tiene nada que ver para mí.

Y esto, ¿cómo influye después en tus decisiones a la hora de dirigir? Yo lo que siempre pienso es que claro, durante un concierto hay muchas cosas pasando al mismo tiempo, hay mucha gente tocando a la vez y tienes que escoger...

Si, yo intento poner el plano de dónde yo miraría, ¿sabes? [risas]. Yo me imagino muchas veces que estás en el público y dices "ostrás, ¿que suena ahora? ¿el solo? Pues yo quiero ir a ver el solo". Es como si yo estuviera en el público y mirase pues donde querría en cada momento. Si hay un solo de guitarra miro la guitarra, si el cantante está saltando y haciendo no se que, miro al cantante... entonces intento un poco seguir lo que haría cualquier persona que estuviera viendo un concierto. Y esos son los planos por los que siempre me decanto, hasta muchas veces planos peores los elijo por esa sensación antes que planos que son más bonitos o más estéticos.

¿Y con respecto, por ejemplo, a meter planos de escucha, del público?

Si, a mí me parece algo muy importante. Primero, me parece divertido porque la gente en un DVD siempre se está intentando buscar. Entonces me parece divertido tirar mucho del público. Y luego, que muchas veces realmente el público es algo muy importante en un directo. Así que cuando las condiciones de luz y todo es óptimo me gusta tirar mucho del público porque creo que le da un añadido a un concierto que realmente no es una banda sola tocando: es una banda con el público. Entonces intento repartir un poquito el protagonismo. Siempre tienes que tirar un poco más para el escenario, pero intento no olvidarme del público, que me parece básico.

(...)

Pero bueno, [un vídeo *amateur*] nunca se va a ver igual. Si tú lo has visto, habrás visto veces que ni siquiera parece el mismo concierto.

Claro, bueno, las grabaciones del público porque muchas tienen también una calidad terrible...

No, y aunque la tengan buena. De primeras, nunca vas a poder escuchar el audio bien y para mí es básico en un DVD. Para mí, es la mitad del DVD. Y aparte, pues lo vas a ver como un espectador que está muy lejos, siempre. Y cuando están muy cerca, solo vas a ver al cantante o a quien estén enfocando. Así que es lo que te digo, para mí lo de que la gente grabe los conciertos no le veo mucho sentido. Yo se lo agradezco, pero...

Yo no suelo hacerlo, pero también muchas veces es el único registro que hay de un concierto.

Pero déjales que ellos lo hagan, ¡y luego ya vas tú a verlo a YouTube! [risas] Yo creo que la gente fliparía muchas veces si supieran que a lo mejor tú estás mirando los vídeos de alguien muy fan para ver como es el show... Yo muchas veces me meto en YouTube a ver tal grupo y veo sus últimos conciertos de la gira y digo "anda, coño, pues llevan esto, pues llevan lo otro..." y muchas veces dices, si el fan supiera que estás mirando esto para hacer el DVD del grupo que ellos idolatran, pues fliparían un poco. Les haría ilusión, supongo. Y hasta con los grupos los vemos muchas veces. (…) Cuando están medio bien, muchas veces nos sirven de referencia para cosas de luz.

Si, el director del DVD de Adele también me dijo que los usaba para preproducción.

Si, cuando no conoces mucho al artista y no puedes ir a verlo... Porque yo he grabado cosas en Nueva York de gente que no he podido ir a ver, así que entonces los he mirado por Internet y ya te vas con una idea. Pues este se mueve mucho en el escenario, pues este... porque ya los has visto gcias a los vídeos de la gente que los sube en las redes, así que la verdad es que viene bastante bien.

Apéndice 3. Respostas de usuarios presentes na Auryn Circus Avenue Night (14 de decembro de 2014).

Recibidas vía cuestionario de Google Forms entre o 21/12/2016 e o 15/01/2017.

1ª enquisada. Resposta recibida o 21 de decembro de 2016.

Tu nombre / nombre de usuario de YouTube:

Anita Martín

Tu edad:

16

¿Qué artistas has grabado en concierto?

Auryn

¿Cuál de las siguientes respuestas describe mejor tu rol en el concierto que filmaste?

Era fan del artista que actuaba.

¿Por qué grabas conciertos?

Para recordarlo cuando me entre la morriña

¿Cómo escoges cuando grabar durante un concierto?

Mis canciones favoritas

¿Con qué frecuencia grabas conciertos? ¿Grabas alguna otra cosa? ¿Cuáles?

Grabo al menos una canción por concierto, además de recitales

¿Sueles ver vídeos aficionados de conciertos? ¿Qué piensas de ellos?

No los veo

¿Sueles ver vídeos profesionales de conciertos? ¿Has visto alguno de un concierto al que acudieras? ¿Qué piensas de ellos?

Esto sí, porque es más bonito y lo recuerdas mejor

¿Qué tipo de equipo utilizas para grabar conciertos?

Cámara reflex, teléfono móvil

¿Te preocupa el aspecto técnico de tu vídeo? En caso de que sí, ¿qué haces para cuidarlo?

Depende del video, el de Auryn no me importó

¿Compartes tus vídeos? Por favor, cuéntanos por qué y cómo (dónde, con quién, de forma pública o privada...)

En twitter

En caso de que te hayas descrito como fan, ¿tienes alguna relación con otros fans? (Compartes

ideas con ellos, material, quedais o hablais sobre vuestros artistas favoritos...). Por favor explica qué tipo de relación y especifica si eres parte de un grupo de fans.

Sí, con el resto de gente del fandom suelo hablar y nos vemos en los conciertos, firmas y demás, es una relación muy cercana

¿Has tenido algún problema mientras grababas un concierto? (Con otros espectadores, con la organización...) Si es así, explica cuál.

No

2ª enquisada. Resposta recibida o 21 de decembro de 2016.

Tu nombre / nombre de usuario de YouTube:

Sandra

Tu edad:

18

¿Qué artistas has grabado en concierto?

Auryn, Union J, Justin Bieber, The Vamps, Shawn Mendes y festivales a los que iban varios artistas

¿Cuál de las siguientes respuestas describe mejor tu rol en el concierto que filmaste?

Era fan del artista que actuaba.

¿Por qué grabas conciertos?

Es a modo de recuerdo personal. Algunos también los he grabado porque amigas mías no han podido asistir y me han pedido que les grave partes del concierto

¿Cómo escoges cuando grabar durante un concierto?

Grabo solo las canciones. Los momentos de interacción con fans como discursos, o preguntas al igual que los descansos que hacen no los grabo

¿Con qué frecuencia grabas conciertos? ¿Grabas alguna otra cosa? ¿Cuáles?

Siempre que voy a uno que me apasiona lo grabo. Con esto no quiere que esté pendiente denlo que grabó. Yo disfruto y lo que salga ha salido

¿Sueles ver vídeos aficionados de conciertos? ¿Qué piensas de ellos?

Si, si son de conciertos a los que lo he podido acudir. Si voy a acudir al concierto no los veo

¿Sueles ver vídeos profesionales de conciertos? ¿Has visto alguno de un concierto al que acudieras? ¿Qué piensas de ellos?

No

¿Qué tipo de equipo utilizas para grabar conciertos?

Cámara digital de vídeo, Cámara reflex, teléfono móvil

¿Te preocupa el aspecto técnico de tu vídeo? En caso de que sí, ¿qué haces para cuidarlo?

A todos nos gusta que se vean bien no?

¿Compartes tus vídeos? Por favor, cuéntanos por qué y cómo (dónde, con quién, de forma pública o privada...)

Solo fragmentos que me gustan. En ocasiones puntuales sí que los subo enteros pero solo si alguien cercano me lo pide

En caso de que te hayas descrito como fan, ¿tienes alguna relación con otros fans? (Compartes ideas con ellos, material, quedais o hablais sobre vuestros artistas favoritos...). Por favor explica qué tipo de relación y especifica si eres parte de un grupo de fans.

Los fandoms son una gran comunidad y siempre vas a interactuar con gente que tenga tus mismos gustos. Es una de las partes de ser fan. Soy fan de muchísimas series y artistas así que la lista sería interminable

¿Has tenido algún problema mientras grababas un concierto? (Con otros espectadores, con la organización...) Si es así, explica cuál.

No

3º enquisado. Resposta recibida o 21 de decembro de 2016.

Tu nombre / nombre de usuario de YouTube:

JOSE MIGUEL CUERVO BAÑOS

Tu edad:

¿Qué artistas has grabado en concierto?

AURYN, SWEET CALIFORNIA, MALU, MELENDI, BROMAS APARTE, SOFIA REYES, DVICIO, ETC.....

¿Cuál de las siguientes respuestas describe mejor tu rol en el concierto que filmaste?

Other: PADRE DE FANS, AMANTE DE LA MÚSICA Y A VECES POR SER CONOCIDO DE

¿Por qué grabas conciertos?

PORQUE ME GUSTA TENER RECUERDO DE ELLOS Y COMPARTIRLOS

¿Cómo escoges cuando grabar durante un concierto?

PORQUE SE MAS O MENOS LOS MEJORES MOMENTOS DE ELLOS

¿Con qué frecuencia grabas conciertos? ¿Grabas alguna otra cosa? ¿Cuáles?

NORMALMENTE A TODOS LOS QUE VOY

¿Sueles ver vídeos aficionados de conciertos? ¿Qué piensas de ellos?

ALGUNO QUE OTRO PARA COMPARAR Y VER LA PERSPECTIVA

¿Sueles ver vídeos profesionales de conciertos? ¿Has visto alguno de un concierto al que acudieras? ¿Qué piensas de ellos?

OBVIAMENTE Y SON PROFESIONALES POR LO CUAL SON MUCHO MEJORES A PARTE DE ESTAR EN SITIOS PRIVILEGIADOS

¿Qué tipo de equipo utilizas para grabar conciertos?

Cámara digital de vídeo, teléfono móvil

¿Te preocupa el aspecto técnico de tu vídeo? En caso de que sí, ¿qué haces para cuidarlo?

NO, ME IMPORTA MAS EL SONIDO Y QUE LA GENTE PUEDA DISFRUTAR LOS DETALLES

¿Compartes tus vídeos? Por favor, cuéntanos por qué y cómo (dónde, con quién, de forma pública o privada...)

PORQUE ME GUSTA QUE LA GENTE QUE NO HAYA PODIDO IR A UN CONCIERTO TAMBIÉN PUEDA DISFRUTAR DE ELLO

En caso de que te hayas descrito como fan, ¿tienes alguna relación con otros fans? (Compartes ideas con ellos, material, quedais o hablais sobre vuestros artistas favoritos...). Por favor explica qué tipo de relación y especifica si eres parte de un grupo de fans.

NO ME GUSTA LA PALABRA FANS NI SOY FANS PERO SI TENGO CONTACTO CON MUCHOS FANS Y DE DIFERENTES GRUPOS Y ME GUSTA AYUDAR EN LO QUE PUEDA

¿Has tenido algún problema mientras grababas un concierto? (Con otros espectadores, con la organización...) Si es así, explica cuál.

NUNCA ME HAN PUESTO PEGAS EN NINGÚN LADO Y OBVIAMENTE LOS DERECHOS DE IMAGEN PERTENECEN A LOS ARTISTAS O AL EQUIPO DE MANAGEMENT QUE LES

4ª enquisada. Resposta recibida o 21 de decembro de 2016.

Tu nombre / nombre de usuario de YouTube:

Carolina Trillo

Tu edad:

23

¿Qué artistas has grabado en concierto?

Auryn

¿Cuál de las siguientes respuestas describe mejor tu rol en el concierto que filmaste?

Era fan del artista que actuaba

¿Por qué grabas conciertos?

Para tener un recuerdo y poder volver a visualizar los conciertos una vez acabados

¿Cómo escoges cuando grabar durante un concierto?

Suelo grabar las canciones que más me gustan

¿Con qué frecuencia grabas conciertos? ¿Grabas alguna otra cosa? ¿Cuáles?

Pues depende, 2 o 3 canciones por concierto. No suelo grabar otra cosa que no sean conciertos.

¿Sueles ver vídeos aficionados de conciertos? ¿Qué piensas de ellos?

Sí, pues que algunos están muy bien y se puede escuchar al artista perfectamente y otros no tanto pero están bien para cuando quieres "volver" a ese momento del concierto

¿Sueles ver vídeos profesionales de conciertos? ¿Has visto alguno de un concierto al que acudieras? ¿Qué piensas de ellos?

Sí, pues están bien porque la calidad siempre será mejor que la de un vídeo aficionado pero a veces retocan demasiado el audio y se pierde la "magia" de las voces en directo

¿Qué tipo de equipo utilizas para grabar conciertos?

Teléfono móvil

¿Te preocupa el aspecto técnico de tu vídeo? En caso de que sí, ¿qué haces para cuidarlo?

No

¿Compartes tus vídeos? Por favor, cuéntanos por qué y cómo (dónde, con quién, de forma pública o privada...)

Sí para que otra gente pueda disfrutarlos, los comparto por twitter e instragram y algunos por whatsapp a mis amigos que son fans del artista y no han podido ir al concierto.

En caso de que te hayas descrito como fan, ¿tienes alguna relación con otros fans? (Compartes

ideas con ellos, material, quedais o hablais sobre vuestros artistas favoritos...). Por favor explica qué tipo de relación y especifica si eres parte de un grupo de fans.

Sí, algunos se han convertido en amigos e incluso quedamos aunque no sea para ir de concierto a ver a nuestros artistas favoritos y hablamos un poco de todo. No tengo un grupo como tal de fans pero si tengo varios amigos que son fans.

¿Has tenido algún problema mientras grababas un concierto? (Con otros espectadores, con la organización...) Si es así, explica cuál.

No

5ª enquisada. Resposta recibida o 21 de decembro de 2016.

Tu nombre / nombre de usuario de YouTube:

Ainhoa

Tu edad:

20

¿Qué artistas has grabado en concierto?

Auryn, Sweet California, Critika y Saik, Mario Jefferson, Melendi y conciertos de los 40 principales

¿Cuál de las siguientes respuestas describe mejor tu rol en el concierto que filmaste?

Era fan del artista que actuaba

¿Por qué grabas conciertos?

Me gusta compartir mi experiencia con el mundo y los vídeos son momentos que quedan inmortalizados de por vida

¿Cómo escoges cuando grabar durante un concierto?

Generalmente en alguna de mis canciones favoritas, pero nunca la que más me gusta, esa prefiero disfrutarla in situ.

¿Con qué frecuencia grabas conciertos? ¿Grabas alguna otra cosa? ¿Cuáles?

Siempre que voy grabo aunque sea unos minutos de alguna canción. Grabo también competiciones de atletismo. Siempre suelo llevar la cámara a todos lados

¿Sueles ver vídeos aficionados de conciertos? ¿Qué piensas de ellos?

Sí, me gusta porque se suele escuchar la reacción de las fans desde cerca, y te llegan a teletrasportar al lugar donde ha sido grabado el vídeo.

¿Sueles ver vídeos profesionales de conciertos? ¿Has visto alguno de un concierto al que acudieras? ¿Qué piensas de ellos?

Sí, la calidad no tiene punto de comparación con los videos aficionados, ya no solo por la imagen si no por el sonido.

¿Qué tipo de equipo utilizas para grabar conciertos?

Cámara reflex

¿Te preocupa el aspecto técnico de tu vídeo? En caso de que sí, ¿qué haces para cuidarlo?

Si, no me gustan aquellos videos donde la inestabilidad de imagen sea el protagonista. Suelo utilizar tripodes para evitarlo y además siempre suelo buscar el mejor ángulo (dentro del sitio que me lo permita) porque estoy acostumbrada por la fotografía.

¿Compartes tus vídeos? Por favor, cuéntanos por qué y cómo (dónde, con quién, de forma pública o privada...)

Si, suelo compartirlos en la plataforma de youtube generalmente para que las fans que no hayan podido asistir, tengan un pedacito de ese concierto consigo.

En caso de que te hayas descrito como fan, ¿tienes alguna relación con otros fans? (Compartes ideas con ellos, material, quedais o hablais sobre vuestros artistas favoritos...). Por favor explica qué tipo de relación y especifica si eres parte de un grupo de fans.

Si, también suelo compartir vídeos vía whatsapp con un grupo de fans. Los fandom me han dado a un grupo de amigas alternativas en el sentido de compartir ideas, hay mucha gente que discrimina este mundo y nos catalogan de infantiles o niñatas y entre nosotras podemos entendernos. Además también tengo a mi mejor amiga a distancia gracias a grupos de fans.

¿Has tenido algún problema mientras grababas un concierto? (Con otros espectadores, con la organización...) Si es así, explica cuál.

Si, problemas de empujes y de personas con carteles o globos delante que pedí en reiteradas ocasiones que las bajasen para poder grabar y no me hacían caso alguno.

6º enquisado. Resposta recibida o 23 de decembro de 2016.

Tu nombre / nombre de usuario de YouTube:

Roberto Mota

Tu edad:

19

Tu ocupación:

Estudiante

¿Qué artistas has grabado en concierto?

Auryn

¿Cuál de las siguientes respuestas describe mejor tu rol en el concierto que filmaste?

Era fan del artista que actuaba

¿Por qué grabas conciertos?

Para tener un recuerdo del mismo en el móvil, y lo subo a YouTube para que el resto de fans puedan también ver el directo del grupo desde casa.

¿Cómo escoges cuando grabar durante un concierto?

Normalmente según la canción.

¿Con qué frecuencia grabas conciertos? ¿Grabas alguna otra cosa? ¿Cuáles?

Normalmente he grabado en todos a los que he ido.

¿Sueles ver vídeos aficionados de conciertos? ¿Qué piensas de ellos?

Sí, pues siempre y cuando estén bien grabados (buen sonido, calidad de imagen y buena posición) los suelo disfrutar.

¿Sueles ver vídeos profesionales de conciertos? ¿Has visto alguno de un concierto al que acudieras? ¿Qué piensas de ellos?

Sí, son mejores que los de aficionados.

¿Qué tipo de equipo utilizas para grabar conciertos?

Teléfono móvil

¿Te preocupa el aspecto técnico de tu vídeo? En caso de que sí, ¿qué haces para cuidarlo?

No, ya que lo grabo sólo para mí, y a veces, si me apetece, lo subo a YouTube.

¿Compartes tus vídeos? Por favor, cuéntanos por qué y cómo (dónde, con quién, de forma pública o privada...)

Subo el enlace a mi cuenta de Twitter.

En caso de que te hayas descrito como fan, ¿tienes alguna relación con otros fans? (Compartes ideas con ellos, material, quedais o hablais sobre vuestros artistas favoritos...). Por favor explica qué tipo de relación y especifica si eres parte de un grupo de fans.

Sí, he tenido grupos de WhatsApp con otros fans, y siempre se ha creado una amistad muy buena. A una de mis mejores amigas la conoci gracias a Auryn.

¿Has tenido algún problema mientras grababas un concierto? (Con otros espectadores, con la organización...) Si es así, explica cuál.

No, pero normalmente en los conciertos de pie, o donde pueda llegar a molestar a la persona que tenga detrás no suelo grabar nada.

7ª enquisada. Resposta recibida o 3 de xaneiro de 2017.

Tu nombre / nombre de usuario de YouTube:

Carmeen Qky

Tu edad:

23

Tu ocupación:

Estudiante

¿Qué artistas has grabado en concierto?

Bruno Mars, Maluma, Pablo Alborán, Ricky Martin, Coldplay, Midnight Red, Dani Martin, David de MAria, Sergio contreras, Meghan Trainor, Justin Bieber, Iggy azalea,

¿Cuál de las siguientes respuestas describe mejor tu rol en el concierto que filmaste?

Era fan del artista que actuaba

¿Por qué grabas conciertos?

Para tener recuerdo de ello o enseñárselo a gente que no ha podido asistir al evento.

¿Cómo escoges cuando grabar durante un concierto?

Depende de si la canción me gusta mucho. Normalmente me gusta grabar las canciones lentas donde el artista se luce más y queda todo más bonito incluyendo los músicos que acompañan al artista.

¿Con qué frecuencia grabas conciertos? ¿Grabas alguna otra cosa? ¿Cuáles?

Cada vez que voy a un concierto tengo que grabar algo o compartir en streaming. A veces me lo pide la gente que no puede ir y a mí no me importa compartir con ellos momentos que probablemente no se puedan volver a repetir. También grabo cuando el artista habla al público, nunca sabes por dónde puede salir. El hecho de cómo se dirige al público un artista es muy importante desde mi punto de vista. Algunas veces cuentan chistes, o si el artista es internacional prueban a hablar en español, es divertido.

¿Sueles ver vídeos aficionados de conciertos? ¿Qué piensas de ellos?

No frecuento ver esos videos, solo si me apetece revivir algún momento al que he asistido o si hay algún concierto al que me hubiera gustado ir y no he podido. Me cuesta ver estos videos porque la mayoría de las veces se oyen muchos gritos del público o la imagen o el sonido no se perciben bien.

¿Sueles ver vídeos profesionales de conciertos? ¿Has visto alguno de un concierto al que

acudieras? ¿Qué piensas de ellos?

Me parece una gran idea. Ya que se ve y se escucha en mejor calidad. He visto varios de algunos a los que he ido y me gusta. Lo único que si lo grabasen desde el punto de vista de un seguidor, el video se viviría con más emoción, me refiero a que incluyesen imágenes desde la primera fila.

¿Qué tipo de equipo utilizas para grabar conciertos?

Cámara digital de vídeo, teléfono móvil, anteriormente ipod

¿Te preocupa el aspecto técnico de tu vídeo? En caso de que sí, ¿qué haces para cuidarlo?

Sí, me preocupa. Normalmente sigo los consejos de YouTube porque no los edito en mi pc. Antes, cuando grababa con mi camara digital, el sonido era pésimo y me daba mucho coraje pero los subía a YouTube por las imágenes. Después con el iphone ese problema se solucionó.

¿Compartes tus vídeos? Por favor, cuéntanos por qué y cómo (dónde, con quién, de forma pública o privada...)

Pública y con amigos. Para tener recuerdo de ello o enseñárselo a gente que no ha podido asistir al evento.

En caso de que te hayas descrito como fan, ¿tienes alguna relación con otros fans? (Compartes ideas con ellos, material, quedais o hablais sobre vuestros artistas favoritos...). Por favor explica qué tipo de relación y especifica si eres parte de un grupo de fans.

Sí. Nosotras no nos gusta la palabra fan. Nos gusta seguidores puesto que el término fan lo asociamos como algo muy loco. De todos los "fans" que conozco me quedo con la gente que he conocido gracias a Auryn. No veo ni un día que no hablemos y no solo sobre artistas, sobre todo lo que nos pasa en el día. Nos cuesta quedar todas porque cada una vivimos en un lugar diferente de Málaga y tenemos diferentes horarios de trabajo y estudios, pero se puede decir que somos una pequeña gran familia.

¿Has tenido algún problema mientras grababas un concierto? (Con otros espectadores, con la organización...) Si es así, explica cuál.

No he tenido grandes problemas. Quizás alguna que otra vez he mandado a callar a la gente, jajaja, porque no me gusta que en una balada una persona se ponga a gritar "guapo!", "te quiero" o cosas por el estilo. Otras veces me ha causado problemas las pancartas que quizás las han subido y me ha tapado toda la imagen. En cuanto a cámaras no he tenido problemas con la organización porque no he llevado cámaras que no dejen pasar (ej. reflex).

8ª enquisada. Resposta recibida o 15 de xaneiro de 2017.

Tu nombre / nombre de usuario de YouTube:

Irene Ferrer

Tu edad:

18

Tu ocupación:

Estudiante

¿Qué artistas has grabado en concierto?

Auryn, Bruno Mars, Maroon 5, 5SOS, The wanted, El viaje de elliot y otros muchos de festivales musicales

¿Cuál de las siguientes respuestas describe mejor tu rol en el concierto que filmaste?

Era fan del artista que actuaba

¿Qué opinas de este artista? ¿Qué significa para ti?

Me encantan, fueron los primeros a los que vi en directo y fui a una firma y guardo un recuerdo especial en ellos

¿Por qué grabas conciertos?

Enviarselo a amig@s que no han podido asistir y poder revivir la experiencia mas tarde

¿Cómo escoges cuando grabar durante un concierto?

Siempre en alguna canción que estrenen (la gente no la conoce bien y se escucha mejor al artista) o mi segunda favorita, me niego a pasar la primera preocupada de si el video está bien encuadrado y no hay pancartas en medio

¿Con qué frecuencia grabas conciertos? ¿Grabas alguna otra cosa? ¿Cuáles?

Con la misma a la que asisto a uno. De vez en cuando tambien gente que canta o toca bien en la calle o videos personales (vacaciones, excursiones, recitales..)

¿Sueles ver vídeos aficionados de conciertos? ¿Qué piensas de ellos?

Ya no tan amenudo, pero me parecen buena forma de compartir la experiencia

¿Sueles ver vídeos profesionales de conciertos? ¿Has visto alguno de un concierto al que acudieras? ¿Qué piensas de ellos?

He visto alguno, cambia completamente la perspectiva del concierto. Están bien ya que la gran mayoría de los videos grabados por fans se mueven mucho o el propio cámara está cantando

¿Qué tipo de equipo utilizas para grabar conciertos?

Cámara reflex, teléfono móvil

¿Te preocupa el aspecto técnico de tu vídeo? En caso de que sí, ¿qué haces para cuidarlo?

Si, intento al grabarlo mantener enfocados a los cantantes, un iso bajo y evitar mover demasiado el dispositivo pero nunca he editado, salvo cortes, ningún video

¿Compartes tus vídeos? Por favor, cuéntanos por qué y cómo (dónde, con quién, de forma pública o privada...)

Si, ya que he dedicado el tiempo de grabarlo mejor que lo puedan ver otras personas que les interese. Los suelo compartir tanto en privado como en youtube

En caso de que te hayas descrito como fan, ¿tienes alguna relación con otros fans? (Compartes ideas con ellos, material, quedais o hablais sobre vuestros artistas favoritos...). Por favor explica qué tipo de relación y especifica si eres parte de un grupo de fans.

Si, antes de que se separara la banda tenía dos grupos de whatsapp con mas fans donde hablamos tanto de ellos como de cosas nuestras y compartiamos cualquier cosa. Al principio no conocía en persona a nadie y luego acabé quedando con todos.

¿Has tenido algún problema mientras grababas un concierto? (Con otros espectadores, con la organización...) Si es así, explica cuál.

Si, hubo uno en el que no entiendo por qué motivo me hicieron guardar la cámara y en muchos

otros las pancartas molestaban

Apéndice 4. Entrevista a Paul Dugdale.

Realizada por correo electrónico entre o 9 e o 17 de xaneiro de 2017.

When you film a concert, which ones are your main concerns or priorities? Or, to put it in a different way, what do you think is necessary for a concert film to be a good one?

Well, it's really a collaboration between the film makers and the artists. For example- I could shoot and edit the most perfect show, camera moves timed to perfection, always in the right place at the right time, edit feels invisible and effortless. That makes it a great concert in technical and directorial terms, BUT, for a concert film to be a real success for a viewer, you need the performance from the artist to be amazing too. I don't just mean them singing every note perfectly. I mean that they need to truly lose themselves in the performance, to show real emotion and to engage with their fellow musicians and most of all engage with the audience. The number one priority for me is 'humanism' and emotion. If you get all those things happening at once, what you get on the screen is magic.

Do these priorities change a lot for you depending on the show? What were your priorities when working on *Adele Live at the Royal Albert Hall*?

The humanism part for me is always present, and trying to show how it *feels* to be at a concert rather than just how it *looks* is always a priority. Watching music is an exchange. The artist cannot perform without a crowd being there. The audience are, or at least should be, *active* participants in the performance rather than passive observers. They are part of the show. For Adele's 'Live at the Royal Albert Hall' show, this was really important to us because we knew it was likely to be an emotionally charged show. The audience are a barometer for what the room feels like. They will also add to Adele's own performance, and her relationship with the crowd and how they are responding to her was a key factor in translating emotion.

Do you consider you have a personal style as a live music filmmaker? If you do, what do you think are the main features of your style?

It's difficult to say because you have to bend the style to suit the artist every time so I think you have to be a bit of a chameleon. The music decides on your style to a certain extent. I'm very particular on timing, framing and movement, but that's just directing I guess! Camera wise for me everything needs to be a photograph. If a camera man is pointing the camera in the right direction but it's not framed as though it could be a photograph, then we shouldn't use it. Everything should have a purpose. Similarly with the edit I'm really precise. I work hard with the editors to create a cut that really flows seamlessly and that complements what's happening on screen. Following the music is key I guess. Directing live music, much of the time you should be a slave to the music.

In relation to the previous one, do you consider yourself an artist?

It depends on your definition! It sounds pretentious doesn't it, and filming bands isn't rocket science BUT like an artist I push really hard for my vision. I push really hard to make every second of a cut as I want it, and I will fight hard for my vision to be seen through. It's very much how **I** want to represent the concerts. Every single cut point and camera move should have a purpose for increasing the viewers engagement and get them tapping their foot, so every decision we make is really important to the finished product. I trained as an artist and one of the guiding principals of the course was to believe in your creative. I'm very driven when it comes to realising an overall vision or concept.

Being a freelancer, I guess that some of your works must adapt to what the artist or the record label demand. What kind of indications are you usually given? What are the main limitations you usually encounter (if you do encounter any)? Do you have to adapt to a show already planned or can you change some things to adapt to the film? (Here if you can tell me about *Adele Live at the Royal Albert Hall* it would be great).

What's great about filming live music is that artist, director, management and record label all share a common goal- shoot the gig well, capture the atmosphere and production, and most importantly, make the artist look cool as fuck. In a straight concert theres not too much more to it than that. We would commonly discuss the camera plan with the artist and management. Can we have cameras on stage?.. Are they distracted by cameras in their eye line? Do they have any vanity fears about being shot from particular angles? etc etc. Most of those are fairly simple and rarely compromise the

overall creative. For Adele the process was pretty painless. I think it really helps if a label and artist already have trust in you, and I already knew Adele from another shoot we had done together during her first album. She trusted in me to make her look good. In the edit she gave clear and detailed notes and they were all really astute and musical.

I'm particularlly interested in the relation between music filmmakers and the artists they film. Do you always film artists whose music you like?

No not always, though I have been really lucky. Sometimes you like an artist to begin with and LOVE them by the end, sometimes you start of liking a band and HATE the music by the end. When we did One Direction everyone in the edit was sceptical about the music at the start but everyone ended up being enthused about it because at the end of the day they're great catchy pop tunes.

Are you a fan of Adele? Were you before working with her? What was your general impression of her at the time?

Yes I'm a huge fan of Adele and always have been right from listening to Day Dreamer back in the day on MySpace. We've known each other since about 2007 / 2008. She's exactly as you'd imagine her to be. Really funny, really cool. I had already shot a TV show with her during her first album cycle, so when we made the Albert Hall film a lot of the hard work had been done and the trust and relationship was already there. She was great on the show day. We did some pre recorded stuff during the sound check too, and she was just so relaxed. It was a pleasure.

Does your personal taste influence your work?

Yes absolutely. It has to.

Do you ever film things in non-professional contexts? What kind of things? Have you filmed any concert you were not working in? If you have, how would you say being a professional filmmaker influences you when you are using a camera in a private context?

For me, I think doing this as a job really suffocates that actually and I find myself really not wanting to film stuff because it feels like work and I want to see it though my own eyes. I hate people having cameras at concerts so I'd never do that. Last time I did was at a Coldplay show. Ash were the band supporting them who I LOVED when I was growing up. I took one photo to remember it by and that was enough for me. It took 10 seconds rather than watching the whole gig through a tiny screen.

Do you ever watch amateur concert videos? Do you think they can add anything interesting to the official material?

Well yes I watch a lot actually. Despite my hatred of it, if a production hasn't managed to get a recording of the show we are going to film, I often use amateur footage while I'm doing pre production so that I can watch the songs being performed live. I often think about that when I watch it, I often think about how this fan has directly influenced how a DVD might come out but they'll never know. There have been times when its been so useful and I can never even say thank you.

Do you think of the future audience when you are filming a concert?

Yes I absolutely do, particularly when doing the larger artists who will have longevity beyond when I'm around. With artists like Adele or the Stones you have a real responsibility to document a moment. It's also a consideration when filming the audience. If you watch Stones in the Park for example from 1969, the audience shots are totally extraordinary because the clothes and haircuts of 'regular' people are such a great indicator of the time.

What kind of sensations do you try to produce in them?

I want to magnify the sentiment of the music and what the artist is trying to say. I want to make you tap your feet and your heart beat faster.

Do you worry about meeting the expectations of the fans?

I wouldn't describe it as 'worry', but I have to trust in myself that what I think is right for the artist is right for the fans too. The hope is that if I've followed the music and the style of the artist, the fans are going to enjoy it.

What kind of relation do you think should exist between concerts and concert films? Do you think of concert films as a substitute for actual concerts? For instance, I read an interview with you about your in which you said your Prodigy film was "what it feels like to be at a Prodigy show".

Its 100% not a substitute for actual concerts. As I mentioned above there's something special that happens between the relationship of the artist and the audience. If you are a REAL member of the audience in the room, you're part of the show and thats a really special thing. You can't create that without being there, BUT if you grasp and show those qualities that are making that exchange so special, then you've got the *next best thing*, and thats all I'm ever able to give.

If you try to replicate some of the sensations of the real concert, what kind of means do you use to do it and how? (In terms of editing, camera movements, what to focus on…)

(Think I cover this above)

Apéndice 5. Respostas de usuarios presentes no concerto de Adele no Royal Albert Hall o 22 de setembro de 2011.

Recibidas vía cuestionario de Google Forms entre o 9 de xaneiro e o 28 de xaneiro de 2017.

1º enquisado. Resposta recibida o 18 de xaneiro de 2017.

Your name / YouTube username:

shamrockbrianski

Your age:

34

Which artists have you filmed live?

Adele

Which one of the following categories describes better your role at the concert you filmed?

I was a fan of the artist performing

Why do you film concerts?

I film my favourite song/songs to play it back to my friends and family who were not attending as well as myself, to one day remind myself I was a part of something amazing, like Adele concert at Royal Albert Hall

How do you choose when to film at a concert?

I just wait for my tune to start

How often do you film concerts? Do you film any other things? Which ones?

I film everything...my holidays, extreme sports, family events, nature...Concert-wise, well I have attended over 400 concerts and festivals in the last 10 years, it is unlikely I have ever left a concert without recording at least a fragment of a song

Do you usually watch amateur concert films? What do you think of them?

I watch them all the time. It all depends on the quality of sound. Some are amazing and can really get people to actually go and see that particular tour. I always search for them when the tour of an artist starts abroad, usually in America, and us in UK won't have a chance to see it for another few months. I would not want to watch the whole concert as I would not want to have it all spoilt but a song or two, why not?

Do you usually watch official concert films? Have you watched a film of a concert you attended? What do you think of them?

I have a collection of blu rays and dvd's of many concerts of my favourite artists. I love them. Great quality of both video and audio. I purchased the copy of Adele at RAH blu ray for every member of my family. I can't wait for her concert at Wembley Stadium next year.

What kind of equipment do you use to film concerts?

Digital video camera

Are you concerned about the technical aspects of your video? In case you do, what do you do

about it?

I believe my videos are of great quality

Do you share your videos? Please tell us why and how (where, to whom, publicly or privately...)

I put some on youtube (it is much easier to just send a link then to send such a big file by email to friends) but only if I really like the artist and if the performance was spectacular. If the performer is good then such video can only gain them fans. Mostly they're on my HDD. I can access them on any device via Plex if I feel like I want to re-live the moment.

In case you described yourself as a fan, do you have any relation with other fans? (Sharing thoughts, material, meeting or talking about your favorite artists...) Please explain what kind of relation and specify if you are part of any fan group.

I am a fan not a groupie lol

Did you have any problems when filming at a concert? (With some other spectator, with the organization...) In case you did, please explain.

I can not recall any problems

Apéndice 6. Respostas de usuarios presentes nos concertos do On The Run Tour de Beyoncé e Jay Z en París o 12 e 13 de setembro de 2014.

Recibidas vía cuestionario de Google Forms entre o 22 de decembro e o 24 de decembro de 2016.

1ª enquisada. Resposta recibida o 22 de decembro de 2016.

Your name / YouTube username:

Aurelie Avezou

Your age:

22

Your occupation

Student nurse

Which artists have you filmed live?

Beyoncé, Jay Z, Katy Perry, Nicki Minaj, Stromae

Which one of the following categories describes better your role at the concert you filmed?

I was a fan of the artist performing

Why do you film concerts?

I love making videos, and to keep a souvenir

How do you choose when to film at a concert?

If i feel i want to keep a video souvenir of the night

How often do you film concerts? Do you film any other things? Which ones?

Yes, often. I also film during vacations, trips or special moments with friends and family

Do you usually watch amateur concert films? What do you think of them?

Yes, i watch a lot of amateur videos on YouTube, i love them, you can really sense the ambiance of the concert

Do you usually watch official concert films? Have you watched a film of a concert you attended? What do you think of them?

Sometimes, i like them because of the good quality of the sound and image but i often find it takes away some of the magic of the concert

What kind of equipment do you use to film concerts?

Mobile phone

Are you concerned about the technical aspects of your video? In case you do, what do you do about it?

I spend a lot of time editing

Do you share your videos? Please tell us why and how (where, to whom, publicly or privately...)

Yes on youtube, to share my experience with my friends and family and whoever would be interested

In case you described yourself as a fan, do you have any relation with other fans? (Sharing thoughts, material, meeting or talking about your favorite artists...) Please explain what kind of relation and specify if you are part of any fan group.

Not really, but i usually go to concerts with a friend who loves the same artists i do

Did you have any problems when filming at a concert? (With some other spectator, with the organization...) In case you did, please explain.

No because i film on my phone

2º enquisado. Resposta recibida o 22 de decembro de 2016.

Your name / YouTube username:

martinuss

Your age:

40

Your occupation

mobile app product owner

Which artists have you filmed live?

hip hop artists + beyonce

Which one of the following categories describes better your role at the concert you filmed?

I was a fan of the artist performing

Why do you film concerts?

to keep a memory of it and make sure my friend see what I saw

How do you choose when to film at a concert?

catchy chorus or live performance

How often do you film concerts? Do you film any other things? Which ones?

every concert I'm going to, I'm filming at least 1 short film

Do you usually watch amateur concert films? What do you think of them?

I usually do. Quality if often bad, but it's precious

Do you usually watch official concert films? Have you watched a film of a concert you

attended? What do you think of them?

I rarely do

What kind of equipment do you use to film concerts?

Mobile phone

Are you concerned about the technical aspects of your video? In case you do, what do you do about it?

I'm not really

Do you share your videos? Please tell us why and how (where, to whom, publicly or privately...)

yes thru YouTube or Whatsapp

In case you described yourself as a fan, do you have any relation with other fans? (Sharing thoughts, material, meeting or talking about your favorite artists...) Please explain what kind of relation and specify if you are part of any fan group.

No I dont, except when I see a great vidéo on YouTube, I leave a comment and eventually follow the person who posted it

Did you have any problems when filming at a concert? (With some other spectator, with the organization...) In case you did, please explain.

I have problems with YouTube, who get rid of my video sometimes because of copyright issues. They threat to cancel my account. It sucks

3ª enquisada. Resposta recibida o 22 de decembro de 2016.

Your name / YouTube username:

Anna / damita

Your age:

36

Your occupation

Casting Director

Which artists have you filmed live?

Michael Jackson, Madonna, Beyonce, Kylie Minogue, Alicia Keys, Lenny Kravitz, Tina Turner, Elton John, Roxette, Tori Amos, Boyz II Men, Lady Gaga, Scorpions, Queen, Adele, Anastacia, Tom Jones, Sade

Which one of the following categories describes better your role at the concert you filmed?

I was a fan of the artist performing

Why do you film concerts?

For the memories

How do you choose when to film at a concert?

It is either a favourite song or a moment when I am not too busy getting crazy about what is happening onstage. I hate being distracted.

How often do you film concerts? Do you film any other things? Which ones?

I try to make several videos of each of the concerts I attend.

Do you usually watch amateur concert films? What do you think of them?

Yes, usually I need the footage to get an idea which the best position at front row is, so I could be there when my turn comes. But this counts for my favourite artists only. Sometimes I watch videos from the shows I have attended to relive the moments.

Do you usually watch official concert films? Have you watched a film of a concert you attended? What do you think of them?

I love and own a lot of official concert videos.

What kind of equipment do you use to film concerts?

Digital video camera

Are you concerned about the technical aspects of your video? In case you do, what do you do about it?

The last camera I bought specially for my concert videos, has a nice zoom.

Do you share your videos? Please tell us why and how (where, to whom, publicly or privately...)

I share my best videos on my youtube channel.

In case you described yourself as a fan, do you have any relation with other fans? (Sharing thoughts, material, meeting or talking about your favorite artists...) Please explain what kind of relation and specify if you are part of any fan group.

I've always been a fan and have always shared time and experience with other fans. Usually I visit concerts with a lot of friends and this makes it even better. I am the owner of the biggest Bulgarian Michael Jackson and Madonna message board. Right now I'm actively sharing experience with Beyonce fans.

Did you have any problems when filming at a concert? (With some other spectator, with the organization...) In case you did, please explain.

The arena in Belgrade - Beogradska Arena - has a strict "no cameras" rule. Somehow I managed to get mine in for a concert of Alicia Keys in 2008 and the security warned me I couldn't make videos. I did several though. In 2013 I didn't even try to bring a camera there for a Beyonce concert and had to film with my iPhone. Ironically those videos became the most popular ones on my youtube channel since that was the kick off show for The Mrs. Carther Show and my videos were the only front row ones. :) Nevertheless I have no issues filming. It's easy to do so when you are always at the front row. Obviously some are even too good as my video of Beyonce performing "Resentment" at "On the Run" tour in Paris, was taken down from youtube.

Apéndice 7. Entrevista a Vincent Moon.

Realizada vía chamada de Whatsapp o 11 de xaneiro de 2017. Algúns problemas de cobertura provocaron pequenos cortes na comunicación, indicados como fragmentos omitidos na transcrición.

When you're filming musicians, which ones are your main concerns or priorities? What do you think is necessary for a music film to be a good one?

Ok, there's two different questions there. The thing is I never really think in terms of what... I'm not the guy who is gonna say "I think it should be done that way". My own relation to music has always been trying to merge, in terms of bodies, in terms of art forms... I've always been very concerned and disturbed by the fact that we tend to separate, to separate so much between things. That approach to life, which is so much ingrained into our world thinking, tends to make us think about society in terms of specialization.

My desire really comes from the desire to play. I do not mean to play music, I mean to play, the act of playing a game. My approach to music is based on the fact that I want to play as well. The thing is I never grew up into a musical environment, and I was never teached about music, and in the end I ended up with a camera in my hand and not a guitar, let's say. And I found it was an amazing tool, especially those digital cameras that are fucking recent when you think about it, and easier to manipulate and so on... it got me the desire to play, and to play this camera as it was an instrument in a way. In a research to be the dialoguer. The very first point in my relation to music is based on the fact that I do not build any hierarchy. I hate any type of hierarchical relationships, and so my approach to music was never based on the fact of like, putting myself in service of music.

When you have the first music documentaries, being created, think about the Newport Jazz Festival, or that amazing music documentaries from the sixties by the Maysles Brothers... and music video by Michel Gondry, Spike Jonze... that's fine, but what I was talking about is that the cinema approach is following the music one, where the cinema is simply following the music. (...) My point was that at the turn of the 21st century, when I got really interested in my relationship with music, my relationship with music was based on the fact that I wanted to live it intensely with my own body. My relationship to music was based on going to lots of shows, lots of live music. My relationship to music was never based on recordings much, which is very interesting.

The relation between filming or playing is all based on the playful act of making. And so, basically,

when you have all these new digital tools appearing, in the origin of the 21st century, I think that was what really inspired me. To have this incredible tool, who was in my opinion there to break down genres. To break down the word genre, the separations between music, cinema, any art form very quickly. It's a massive revolution in our world living in general. Anyway, what I mean is that my relationship to music, and what I was trying to achieve when filming music, was merging, was trying to be as much part of it, of the moment. You could say "trying to be as much part of the band", but I think it was much more about being on the middle of that moment, and being so much in connection.

About that, you were talking about getting to use the cameras as a revolution for you. How did it change to you coming from being in a show without a camera to be in a show with one?

It didn't change that much. In a way I was just trying to integrate the camera with me as much as possible. Let's say I was trying to reach, to transcribe, even though I really tried to avoid live shows, I have no interest in that. I think that's not needed to film. I don't think the world needs recordings of live musical space. The limits of certain music film... I have no interest in that. I was always trying to break down that relationship to music and bring it out to the street, and bring things out of the comfort zone of music in a way. (...) Basically the things I made on bands playing on stage are mostly about being in the middle of the crowd. Being in this extremely sensorial type of relationship with music, and how you do it to transcribe this with the camera and so on.

I think what really interested me was this relationship where you extract yourself from a specific role and become, you know, one. Just very very near the simple type of relationship, trying to merge into this. And so it's not thinking about filming music, but trying to create something with musicians or with anybody else. You've seen the tool of the day, the digital tools, so go on, and try to approach them towards living, or basically artistic expression. (...)

As an artist, I guess that sometimes you have worked for others, like on commission, or you had a relation of...

Mmm... no. I mean, if I did it was ten years ago. I just work with people I really want to work with. It often comes from my own inputs. The musicians only come from my own inputs, to be honest. For the past six years, all the things I made it because I wanted to make them.

Now that you travel a lot, how do you choose the artists you film? I mean, you must need some time to get to know the different people you film at different parts of the world before you start filming them.

I don't know if you know my work recently, the past six years... I do not think I... I barely film artists, in a sense. I'm much more interested in music in a ritualistic form, in ceremonies, in the spiritual... the thing is that... I don't know, fuck man! I bump into things. I've been bumping into things and sort of dealing with them at the moment of bumping into them. So that bumping into things... sometimes I can let me go and then you got the guy and then you do “wow, there's an amazing band in town tonight, wanna meet them?” and you just show up there with the camera, totally improvised. I improvise as much as possible, I have no desire to plan anything. I never really planned any of those films, it all just happens on the moment, on the spot. My approach to life is very is based on see how things work by themselves without any type of preparation, any type of preconception, and I think that in terms of art forms that's sometimes a bit not well. Especially in the world of cinema. I'm not really close to the world of cinema per se, in a sense that my approach is totally improvised, I never really never ever write anything. In a sense I never try to project myself into an idea. And basically there you have your ideas in your mind and you try to recreate what your mind created. This is like you are going to throw your mind into an action with a creative perspective and your mind is going to set all those things and your body is going to follow... that is so fucking wrong! That's the exact opposite of my approach. My only desire is to shut up the mind, to shut up the brain, to just let the body go. And it's interesting that your body knows.

You were talking about your latest work filming rituals. When you're at these contexts, within a ritual, or also the times you're watching a musician performing but you're just with them and not with an audience or in a broader context... how do you think that your presence alters the original context? The fact of being there with a camera. Are you worried about altering it too much, or something like that?

That's a very interesting question, of course, and I got often asked about that things in a way, but I think it's also based on the Western mind... My opinion is that objectivity does not exist. And I film in a subjective relationship. Entering any kind of room... Your whole presence, the camera is in a way a interaction, an interference. I do not see any problems in walking on that direction. I'm

interested in building a relationship in that moment which is very sensorial (...)

We kill the moments at the core of any cultural revolution. The world's conception of tradition is extremely wrong. Society where we are living nowadays, which is basically this western minded society, in relation to the others is building a very nostalgic type of relationship with the other cultures, which is basically sort of like saying “wow, your culture is amazing, protect it”. Well, that's basically slowly eating us from the inside, because we are basically killing the world movement of life. It's always been in movement, slowly changing. Everybody is freaking out and saying WOWOW we have to stop, respect, put things in museums... this is total bullshit. Because this is not respect. Respect is about dialogues. You need to use the camera as a tool to reach something, and to start a dialogue in the moment, and to invigorate myself with them as much as positive role in a so called like invisible type of relationship... (…) My presence in rituals is never hidden, but much more in the center, very present. And by sort of like affirming your presence in the center of the room that you enter for the very first time, of course there is a role, but it's all about being finding a very subtle type of vibration that you step on, and you know that's the right one. Because everybody knows it. Because at the end of the night someone enter very often, so it comes to us and we say “wow, that's amazing”. I was in the middle. The thing is not because you are trained twice. It's basically dancing at the right rhythm. And if you dance at the right rhythm you integrate at the right vibration. And so basically my relation to filming music at first was to merge with people at very different cultural contexts, and social ones, and it's getting always to live a moment about the way we want to be together, because we all work together, and that's the idea, to merge.

Apéndice 8. Entrevista a Jeremiah.

Realizada por correo electrónico entre o 24 de xaneiro e o 3 de maio de 2017.

When you film a concert, which ones are your main concerns or priorities? Do these priorities change a lot for you depending on the context?

My main priority when I'm filming a show by myself is to have a good time, as a regular spectator who happens to have a camera in his hands.

The most important thing is to be in the moment, to get inspired by what you hear and see.

it's fascinating to watch artist put on a show for an audience. it's a strong fascination for me. Fascination is being petrified by something you feel you can't reach. There's definitely a sense of identification or projection on my part to the artist performing, so it's like overcoming that fear through the artist, being part of it. On a certain plane, I'm becoming this person, to an extent that i'm actually moving in accordance with him or her. I think there's a deep connection that happens, there's energy and information flowing in the room between us when things go right.

One of the very first musician I filmed - the cellist Vincent Ségal - one who really pushed me to carry on, told me that when I'm in the room when he's playing, he noticed he's playing better… and that's because of a very deep concentration, attention to what's happening. As a very focused spectator I influence the performance.

Of course there are different contexts and situations, but you always want something unique to happen, and there's infinite ways to get there, but the main thing is to live the moment fully. If you want something great to happen, you'll look for it, you'll make it happen in any way you can.

To me, anything in the world is worth filming because what counts is not what happens, but the way you look at things, it's the intensity you imprint in the picture. We often forget how mysterious the world is, filming it is a way of reminding that to us. I tried this many times, film anything and let your mind wander on how this thing came to exist, and the picture becomes poetic and metaphysical.

Tarkovski would say that if you feel something while filming a landscape, this emotion can be sensed by the audience, that's the magic of movies.

Does the kind of relation you have with the artists you film affect the way you film them? I am interested in how being a fan or being a friend of the performer influences the filmmaker. How was it in the case of REM and *This is not a show* and *Six Days*? Did you feel influenced by their history and public image?

Everything influences the way I film an artist. Respect, admiration, a conversation…
In the case of REM I didn't know much about them except a for few songs everybody knew. I also knew they were a phenomenon in rock and pop culture. But with Vincent we were definitely strangers to this… we wanted to film the band in the same way we would film anybody else. I think it was the best favor we could do to them, not to be impressed, or to not consider their fame too much.

I think we managed not projecting too much on them, but rather let ourselves discover them and their music as we went along. What helped is that they are the nicest people we ever met. we weren't impressed because they never tryed to impress us.

You have signed some of your videos sharing credit with the musician (like in the case of Camille). Do you always work in a spirit of collaboration or do you have to adapt to what someone demands? What kind of limitations do you find in this regard (if you do find any)?

Being offered to be paid to make a film for and/or with a musician, in order for a record label to promote a record…. it's difficult I guess to make art starting there… As sincere as you can be, as free as they let you be it's always about promoting something. Advertisement.
But, there were some cases where it got close. REM gave us absolute freedom on 6 DAYS & THIS IS NOT A SHOW. There were no wishes from them when we started, and at the end there was no demands for changes. They just wanted a film from us, they wanted a piece of art, and I hope they got it.

But that's an exception in that context. If you get paid to do something for a musician, you have some limitations imposed and therefore it can't be art.

So most music videos are not art.

I did co-sign some films with musicians because we wrote them together, and/or because the music was central to the film («A New Morning» with Piers Faccini).

With Camille on «Ilo Veyou», she had scenic ideas and songs and it all relied on how I looked at her performances.

I do like working with artists that are implicated in the work, sometimes it's just a direction in where to look, sometimes it's very precise. but in the end, the question is : «Can I find a way to make something sincere and personal in that context?» if there is no way, I can't do it. It happens sometimes to drop a project because our views with the musicians are too different.

Would you describe your films as art? Concert films tend to focus a lot on the editing, many times between lots of cameras, and on finding a balance between the presence of different musicians. You seem to prefer long shots and, in general, to do many things that are not usual in live music videos (uncommon locations, focusing more on faces than on instruments, images that tend to abstraction). Why? Is your style a reaction in some way to that kind of canon? What kind of relation do you think should exist between music and music films?

Music is poetry, I don't see why images on music shouldn't be too.
I want to translate feelings from what the music inspires, and feelings from what the performance inspires me too, that alchemy can often result to abstract images, to impressions.

But sure, it's certainly fueled too by the other attempts I see to represent music with images. Very few things I find interesting or beautiful in that field.

This is not a show **and** ***Six days*** **had a very elaborated edition and structure, with chronological jumps (sometimes inside the same song), different sources of sound... How do you approach the editing in relation to what you have filmed live? How does it change when you work with more camera operators?**

I had to make the songs mine cause I didn't know them before. The first time I listened to them was when I filming them. There was something very direct in the way they were filmed. I was always looking for the essence of the song while filming. Sometimes I couldn't find it, and it was lost…

Working on those REM films was a lot of research, I discovered America editing these songs, I dived into the culture. I tried to understand what Michael wrote about and gave my personal interpretation of it, as suggestions. And I guess it felt right to him because he didn't ask for any changes.

I wanted to reveal something, about the band, about the songs, and about what they were about. It was an outstanding amount of work, but it was incredibly exciting to discover those songs and try to translate them into images, to confront the live images to other sources. The song Houston for instance got me to learn about the Katrina disaster and the way the Bush administration condemned the minorities there by deciding to not send help.

In other words, concerts on film I don't think should only be about showing the stage and the audience. it can be just that, but it should be opened to the other millions ways to experience it. I like to use the music as the soundtrack to something else that would express the songs better, and also make it exciting, because it's a show and you're not in the room when you watch it at home...

Apéndice 9. Respostas de usuarios presentes nos "live rehearsals" de REM en Dublín entre o 30 de xuño e o 5 de xullo de 2007.

Recibidas vía cuestionario de Google Forms entre o 9 de xaneiro e o 28 de xaneiro de 2017.

1º enquisado. Resposta recibida o 9 de xaneiro de 2017.

Your name / YouTube username:

antongiu

Your age:

43

Your occupation

IT manager

Which artists have you filmed live?

u2, interpol, rem, bon iver, wild beasts, arcade fire, foals, julian plenti, arctic monkeys, editors, coldplay, mogwai, pink, muse, radiohead, the national

Which one of the following categories describes better your role at the concert you filmed?

I was a fan of the artist performing

Why do you film concerts?

to keep the memory and share it with my friends / followers

How do you choose when to film at a concert?

i film all the concerts i go to

How often do you film concerts? Do you film any other things? Which ones?

i film only concerts

Do you usually watch amateur concert films? What do you think of them?

i have seen some of them and i like amateur concerts because the artists perform naturally

Do you usually watch official concert films? Have you watched a film of a concert you attended? What do you think of them?

yes i watch official concert film and i like to see the same moments i recorded but from a different perspective

What kind of equipment do you use to film concerts?

Reflex camera

Are you concerned about the technical aspects of your video? In case you do, what do you do about it?

not really concerned

Do you share your videos? Please tell us why and how (where, to whom, publicly or privately...)

just on youtube and facebook

In case you described yourself as a fan, do you have any relation with other fans? (Sharing thoughts, material, meeting or talking about your favorite artists...) Please explain what kind of relation and specify if you are part of any fan group.

i have shared my videos with other fans, but always for free. In the past, my videos have been used to create a "multicam" dvd of a radiohead concert, made only with the amateurial videos

Did you have any problems when filming at a concert? (With some other spectator, with the organization...) In case you did, please explain.

only once the security asked me to put the camera away as i was not authorized to film it. In general, i had no issues at all.

2º enquisado. Resposta recibida o 19 de xaneiro de 2017.

Your name / YouTube username:

parakeet

Your age:

37

Your occupation

Editorial consultant

Which artists have you filmed live?

R.E.M.

Which one of the following categories describes better your role at the concert you filmed?

I was a fan of the artist performing

What do you think of this artist? What does it mean to you?

R.E.M. is/was a bit part of my life. When I first discovered the internet in the mid 1990s, R.E.M. and fellow fans were some of the first things I sought out. I discovered several email discussion groups, Usenet groups, fan sites and more. I have always found their music fascinating and formative

Why do you film concerts?

In my time as an R.E.M. fan, I started and frequented R.E.M. fan sites, communities and chat groups. During this time, the most populous such group was Murmurs.com, a fan site with a very large community at its core. Connecting with R.E.M. fans around the world, sharing a common passion despite the relative paucity of like-minded music fans in my physical world, was a major rationale for all of my R.E.M.-related online activities. Connecting this passion with my developing skills as a journalist, I became the de facto, and voluntarily, news editor for Murmurs.com, chronicling many of the band's activities for the large community of thousands of relevant users in text. The band was aware of Murmurs.com and kept a benevolent connection with it. During this time, video was also emerging as a new digital format. My video captures from concerts were somewhat experimental, and likely driven more by a desire to bring the spectacle to fellow passion-sharers, who were not able to attend, rather than a personally-motivated desire to capture the event for personal posterity. Live mobile video broadcasts have been possible for several years, despite

the recent emergence of tools like Periscope only latterly. I also engaged in occasional live broadcasts, some of which were automatically captured as recorded video to YouTube. When I broadcast live from a couple of gigs and events, it was thrilling to see fellow fans around the world comment live on my mobile screen during the concert. As I did so, I was slightly concerned about both intellectual property rights and the band's desires and wishes. However, the band's connections with the site and some of our community personnel were such that, had this been a problem, I suspect I would have heard about it. On the contrary, in its latter stages, R.E.M. came to value fan engagement considerably, in a music world that had changed much since both the early days of the industry's business model and since the heyday of the band's shifting physical products.

How do you choose when to film at a concert?

Editorially selected relatively unique moments, moments that would have been valued by fellow fans with deep knowledge of the band. This may have included inter-song verbal chat, rarely-played songs, new songs or unique settings.

How often do you film concerts? Do you film any other things? Which ones?

No longer. I did this principally at one period in my life - on in which the third of four phases of R.E.M.'s career coincided with the emergence of such digital media possibilities. It was done in a spirit of experimentation, exploration and seeking of connection. Now that the possibility and viability of this practice have been established, I think I find myself doing it less. Not only that, of course, but R.E.M. specifically have retired and I go to fewer concerts nowadays.

Do you usually watch amateur concert films? What do you think of them?

Occasionally. On YouTube now, people have surfaced some very old, rare or important works, which are a real delight. For instance, footage of the recent 25th anniversary of R.E.M.'s Mountain Stage performance - a concert that I had previously only heard, not seen, in a radio broadcast 25 years earlier. This is a real joy, but I wish that it was more curated rather than serendipitous, as I fear the band's legacy will go unindexed.

Do you usually watch official concert films? Have you watched a film of a concert you attended? What do you think of them?

Yes. I own several of R.E.M.'s official concert and other releases, mostly on VHS and some on DVD. They are a quality product, pieces of art in their own right in a way that fans' own one-dimensional recordings cannot be. At the same time, however, such has been the evolution of our media experiences, I now find it far easier to play content from digital devices over the internet than to load physical media in to a box in a given room in the house.

What kind of equipment do you use to film concerts?

Mobile phone

Are you concerned about the technical aspects of your video? In case you do, what do you do about it?

Only in respect of the technical limitations of the mobile phone used - zoom degradation, low light capabilities, pixellation.

Do you share your videos? Please tell us why and how (where, to whom, publicly or privately...)

See above.

In case you described yourself as a fan, do you have any relation with other fans? (Sharing thoughts, material, meeting or talking about your favorite artists...) Please explain what kind of relation and specify if you are part of any fan group.

See above. Through the fan community/ies mentioned above, and others, many of us R.E.M. fans connected online but also in the "real" world - at concerts, in gig queues, at the front row of shows,

signing events and occasionally between events just for the sheer heck of it.

3º enquisado. Resposta recibida o 28 de xaneiro de 2017.

Your name / YouTube username:

Andrew (corpo99)

Your age:

late 30's

Your occupation

public servant

Which artists have you filmed live?

Oasis, neil young, u2, REM, Clapton.Beady Eye.

Which one of the following categories describes better your role at the concert you filmed?

I was a fan of the artist performing

What do you think of this artist? What does it mean to you?

Only time I got to see them. And they are no more. Small venue in my home town and favourite venue up the very top. Very very special night. Absolute quality band. Sheer class. Wrote some of my favourite songs. Glad Ive a few videos to remind me of the night. It was special. And they

played a few classics.

Why do you film concerts?

Only recorded bits of a few gigs to keep as a momento as I love live music. I love the fans perspective of a live show, the excitement to see a show from the back or the side, a different perspective and to hear what it really sounded like. Hopefully good. I find it very exciting now to watch some of the clips back as they are getting old and I don't go to many gigs. Now everyone films every gig. Ruins the atmosphere as they don't watch the show.

How do you choose when to film at a concert?

At a bit I think might be particularly special. Intro.

How often do you film concerts? Do you film any other things? Which ones?

I haven't filmed a gig in many years as I don't go to gigs as much and tend to just watch the show knowing there will be footage online somewhere anyway. Ive taken some clips at F1 and the odd sporting occasion.

Do you usually watch amateur concert films? What do you think of them?

Yes, I still love them. I spend too much time watching them. They quality now is incredible. They give a different view, a real view of the gig, good and bad, sometimes more exciting and intimate. I love that you can see a gig that will never be shown on tv etc. I think its a good thing. I love watching clips of shows Ive been to. Sometimes someone very close to me has recorded a song and to watch it back especially if the gig was special is amazing. I spend hours watching amateur clips of oasis gigs. But I don't like know how everyone does it on the big screen phones. They don't seem to be watching the show and it blocks the view. I only did it discretely whilst watching and taking in the show.

Do you usually watch official concert films? Have you watched a film of a concert you attended? What do you think of them?

Yes, I have a large collection of official concert films. U2 Slane 2001 is the only official film of a gig I've attended.

What kind of equipment do you use to film concerts?

Digital video camera

Are you concerned about the technical aspects of your video? In case you do, what do you do about it?

I didn't focus on quality apart from hoping the sound wasn't too loud. I used an old digital camera that could record video and held it as my eye was looking but watching the gig myself not through a lens. I couldnt zoom on that camera so just held it towards the stage.

Do you share your videos? Please tell us why and how (where, to whom, publicly or privately...)

Ive shared a few on youtube so people can see what the gigs were like. YouTube. I think it helps share the love of a band. people who couldnt go to the gig often comment, saying thanks for putting up a video. people who did go also sometimes say thanks.

In case you described yourself as a fan, do you have any relation with other fans? (Sharing thoughts, material, meeting or talking about your favorite artists...) Please explain what kind of relation and specify if you are part of any fan group.

Im only a part of the U2 fan club and that was so I could buy a ticket to their live show. I do love u2 but it was the only way to get a ticket. Ive only shared a few comments with other fans based on the videos i posted, but there were very few.

Did you have any problems when filming at a concert? (With some other spectator, with the organization...) In case you did, please explain.

No. I only ever used a small camera briefly that never interfered with others, I hope.

Apéndice 10. Entrevista a Vasek Chalupa.

Realizada por correo electrónico entre o 23 e o 25 de febreiro de 2017.

What does Radiohead mean to you?

They have been my favorite band ever since I first saw them in concert back in 2009. I loved their music before, but this experience really pushed that to a whole new level bordering on obsession. :))

When did you get involved in the Live in Praha project? In case you were involved since the beginning, what was the origin of the idea?

A couple of days after the show I discovered the project taking shape on the AtEase message board and I absolutely loved the idea of having a souvenir of this experience, so I decided to do my best to make sure this project gets completed. Later I found out that some of the members of our team were on board for weeks before the actual thing -- there was an intent to document all five shows of the short tour of August 2009, but to my knowledge only Prague was completed.

I would also like to know, in case you were involved in that part of the project, how did you plan to promote the DVD. I mean, there is a trailer and there is a website, but did you send a press note to any media? Did you share the film on Radiohead fan groups? What reaction did you expect?

As far as I recall, we only shared info on a couple of message boards (AtEase, Mortigi Tempo, maybe some more). The rest was "word of mouth" and after the release the music press caught on, especially when it was discovered that Radiohead themselves provided the audio masters for the project.

Was there any plan about how to work before the concert started? The website says: “several people were getting ready before the shows, and more of them join us when we started to

collect videos after." I am interested in knowing if the people who were ready before the shows made some kind of agreement on what or how to film.

There were only very rough plans, nobody could know for sure whether they would be able to carry recording devices to the show. Of course diversity in angles and stuff like that was encouraged, but it was impossible to plan any of that in advance.

In relation to the previous one, I am very curious about the differences between the footage: were the clips very similar between them or did they differ? On what did they differ? I mean not only on quality and style, but particularly on what to focus on: during the film Thom Yorke seems to get a little more attention than the rest of the band. For instance, during the last part of "All I Need", he goes to the piano and we see eleven shots only of him in a row. I know you didn't edit this part, but I would like to know if most of the footage tended to focus on the same things or these kind of things were due to decisions made by one of the editors.

This was probably the main challenge of the post-production. Even though we managed to get footage from so many different contributors, most of it was focused on Thom. We tried to compensate for this by slipping in footage of the other band members any time we could, but it wasn't always possible. I personally had a lot of difficulty editing Pyramid Song, which was completely redone several times and neither version was entirely to my satisfaction, but I'm not sure I could have done much better with what I had to work with.

Besides, did you notice any difference between the clips made by the people who knew about the project before and the people who made their clips for themselves and only sent them afterwards?

Not really. After I became involved with the project, I started a personal hunt for more sources, trying to get in touch with people on YouTube and elsewhere. In the end the footage contributed by the people who were "in the know" before the show only amounted to roughly 20 % of all our footage and a lot of it was just snippets. The only notable exception to this was HuntingWolf, who actually managed to smuggle through a HD camcorder and recorded pretty much the whole show.

About that, what criteria was used on the edition? (In terms of what kind of shots to include or to exclude, where to cut... especially given that the film has several editors). What limitations did you feel as editor, if you did feel any?

T̈hat was largely up to each editor, even though we regularly shared our "work in progress" files to get feedback from the other members of the team. We tried to focus on all the band members as much as possible and obviously exclude any shaky or blurry footage, except when it was used for aesthetics or there was no better way to edit a sequence. Only a fraction of the footage looked really "good" and it was up to us to basically make a highlight reel of all the good bits while adding some sort of personal artistic vision for each song, whenever we could afford such luxury. :)

What relation do you think a work like this has to the kind of official DVDs usually done? What do you think it adds to them? Do you feel any kind of limitation on this approach?

Official DVDs are usually based on high quality footage provided through professional equipment (a notable exception would be *Awesome; I Fuckin' Shot That!* by the Beastie Boys). The camera angles used on official DVDs are usually nothing like what the people attending the actual show could have witnessed. Everything just tends to be more polished, which usually makes for a better experience for a viewer. Projects like ours, on the other hand, tend to be a better representation of what it felt like to be in the audience on that particular night.

A film like this is not controlled by the band. Did you fear they would try to forbid it or modify it in any way? Do you think that supporting a project like Live in Praha was good for Radiohead's public image?

Even back in 2009 YouTube was already filled with videos from live gigs. Some artists were not very happy about that, but Radiohead were always very open to that. They even shared some of the fan made videos on their website, so when Nataly decided to approach their management, she didn't even consider they would try to block it in any way. Not sure they even legally could. And I think the response to our project only showed that such open attitude can score a lot of points from the general public.

What's your professional background? What influence do you think it had on your work on Live in Praha?

When we were creating the Live in Praha film, I was in my senior year in high school, being the youngest member of our team. I had only very limited prior experience fiddling around with video, but I learned a lot while working on the project from experience and from my fellow team members. Currently I am teaching computer science and media studies at a high school in Prague.

What sound recording were you using before Radiohead provided their audio mix?

There were actually three excellent bootleg recordings, that would have made for a pretty decent soundtrack by themselves. We considered creating a mix of these sources for the final product. When Radiohead provided their sound masters, the main track was just a bit too "clean" with little to none audience noise, so Jeff actually mixed that with one of the bootleg recordings to create a track that had the clarity of the master file and the atmosphere of the bootleg.

It's interesting that, given that Live in Praha is a film made by fans, the audience and their reactions don't appear much. Why do you think this happens?

Probably because we didn't have that much footage of the audience, other than backs of their heads or hands holding a camera or something. :) But there are still some nice audience moments during the 2+2=5 or Morning Bell segments, that work very well in context.

One of the most common compliments that people makes to concert films is that “it was like being there”. What kind of relation do you think should exist between concerts and concert films? Do you think of concert films as a substitute for actual concerts?

Well, this is a difficult question. "Being there" can have it's downsides as well. Maybe you get stuck behind a really tall guy, maybe the crowd around you is just plain unpleasant, maybe you are not feeling well on that particular night... and nobody wants to remember their experience like that. In

that aspect a live video should be "better" than being there. On the other hand there is just so much live videos out there that I cannot see people returning to our particular project too often unless it means something special to them personally. But if you are a fan and want to get an idea about how a band sounded like on a particular tour, even if you didn't have a chance to get an idea, then a good live video is your best chance. Nothing can ever come close to actually being there, but memories can fade or become twisted and rewritten and having a video from the event can help to keep the memories fresh, which is why I became involved with the Live in Praha project in the first place. :)

Apéndice 11. Entrevista a Peter Halliwell.

Realizada por correo electrónico entre o 23 e o 25 de febreiro de 2017.

What does Radiohead mean to you?

Radiohead were my favourite band for many years prior to the Prague concert. I had been to around a dozen shows, mostly around Europe, before Prague. They have consistently changed what they are and what they do over the years, so it's a challenge to always appreciate the sound fully. However, they are still one of the very best live bands performing today, and I'll always try and get tickets when they start touring.

When did you get involved in the *Live in Praha* project? In case you were involved since the beginning, what was the origin of the idea?

Radiohead fans have been 'taping' shows for decades, obviously with the advent of phones with video recording capabilities, these live recordings had become very commonplace. Unfortunately, the best you could generally hope for was some shaky footage of one or two songs from a gig. The idea from the start was to get as many of our friends and contacts inside the show filming with whatever devices they had. Mostly digital cameras and phones, but there were one or two camcorders smuggled in! We wanted to produce a Multicam film showing as many angles as possible. I was approached before the concert to take part, but later volunteered to help with the editing of the project.

I would also like to know, in case you were involved in that part of the project, how did you plan to promote the DVD. I mean, there is a trailer and there is a website, but did you send a press note to any media? Did you share the film on Radiohead fan groups? What reaction did you expect?

We never planned to prove the film as anything other than a free download, made available on the active forums of the time (Green Plastic, At Ease etc.). We later decided to make a torrent file and put that on Dime. We had no contact with any media at all, and we certainly weren't looking to

promote the film other than to Radiohead fans.

Was there any plan about how to work before the concert started? The website says: "several people were getting ready before the shows, and more of them join us when we started to collect videos after." I am interested in knowing if the people who were ready before the shows made some kind of agreement on what or how to film.

We had a group of about 15 people who agreed to film from their POV, wherever that happened to be. One guy had already said he would be at the far back of the concert with a camcorder, and he would film the entire stage from start to finish. This was so important because it meant that we would always have some footage to fill in any gaps that might occur. It was during the following months that other came forward with anywhere from 30 seconds to 30 minutes of additional footage.

In relation to the previous one, I am very curious about the differences between the footage: were the clips very similar between them or did they differ? On what did they differ? I mean not only on quality and style, but particularly on what to focus on: during the film Thom Yorke seems to get a little more attention than the rest of the band. For instance, during the last part of "All I Need", he goes to the piano and we see eleven shots only of him in a row. I know you didn't edit this part, but I would like to know if most of the footage tended to focus on the same things or these kind of things were due to decisions made by one of the editors.

You've hit the nail on the head with your observation there! I'd say over 50% of all footage we had was of Thom, and maybe a further 25% of Jonny. This is to be expected, since they are generally considered to be the most fun to watch, and also at the front of the stage. This hadn't occurred to us beforehand, and became very apparent during some of the slower, less covered songs (Videotape comes to mind). I was incredibly fortunate to get 2+2=5, which I think almost everyone who submitted footage had filmed. I think there were maybe 32 sources for that song (including some of my own). Regarding All I Need, I think maybe a lot of people went to the bar during that song because it's slow, and therefore not many sources were available. Most of those that were would have been of either Thom or Jonny. And yes, the quality varied hugely from person to person. Some were like 640 x 480 res phone footage, whereas others shot in 720p 30 fps. As an editor this is quite

difficult to splice together without it looking visually jarring.

Besides, did you notice any difference between the clips made by the people who knew about the project before and the people who made their clips for themselves and only sent them afterwards?

Again, our man at the back was shooting in very high quality, as were a few people right on the barrier. Generally most of the footage that came later was average 'concert quality' footage, but extremely valuable nonetheless. There were a few notable 'tapers' that also came through with some fantastic quality footage after the fact.

About that, what criteria was used on the edition? (In terms of what kind of shots to include or to exclude, where to cut... especially given that the film has several editors). What limitations did you feel as editor, if you did feel any?

The only limitations were coverage, i.e. half a song we only had shots of Thom, Jonny and the entire stage. I made it my mission to include as much Ed, Phil and Colin as I could, to try and make it more balanced. Each editor was free to cut their songs together how they saw fit, but we would upload private cuts to YouTube, and then use google groups to critique each other work. This is probably the most astonishing part of the whole project because you had me and Liam in the UK, Vasek in the Czech Republic, and Jeff in New York. All communication was done like this. No Skype or voice comms whatever.

What relation do you think a work like this has to the kind of official DVDs usually done? What do you think it adds to them? Do you feel any kind of limitation on this approach?

Its a unique perspective on the concert film, but this one gives you a sense of what it's like to be in the crowd, surrounded by fans. I don't think we were the first to try this approach, but I think we were the first to mount a project of this size using only amateur footage.

A film like this is not controlled by the band. Did you fear they would try to forbid it or

modify it in any way? Do you think that supporting a project like *Live in Praha* was good for Radiohead's public image?

Radiohead have a reputation for welcoming works like this, so we were pretty sure they wouldn't try and stop us. In fact, when Nataly approached Chris Hufford regarding the uncompressed sound board audio, they agreed to send it to us for inclusion in the film, on the provision that we didn't share just the audio files. I can tell you that we kept our promise! So it turns out that Radiohead themselves actually collaborated on the film, which was pretty mind blowing to us! All the media reports I later read have praised the band for their open approach to this project, and I think it's something that not many other bands would do.

What's your professional background? What influence do you think it had on your work on *Live in Praha*?

I am a graphic designer by trade, although I have also done some smaller corporate videos. So not a professional editor :)

What sound recording were you using before Radiohead provided their audio mix?

We were using one source of audio for all the editing, which the taper agreed to provide ahead of time. This was to ensure consistency. When we had access to the original sound mix, we had to adjust the edits slightly to fit the new timing, since it was very slightly longer.

It's interesting that, given that *Live in Praha* is a film made by fans, the audience and their reactions don't appear much. Why do you think this happens?

Well if you think about it, most people are focussed on the performance. You're not going to go to a Radiohead show and film the people standing around you! But thankfully a few did turn their cameras on themselves, or the crowd behind them, and I can tell you that we all jumped on those shots as fast as we could! I think the best example of this was during 2+2=5, where there was a lot of crowd footage. I used as much of that as I could get away with!

One of the most common compliments that people makes to concert films is that "it was like being there". What kind of relation do you think should exist between concerts and concert films? Do you think of concert films as a substitute for actual concerts?

Not at all, not even close. Most bands in my experience are way better live, than on a studio recording. I would cite Massive Attack and Radiohead as being two of the most extreme examples. When I see a concert film, it's usually because I was there and it helps to relive the memory. Or it might be a gig I missed because I was too young at the time, or it was in a country too far away. I would never pass up the opportunity to see a band live, on the basis that I could watch a recording later. There's just too much you'd miss out on. Much like going to see a Formula One race.

In finishing, I just wanted to let you know in case you weren't aware. Our film was nominated for Best Live Production at the Music Producers Guild Awards 2012, and we won the award. As it was taking place in London, I was the only person able to make the ceremony. It was an incredible night, and we beat off competition from Jools Holland and The Who. Not bad for a bunch of amateurs :)

Apéndice 12. Respostas de usuarios presentes no concerto de Radiohead en Praga o 23 de agosto de 2009.

Recibidas vía cuestionario de Google Forms entre o 25 de xaneiro e o 18 de febreiro de 2017.

1º enquisado. Resposta recibida o 25 de xaneiro de 2017.

Your name / YouTube username:

captainkidding

Your age:

28

Your occupation

student

Which artists have you filmed live?

Radiohead, björk

Which one of the following categories describes better your role at the concert you filmed?

I was a fan of the artist performing

What do you think of this artist? What does it mean to you?

Well, in this case, radiohead is my favorite band

Why do you film concerts?

To keep and/or share the memories of it

How do you choose when to film at a concert?

Depending on the song the band plays

How often do you film concerts? Do you film any other things? Which ones?

I've stopped doing it lately. I generally don't film much anymore.

Do you usually watch amateur concert films? What do you think of them?

I watch many of them, because i am a huge music fan and i like many artists and i like to be updated on their newest material

Do you usually watch official concert films? Have you watched a film of a concert you attended? What do you think of them?

I have watched some. I like them, specially the nice range of different shots they are able to get because of their gear.

What kind of equipment do you use to film concerts?

Mobile phone, digital photo camera

Are you concerned about the technical aspects of your video? In case you do, what do you do about it?

I dont worry

Do you share your videos? Please tell us why and how (where, to whom, publicly or privately...)

Not all. And if i do, i put them on youtube.

In case you described yourself as a fan, do you have any relation with other fans? (Sharing thoughts, material, meeting or talking about your favorite artists...) Please explain what kind of relation and specify if you are part of any fan group.

I am on the subreddit of a few bands and some of my friends are also fans of the same bands. we meet regularly and talk about everything, including music.

Did you have any problems when filming at a concert? (With some other spectator, with the organization...) In case you did, please explain.

No

2º enquisado. Resposta recibida o 25 de xaneiro de 2017.

Your name / YouTube username:

Stanislav

Your age:

25

Your occupation

Freelance iOS Developer

Which artists have you filmed live?

Radiohead, Depeche Mode, Massive Attack, Sigur Ros, etc.

Which one of the following categories describes better your role at the concert you filmed?

I was a fan of the artist performing

What do you think of this artist? What does it mean to you?

I'm a big fan of the bands I've filming.

Why do you film concerts?

I really like re-watching the material later to remember the details of the concert.

How do you choose when to film at a concert?

I usually do it on the songs I love.

How often do you film concerts? Do you film any other things? Which ones?

I usually like to make a few videos from the concert I've attended.

Do you usually watch amateur concert films? What do you think of them?

Yes, I like watching other people's live recordings, it's interesting and gives a possibility to see and hear some songs I haven't seen live myself.

Do you usually watch official concert films? Have you watched a film of a concert you attended? What do you think of them?

Yes, I like the official concert films too, when they are available.

What kind of equipment do you use to film concerts?

Mobile phone, small camera

Are you concerned about the technical aspects of your video? In case you do, what do you do about it?

I'm trying not to shake my hands and not to close the dynamic when I'm filming a song.

Do you share your videos? Please tell us why and how (where, to whom, publicly or privately...)

Yes, I share some videos via YouTube.

In case you described yourself as a fan, do you have any relation with other fans? (Sharing thoughts, material, meeting or talking about your favorite artists...) Please explain what kind of relation and specify if you are part of any fan group.

Yes, I like discussing the bands on the Internet and before concerts with other fans.

Did you have any problems when filming at a concert? (With some other spectator, with the organization...) In case you did, please explain.

Usually there are no problems, I don't use a professional equipment, but once the security on Depeche Mode concert asked me to stop filming the show on my small camera.

3º enquisado. Resposta recibida o 27 de xaneiro de 2017.

Your name / YouTube username:

punosound

Your age:

32

Your occupation

Web Developer

Which artists have you filmed live?

Radiohead

Which one of the following categories describes better your role at the concert you filmed?

I was a fan of the artist performing

What do you think of this artist? What does it mean to you?

Best sound scape live

Why do you film concerts?

Memory

How do you choose when to film at a concert?

Spontaneously

How often do you film concerts? Do you film any other things? Which ones?

Not really

Do you usually watch amateur concert films? What do you think of them?

Sometimes something rare.

Do you usually watch official concert films? Have you watched a film of a concert you attended? What do you think of them?

I was waiting a few years for a fan video live in Prague but it never appeared. Want to see it.

What kind of equipment do you use to film concerts?

Mobile phone

Are you concerned about the technical aspects of your video? In case you do, what do you do about it?

It is as it is

Do you share your videos? Please tell us why and how (where, to whom, publicly or privately...)

I upload it and that's it.

In case you described yourself as a fan, do you have any relation with other fans? (Sharing thoughts, material, meeting or talking about your favorite artists...) Please explain what kind of relation and specify if you are part of any fan group.

No.

Did you have any problems when filming at a concert? (With some other spectator, with the organization...) In case you did, please explain.

No. Perfect sound pressure and phasing..

4ª enquisada. Resposta recibida o 18 de febreiro de 2017.

Your name / YouTube username:

Melissa

Your age:

26

Your occupation

Musician

Which artists have you filmed live?

Pearl Jam, Radiohead, Nine Inch Nails, Queens of the Stone Age....

Which one of the following categories describes better your role at the concert you filmed?

I was a fan of the artist performing

What do you think of this artist? What does it mean to you?

The music means a lot to me

Why do you film concerts?

I did film concerts for myself, so I could catch the moment and relive it. I don't film concerts anymore, because if I want to relive it, there are many others that do film

How do you choose when to film at a concert?

If the song is not to loud and one of my favorite songs

How often do you film concerts? Do you film any other things? Which ones?

I don't film anymore or just not very often

Do you usually watch amateur concert films? What do you think of them?

I did watch them often, sometimes they are great, sometimes they are not so good

Do you usually watch official concert films? Have you watched a film of a concert you attended? What do you think of them?

I watched concert films, of course, the quality is much better

What kind of equipment do you use to film concerts?

Digital video camera, Mobile phone

Are you concerned about the technical aspects of your video? In case you do, what do you do about it?

My older videos have a bad quality, but I don't care very much

Do you share your videos? Please tell us why and how (where, to whom, publicly or privately...)

Some years ago I shared those videos, because I wanted to share the moment with others

In case you described yourself as a fan, do you have any relation with other fans? (Sharing thoughts, material, meeting or talking about your favorite artists...) Please explain what kind of relation and specify if you are part of any fan group.

I was part of the Pearl Jam fan group, so I could watch the material from others, I also was very eager to see the new setlists as soon as possible, some time ago I also shared fan videos

Did you have any problems when filming at a concert? (With some other spectator, with the organization...) In case you did, please explain.

I didn't

Apéndice 13. Respostas de usuarios non empregadas.

Recibidas vía cuestionario de Google Forms o 22 de decembro de 2016.

Como se indicou previamente no capítulo 6, o deseño inicial da parte de análise desta tese incluía tamén os filmes *All Tomorrow's Parties* e *Iggy and the Stooges: Raw Power Live - In the Hands of the Fans,* así como a idea de analizar vídeos dun concerto que non contase co peso dunha realización profesional, o de Nacho Vegas na Sala Capitol de Santiago de Compostela o 13 de febreiro de 2016.. Lamentablemente, ao non conseguir resposta de suficientes asistentes aos devanditos concertos, descartamos a súa inclusión no capítulo 7 por considerar que o principal interese de abordalos estaba no que os implicados nos eventos podían aportar, máis que na nosa propia análise (os resultados da cal serían semellantes aos dos filmes si incluídos). Porén, pareceunos que as respostas dos tres usuarios que cubriron os cuestionarios eran relevantes e apoiaban certas achádegas da investigación, polo que decidimos presentalas neste apéndice.

1ª enquisada. Resposta recibida o 22 de decembro de 2016.

Your name / YouTube username

Alice Ralph / alicaurusrex

Your age:

29

Your occupation:

Designer

Which artists have you filmed live?

Patti Smith

Which one of the following categories describes better your role at the concert you filmed?

I was a general member of the audience

Why do you film concerts?

To capture the moment and to look back on it.

How do you choose when to film at a concert?

On my mobile phone or camera

How often do you film concerts? Do you film any other things? Which ones?

Very rarely. If it is a special moment or song. I don't like it when people have their phones out for the whole show so I try to just get it out for a couple of minutes to film a special bit - eg. a finale or my favourite song.

Do you usually watch amateur concert films? What do you think of them?

Yes if it is an artist I really like.

Do you usually watch official concert films? Have you watched a film of a concert you attended? What do you think of them?

Yes I watch live concerts on YouTube or on DVD.

What kind of equipment do you use to film concerts?

Digital video camera

Are you concerned about the technical aspects of your video? In case you do, what do you do about it?

Yes. I keep the flash off, and try not to film when the audience around me is too loud to interfere with the sound.

Do you share your videos? Please tell us why and how (where, to whom, publicly or privately...)

YouTube, Instagram or Facebook

In case you described yourself as a fan, do you have any relation with other fans? (Sharing thoughts, material, meeting or talking about your favorite artists...) Please explain what kind of relation and specify if you are part of any fan group.

Not any fan groups but do follow certain artists online.

Did you have any problems when filming at a concert? (With some other spectator, with the organization...) In case you did, please explain.

Sometimes the security don't like you filming. I am very conscious that I don't want to get in people's way or spoil the show by filming, so try to keep it to a minimum.

2º enquisado. Resposta recibida o 22 de decembro de 2016.

O teu nome / nome de usuario de YouTube

ManuPlanetario

A túa idade

36

A túa ocupación

Supervisor nunha casa de apostas

Que artistas tes gravado en concerto?

Nacho Vegas, Carmela, Boza, Levi Weaver

Cal das seguintes respostas describe mellor o teu rol no concerto que filmaches?

Era fan do artista que actuaba

Por que gravas concertos?

Normalmente porque hai algún tema q non estea nos discos ou algunha rareza como o Pousa Pousa de Vegas ou algunha colaboración. Ás veces gravo pra xente q non puido acudir, pero esas non as publico

Como escolles cando gravar durante un concerto?

Vale a resposta anterior jejeje cando vexo q van tocar algunha rareza ou algunha colaboración

Con que frecuencia gravas concertos? Gravas algunha outra cousa? Cales?

Moi de cando en cando, sobre todo en conta q acudo a uns 75-80 conciertos ó ano

Soes ver vídeos aficionados de concertos? Que pensas deles?

Rara vez, só cando mos pasa alguén, e meses casos soen ser rarezas tamén, ou de artistas q anida non teñen disco

Soes ver vídeos profesionais de concertos? Viches algún dun concerto ao que acudiras? Que pensas deles?

Iso máis frecuentemente, sobre todo de artistas q non teño a posibilidades de ver a miudo. Internacionales sobre todo. E aprecio cando se fai con calidade

Que tipo de equipo utilizas para gravar concertos?

Teléfono móbil

Preocúpache o aspecto técnico do teu vídeo? En caso de que si, que fas para coidalo?

O meu tlf ten unha moi boa cámara (LG G5, no caso do video de vegas era un G3), pero como comentaba, o interese dos vídeos q podo facer é a anécdota, pra calidade xa están os profesionais

Compartes os teus vídeos? Por favor, cóntanos por que e como (onde, con quen, de forma pública ou privada...)

Fago algún privado pra compartir vía guachap con xente q non pode acudirá un determinado concerto, os outros os subo a YouTube, pero sen facer ningún tipo de promoción

En caso de que te describiras como fan, tes algunha relación con outros fans? (Compartes ideas con eles, material, quedades ou falades sobre os vosos artistas favoritos...). Por favor explica que tipo de relación e especifica se es parte dun grupo de fans.

Non, son fan de artistas, pero de case todos son tamén colega ou amigo, non me gusta o fenómeno fan

Tiveches algún problema mentres gravabas un concerto? (Con outros espectadores, coa organización...) Se é así, explica cal.

Non

3º enquisado. Resposta recibida o 22 de decembro de 2016.

O teu nome / nome de usuario de YouTube

Xoán Xegunde

A túa idade

50

A túa ocupación

Reporteiro Gráfico de Tv

Que artistas tes gravado en concerto?

Nacho Vegas,Xoel López, Tony Lomba, Wilco, Lee Fields, Quique González,Coque Malla...

Cal das seguintes respostas describe mellor o teu rol no concerto que filmaches?

Era fan do artista que actuaba

Por que gravas concertos?

Normalmente gravo un tema ben porque é algo que non soe tocar ou sorpresa, ben porque é o meu tema favorito ou de alguén que coñezo, ou simplente por vicio profesional?

Como escolles cando gravar durante un concerto?

Normalmente é un grupo o que xa coñezo, cando escoito as primeiras notas do tema que quero. As veces porque comenta que a seguinte é algo preparado para ese día

Con que frecuencia gravas concertos? Gravas algunha outra cousa? Cales?

Igual un 40% dos concertos os que vou. Tamén uso o mòbil para gravar si me atopo con algo curioso, simpático ou que me parece que non tardará moito en desaparecer. Cantos de taberna por exemplo.

Soes ver vídeos aficionados de concertos? Que pensas deles?

Soes ver vídeos profesionais de concertos? Viches algún dun concerto ao que acudiras? Que pensas deles?

As veces en YouTube tropezo con algún, en xeral soen ser bastante malos, as veces algún pòdese ver ata o final! E merece a pena si ademais o que aparece é algo qué so está conservado nese video. Normalmente ós profesionais so se lles deixa gravar un ou dous temas o principio, temas que decide o manager do grupo.Do resto do concerto en realidade so se conserva o qué fan con mòbiles

Que tipo de equipo utilizas para gravar concertos?

Teléfono móbil

Preocúpache o aspecto técnico do teu vídeo? En caso de que si, que fas para coidalo?

Si. Un móbil ten moitas limitaciòn a hora de gravar. Por suposto en horizontal!!! Logo depende moito da posiciòn na que me pille ese momento na sala. Normalmente fago un plano fixo xeral do escenario, si estou moi adiante sí fago algún movimento. O son xa sei que non vai ter moita calidade e si ademais tes alguén falando alto moi pròximo xa deixo de facelo..

Compartes os teus vídeos? Por favor, cóntanos por que e como (onde, con quen, de forma pública ou privada...)

Normalmente comparto con algún amigo. Algún na conta de YouTube simplemente como unha forma de non perdelo porque as veces necesitas espazo no teléfono ou cambias de mòbil.. de paso si a alguén lle vale para algo pois mellor

En caso de que te describiras como fan, tes algunha relación con outros fans? (Compartes ideas con eles, material, quedades ou falades sobre os vosos artistas favoritos...). Por favor explica que tipo de relación e especifica se es parte dun grupo de fans.

Absolutamente ningunha

Tiveches algún problema mentres gravabas un concerto? (Con outros espectadores, coa organización...) Se é así, explica cal.

Nunca tiven ningún problema, miro moito de intentar non molestar non o público nin o que está no escenario. E por suposto sempre sin flash!!

Apéndice 14. Modelos de ficha de análise e cuestionarios.

Ficha de análise para clips

- Título
- Data
- Procedencia
- Perfil da autora ou autor e autopresentación.
- Presentación do vídeo ao subilo. Adscrición da autora/autor a algunha categoría?
- Artista filmado ou filmada. Descrición da súa imaxe pública. Materiais promocionais.
- Espazo. Tamaño e tipo. Configuración escénica (iluminación, posición do escenario, escenografía, presenza de pantallas). *Concert etiquette* e outros códigos de comportamento. Posicións do público fixas ou non. Cifras de asistencia ao concerto.
- Análise do clip
  - Contido:
    - Presenza da(s) estrela(s) no plano en relación á duración do clip. Presenza da voz. Outros elementos presentes.
    - Sincronía de imaxe e son.
    - Indefinición de imaxe e son.
  - Duración:
    - Relación da duración do clip coa duración e estrutura da canción
  - Montaxe:
    - Si ou non? En caso de que si, número de planos, duración media. Conexión coas características rítmicas.
    - Outras alteracións de posprodución (efectos, títulos).

- Movementos de cámara:
  - Relación co movemento do espectador? Controlados ou descontrolados.
  - Posición da cámara. Variable? Relación co acceso.
  - Uso do zoom. Relación co contido.
- Recepción: cifras de visionado, comentarios, presenza do clip noutros lugares (na rede, outros filmes, etc.).

Ficha de análise para filmes

- Título
- Duración
- Data
- Perfil biográfico da autora ou autor. Adscrición a algunha categoría?
- Carácter do filme (película, especial televisivo, dvd, complemento a un álbum)
- Estratexia promocional do filme
- Artista filmado ou filmada. Descrición da súa imaxe pública. Materiais promocionais.
- Espazo. Tamaño e tipo. Configuración escénica (iluminación, posición do escenario, escenografía, presenza de pantallas). *Concert etiquette* e outros códigos de comportamento. Posicións do público fixas ou non. Cifras de asistencia ao concerto.
- Análise da secuencia
  - Contido:
    - Presenza da(s) estrela(s) no plano en relación á duración do clip. Presenza da voz.

Outros elementos presentes. Diexéticos?

  - Presenza do público e representación deste. Individualizado/colectivo.
  - Fontes de imaxe. Incorporación de material non profesional?
  - Tamaño dos planos e relación coas características dramáticas da canción.
  - Sincronía de imaxe e son.
- Duración:
  - Relación da duración da secuencia coa duración e estrutura da canción.
- Montaxe:
  - Número de planos, duración media. Tipo de transicións. Conexión coas características rítmicas.
  - Outras alteracións de posprodución (efectos, títulos, pantalla dividida).
  - Relación entre as distintas fontes de imaxe.
- Movementos de cámara:
  - Planos en movemento en relación á duración do clip.
  - Tipo de movementos. Steadycams, travellings, cámaras en man.
  - Posición da cámara. Relación co acceso.
  - Uso do zoom. Relación co contido.
- Recepción: recepción crítica, recepción nos grupos de fans. Cifras de visionado, remediacións.

Cuestionario para autores e autoras de vídeos amadores

- Cal é a túa relación co artista X? Considéraste un fan de X? Por que?
- Por que gravaches ese vídeo?
- Como escolles cando gravar?
- Cando gravas, cales son as túas prioridades? Que aspecto queres que teña o vídeo?
- Gravas vídeos de concertos habitualmente? E de outras cousas?
- Ves vídeos amadores de concertos habitualmente? Por que? E vídeos oficiais? Que relación cres que teñen os teus vídeos con eles? E co filme dese mesmo concerto?
- Que equipo utilizas? Utilizaches algún diferente previamente? Tes algunha formación en audiovisual?
- Por que compartes o vídeo? Como o fas? Redes sociais, Youtube, privado.
- Tes relación con outros fans? Participas dalgún grupo organizado? Cal dirías que é a reacción de outros fans aos teus vídeos?
- Tiveches algunha vez problemas para gravar? De que tipo? Co persoal de seguridade, con outros membros do público, cos artistas, con condicionamentos do espazo.

Cuestionario para autores e autoras dos filmes analizados

- Cal é a túa relación co artista X? Que relación tiñas con el antes de realizar o filme? Considéraste fan de X?
- Realizas a película por encargo ou propós o proxecto? Que condicionamentos se che poñen? Tes control sobre a produción do evento, organización do espazo?
- Que prioridades tes á hora de realizar o filme? Consideras que tes un estilo persoal? Se é así, cales son os seus trazos?
- Gravas ou tes gravado en ámbitos non profesionais? En concertos? Como dirías que inflúe a túa condición de profesional neses casos?
- Cales son as túas influencias á hora de realizar unha actuación musical?
- Ves vídeos amadores de concertos nalgunha ocasión? Cres que eses vídeos aportan algo que non aporte o material oficial?
- Tes presente ao público á hora de realizar unha actuación musical? Que sensacións procuras producir?
- Preguntas sobre o filme concreto, especialmente se emprega material dos fans: como se accedeu ás diferentes fontes de imaxe, como se alterou na montaxe ese material, que criterios se seguiron á hora de buscalo e empregalo, con que intención se fixo (que aportaba).

Introduction, summary and conclusions

A CINEMA OF THE FAN.

Fans and amateur recordings in the modes of representation of live music

1. INTRODUCTION

In November 2015, many television networks and online media (antena3.com 2015, Henderson 2015, Bond 2015) showed a video of Instagram user Sebastien Snow. During the fifteen seconds of the clip we could see the moment in which a burst of machine gun interrupted the concert of Eagles of Death Metal at the Bataclan theatre in Paris. The images recorded by Snow joined, within the informative coverage of the attacks of those days, many other non-professional records which gave the press access to facts that they couldn't have filmed because of their unpredictable nature.

The general access to devices of image recording in the digital era entailed, globally, a growing drive for the personal recording of events, especially channelled through the YouTube platform and social networks. Consequently, these records became increasingly significant for transforming reality to images, and work as a certain counterbalance for professional images made by the media or by the different agents of the culture industry. As a sign of that, the case of Eagles of Death Metal is not the only one in which an amateur recording of a concert became news. Instead it seems to be turning into another resource for newscasts. For instance, in Spain and Latin America there was a big controversy about the performance in which Alejandro Sanz rebuffed a spectator for, seemingly, abusing a woman (laSexta.com e Efe 2016, Gómez 2016). The main Spanish newscasts showed those images, but also some others not related to controversies, such as the images recorded by YouTube user Stan Goldstein in which Bruce Springsteen played “Purple Rain” in homage to Prince after the death of the latter (Cuatro 2016). The same thing happened all over the world with the video in which Adele reprimands a member of her audience precisely for recording her concert (laSexta.com 2016, Associated Press 2016, Lawler 2016).

A quick look to these examples shows already a series of points of interest about these recordings:

1. Concerts are a recurring topic within that general drive for recording. The resulting recordings will thus share, necessarily, many of the features that the different forms of cinema adopted under the influence of the appearance of digital techniques.

2. Four different concerts, of different styles and artists, in different moments and parts of the world, were recorded by different people. Apart from the previous four, lots of videos of the same performances exist. This indicates that a significant deal of the audience has the capacity to make their own recordings of concerts.

3. Within the newscasts' flow of images (and, by extension, within any flow of professional images), these recordings function as a certain aesthetic breach: in most cases they have less quality of image and sound, shakiness in their camera handling, they are poorly illuminated and even can change their orientation to a vertical one.

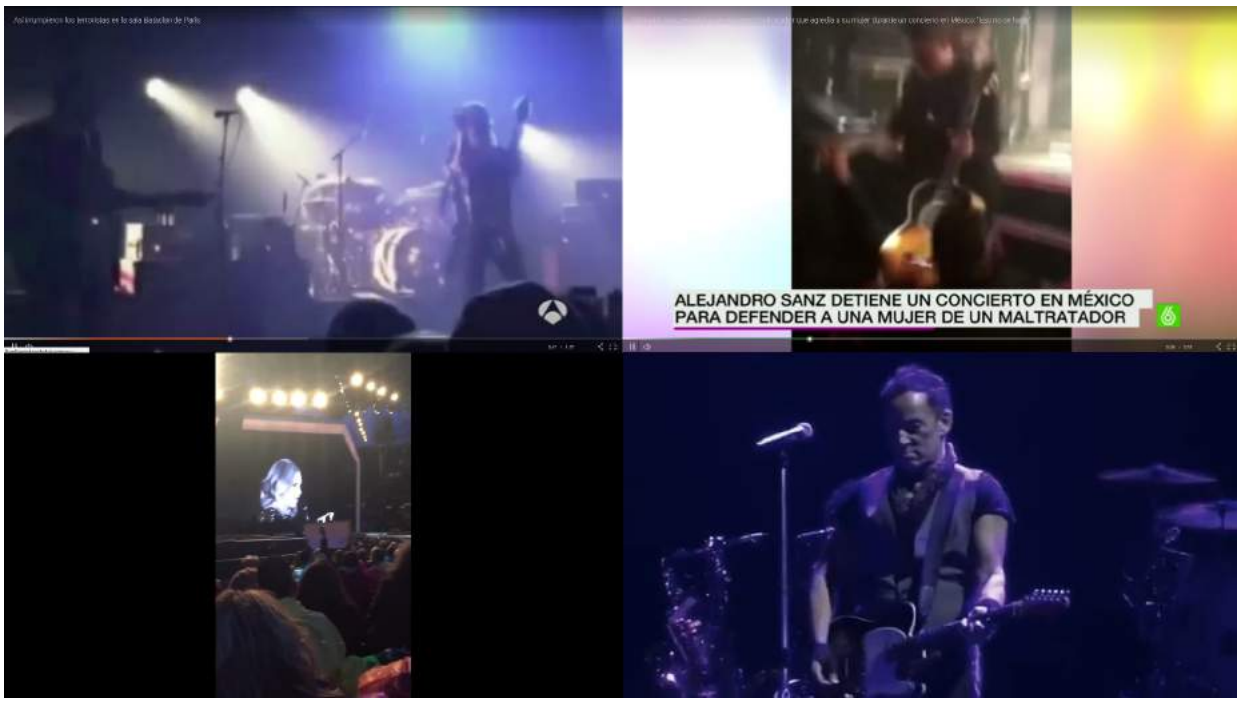


Figure 1: Non-professional concert recordings break the aesthetic flow of newscasts, as we can see in these images.

4. Adele's gesture shows how the action of recording is not free of controversy. Also, in

relation with the previous point, the counterbalance that amateur images entail for professional ones within the scope of concerts is controversial. It is maybe because it involves a distraction regarding the immersive attention that many artists demand of their audience. But also, accordingly, because it may imply a threat to the control that performers have over what happens at their concerts, or for the capacity of culture industries in setting the public image of their products. For the same reasons, it may suppose a change in the modes in which live music is put on images, because of going from an institutional point of view to multiple alternative points of view.

5. When these videos turn into newsworthy events is almost always because of non-musical reasons. Nevertheless, in cases such as the one of Eagles of Death Metal, the author of the images begins filming before knowing the shooting is going to happen, and hence these events can't justify by themselves the existence of these recordings. Probably, most concert videos exist and circulate simply because there is an audience willing to watch them. It makes sense that these audiences assemble around fan communities, which apart from their evident nature of communities of consumption are also communities of content production.

This thesis studies the role of fans and their recordings within the modes of representation of live music. However, considering that academic works about the topic are still scarce and the points we have just marked out, the scope of the putting of music into image comes out as insufficient to approach it. Amateur concert recordings contain the tensions related to the democratising promises of digital technology. They put into question the usual codes of audio visual representation of musical performances and show many of the different changes of home movies and reflect the ways of productive consumption typical of fandom. These recordings are a meeting for a series of relevant conflicts within the contemporary media and art context. That makes us find them as a relevant and pertinent object of study, and it also makes the way of approaching them necessarily complex.

1.1. Object of study

The object of study of this thesis is amateur audiovisual recordings of pop music concerts. The specification of talking about audiovisual recordings serves the purpose of specifying that both photography and exclusively acoustic recordings remain outside the scope of this research. Even if they are activities that exist in concerts (Whitman 2005, Van Dijck 2008) and with elements in common with what we are dealing with (and thus they may appear at some point in the text), they would belong to different traditions from the audiovisual representation of musical performance and therefore would need different methodologies. In order to ease the reading, from now on we will use the term "recordings" without specifying all the time that we are talking about audiovisual recordings, or also "videos", a word we avoided using in the definition of the object because it is more associated to the presence of these recordings as independent video clips on the Internet. That is a simplification we want to prevent: these recordings can be on YouTube, Vimeo or social networks, but can also be part of films (commercial or not commercial) and, for sure, in homes or on devices of many people who do not share them.

In the articles of Associated Press and laSexta.com about the Adele video quoted before, the headlines referred to the person who records as a fan: "'Deja de grabarme, estoy aquí de verdad', Adele se cabrea con una fan" ["'Stop filming me, I'm here in real life', Adele gets furious with a fan"], "Adele tells fan to stop filming gig and enjoy it in real life." This indicates another simplification which needs to be questioned. Intuitively, it makes sense to identify as a fan a spectator who is interested enough in the concert to want to make a recording of it. However, as we will explain later, the motivations to record can be very different and recordings do not always function as proof of the fan nature of the person who makes them. Studying the real experiences of audiences at concerts we note that they are diverse and complex. Hence, although our intention is to prove that the main tendency present in these recordings is a cinema of the fan, as this is not defined in this field by any previous work, it is necessary to study a broader object. In that sense, the term "amateur cinema" allows us to emphasize the fundamental contrast of this research between professional and non-professional representations of concerts. Chapter 3, in which we apply home movies studies to these recordings, delves into the terminological proposals of that field. to discuss the most adequate one for this object.

Last, when we talk about pop (or popular) music concerts we try to limit minimally a phenomenon that is certainly transversal in what concerns to musical genres. Following Philip Tagg's (1982: 41-42) argumentation, when talking about pop music we are excluding the fields of folk music and “art music”. In that sense, we are not talking about pop as a genre we can distinguish from other like rock, hip hop or hardcore, because we understand that all these are part of the whole of pop music. It is a type of music that appeals to mainstream audiences and is specially determined by the existence of recorded sound (lately, also of recorded image) and the culture industry. The main clarifications to make, thirty-five years later, to the way in which Tagg understands pop music have to do with the establishment of popular music studies and with the fact that pop music creation is more and more of amateur origin. We consider this music as relevant as the one made by professionals and the industry, but he associates amateur creation with folk music, as we see in the chart where he summarizes that “axiomatic triangle.” However, his general scheme is still valid and connects with the common use of the term.

CHARACTERISTIC		Folk music	Art music	Popular music
Produced and transmitted by	primarily professionals		×	×
	primarily amateurs	×		
Mass distribution	usual			×
	unusual	×	×	
Main mode of storage and distribution	oral transmission	×		
	musical notation		×	
	recorded sound			×
Type of society in which the category of music mostly occurs	nomadic or agrarian	×		
	agrarian and industrial		×	
	industrial			×
Main twentieth-century mode of financing production and distribution of the music	independent of monetary economy	×		
	public funding		×	
	'free' enterprise			×
Theory and aesthetics	uncommon	×		×
	common		×	
Composer/author	anonymous	×		
	non-anonymous		×	×

Figure 2: Chart in which Philip Tagg summarizes the discussion of his "axiomatic triangle" between folk music, art music and popular music. The modification we propose is to consider popular music as transmitted mainly by amateurs.

As we see, this definition of the object of study attempts to set some operative limits, considering the nature of the phenomenon: it is a phenomenon of recent emergence, and hence it has hardly been researched; and several fields from which we define it have not very rigid boundaries nowadays (as the division between amateurism and professionalism). Throughout the text, this will make us reference constantly elements that are not characteristic of amateur concert recordings but are necessary to explain them, by contrast or because they exist in parallel to them. The clearest example is the role of professional recordings, but also technological changes that preceded the digital one, the different types of forces in tension within the space of concerts or the setup of private and public in-home movies. That is to say the study of amateur concert recordings is

inevitably linked to the questioning of its definition and its contextualization within different categories of analysis.

1.2. Status of the issue

We previewed initially that the study of amateur concert recordings does not have a significant academic background. It is something that contrasts with the abundant coverage of the subject in the music press and even in the general press, where the approach tends to address the controversial character of the practice (Haithcoat 2012, Bellini 2013, Lee 2013), usually with a partiality that leads us to think that the phenomenon is not completely assimilated: journalist Rebecca Haithcoat using the headline “Hey, Moron! Why Are You Recording Concerts on Your iPhone?” is a good indicator. Thereby, the first work in which we find a balanced exploration of this type of recordings is the article “You should have been there man: Live music, DIY content and online communities,” by Jessa Lingel and Mor Naaman (2012), published in *New Media & Society.* In it the authors interview users who upload concert videos to YouTube with the intention of understanding the motivations behind the action of recording, as well as the organisation of online communities through which the recordings are distributed. Nonetheless, despite the findings of the research about the sense of the clips for the people who make it, the analysis leaves out the aesthetic aspect of the recordings themselves, as well as their place within the media sphere.

That same year, the Dane Carsten Stage published in the *Journal of Aesthetics & Culture* “Screens of intensification: on DIY concert videos of Lady Gaga and the use of media interfaces as tools of experience intensification.” In it, unlike in Lingel and Naaman's article, Stage combines an analysis of formal features of the videos with attention to the relation of filmers with the action of recording. Also in contrast with the previous example, the behaviour of that series of filmers is not drawn from interviews, but observed in the ways they share the videos and interact between them. Stage values the practice as a way of intensifying the experience of liveness by the audience, making it more significant through the creative choices of the recording process. Throughout this thesis we will try to go in depth into this matter, since the article leaves out the study of the relation between these videos and the media forms sponsored by the culture industry, something that seems important to us

in order to value the creative dimension they can have. The last and lengthier work we found about amateur concert recordings only deals with that same aspect in an oblique way. It is the doctoral thesis of Steven Colburn, *Amateur Concert Filming for YouTube: recalibrating the live music experience in an age of amateur reproduction*, based, as Lingel and Naaman's work, in interviews with YouTube users, and rather centred in systematising the role of videos within the economy of YouTube and music consumption habits.

These texts do not use several fields of analysis and academic traditions that, since the initial example of this work, we consider essential to approach our object of study; traditions that do not tackle specifically amateur concert recordings but do approach certain categories within which we can place them in a more or less oblique way, a reason why we include those traditions in this section. The first example, and maybe the clearest, is fan studies. This field has its origins in the cultural studies of Birmingham School. If these started to study cultural consumption focusing on "the daily activities of popular classes, media reception and consumption, lifestyles and social change" (De Lemos Martins 2011: 33), fan studies take that tradition to approach the existent communities of consumption and production that fans form, an object that coincides with ours. However, the use made of the term "fan" in the three works we have just mentioned avoids the whole background of fan studies (except for the work of Henry Jenkins). Hence, they use it in a non-critical way and sometimes take for granted the fan nature of the audience in general (as it happened with the general press that reported Adele's action). Consequently, the study of spectators' motivations to produce content remains a little lame, because of focusing in their behaviour without questioning their identities.

By contrast, theories around fandom are one of the foundations of our research, as they work with productivity related to fan activity and, in some cases, to audiences in general (Abercrombie and Longhurst 1998). That allows us to frame the object of study within practices already studied, getting closer to a deeper understanding of relations between identity, consumption and content production by people who attend concerts. To do so, we tried to balance the perspectives that follow the idea that fans practice resistance to dominant culture, typical of the first wave of fan studies

(Lewis 2001, Jenkins 2010) with different works from authors from the following generation who write from an already established tradition (Sandvoss 2005, Hills 2010, Hills 2013), clarifying the links between fans and cult objects. Some works about specific communities, such as *Tramps like us: music and meaning among Springsteen fans* (Cavicchi 1998) where he studies (among other things) bootlegging within Bruce Springsteen's fandom, serve as a referent when it comes to bring fan studies theories to particular cases connected to concerts.

Following that thread, the related scope of subculture theories has also studied the behaviour of communities formed around music, and it allows us to broaden the field once we have verified that not all the audiences are formed just by fans. Within these theories, two works of notable influence that deal with music subcultures are especially relevant when it comes to understand the strategies of legitimation and authentication at stake in the relation between mainstream and alternative communities; strategies in which home concert recordings are framed. We are talking about *Subculture: The meaning of style* (Hebdige 2013) and, especially, about *Club Cultures: music, media and subcultural capital* (Thornton 1997). Those strategies turn into conflicts inside the space of live music. As amateur concert recordings are one of the practices that audiences carry out during performances, some works that analyse the way performances function in contemporaneity also contribute necessary ideas about the status of live events within the current media context. Philip Auslander's *Liveness: performance in a mediatized culture* points out specifically how access to music in mediatized forms determines the way concerts are articulated and spectator's expectations.

Auslander's book, however, has a limitation that is common to many fan studies, which is to focus on mainstream culture. Of all the examples we used to start this work, the less known artists were Eagles of Death Metal, and even so they are a band that has made the charts in many countries. Concert recordings exist too in truly minority contexts, accompanying local music creation practices. There are works as Wendy Fonarow's around indie audience rituals that allow us to add more ambits to the mainstream and, besides, recognise the enormous complexity of behaviours and actions existent during concerts. In that sense, theories around the idea of music scene (Cohen 1991, Cohen 1999, Shank 1994, Straw 2002, Straw 2004, Bennett and Peterson 2004) and books such as

the ethnography on amateur music making in Milton Keynes that Ruth Finnegan wrote (1989) anticipated that by observing the habits of the audience in local, non-massive events, making it possible to study the phenomenon of this thesis without leaving out most of pop music produce in the world: the one that doesn't appear in the media.

We also explained the necessity we found of approaching our object of study as a form of cinema within the media sphere. An essay by Jenkins, *Quentin Tarantino's Star Wars* (2006), used the term "fan cinema" to talk about some fiction films made by fans using George Lucas' saga universe as a starting point, bringing it near the scope of fan fictions. From the title of this thesis, we pick up the idea but reworking it: the fan cinema we can talk about is framed in different traditions from that of narrative fiction, and hence the theoretical corpus that studies those traditions can be transferred to amateur concert recordings (and it can be incorporated to the definition of "cinema of the fan", making it as broad as necessary). First, works on the home mode deal since decades ago with non-professional recording modes, paying attention both to their aesthetic features and their symbolic value (Citron 1999, Orgeron e Orgeron 2007, Capitanio 2012). The volume *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (2010), edited by Efrén Cuevas, includes contributions by authors with divergent visions (Laurence Allard, Roger Odin, James M. Moran) and so it encourages an indispensable reflection on the terminology that surrounds the home mode that helps us delimit, as we said, the object of study.

In many of these works we note the existence of a tension between professional or institutional images, which set some ways of working, and amateur images; a tension that is not reducible to a simple opposition, but to some sort of pollination. In that sense, another tradition in which amateur concert recordings are framed (and that allows us to observe this) is that of the cinema that works with live music. The set into image of music performances is a constant since the first films of Edison and the Lumière, and numerous works have observed the relation between the event and its representation in movies (Chion 1997, Altman 2004, McMahan 2006, Dyer 2012) paying attention to different periods, genres and filmmakers. Within that, a number of texts, usually more recent ones (Beattie 2008, Cohen 2012, Edgar, Fairclough-Isaacs e Halligan 2013) focus on music

documentary, a field very close to our object of study, especially if we think of the fact (ignored in the works of Lingel and Naaman, Stage and Colburn too) that some films exist that use amateur recordings as a source of images, and in some case as the main source.

Last, theorists who study the changes that digital technology induced in cinema tackle tendencies within which our object of study is included. Thus, Nicholas Rombes points out in *Cinema in the digital age* (2009) the emergence in this period of imperfect or degraded images, something that Sergi Sánchez (2013) studies as well. These works are part of the broader field of studies about media culture in the digital age, which also analyse phenomena with clear parallelisms to amateur concert recordings, such as Lipovetsky and Serroy's idea of "cinenarcisism" (2009) or the way Manovich discusses interactivity (2005). And also, in a more oblique way, they are part of the works that studied the way in which particular technical changes articulated the relation between professional and amateur. Out of that group, we use here, logically, the ones centred in music (Attali 1977, Ross 2009, Ross 2012, Byrne 2013) and cinema (Moran 2002, Ortega e García Díaz 2008).

1.3. Objectives

The status of the issue of amateur concert recordings (and of the cinema of the fan) confirms the necessity of a multidisciplinary approach that overcomes the limitations that can be seen in previous research works and, at the same time, takes advantage of the position of the phenomenon as a meeting point between different well consolidated theoretical fields. Therefore, one of the main objectives of this thesis is the elaboration of an adequate model for the study of our object, one that allows us to clearly define the cinema of the fan to which we refer and build some knowledge around (and through) it.

This first objective establishes and conditions all the other purposes of this research. The construction of that model also implies investigating the set of music into image, where we set ourselves the objective of creating a categorisation of both amateur and professional live music recordings that so far does not exist, systematising it in the definition of an Institutional Mode of Representation within that field. The intersection of different theoretical traditions preceding the

design of the model responds to the objective of overcoming the limitations of each of those traditions when it comes to thinking about amateur concert recordings (or, at least, responds to the intention of opening ways to overcome them). That is to say we also have the objective of compensating the overly mainstream-biased attention of fan studies, the constant ignoring of live performances in music and cinema studies, the scarcity of considerations of non-familiar practices in amateur and home movies theories or, plainly, the absence of the phenomenon of amateur concert recordings within the study of new media practices related to the digital era.

Precisely regarding this, if we look for a method to build contrasted knowledge around a practice popularised during the digital era is because of another important objective of this research: questioning the democratising ability of technical innovations. Al Gore declared when launching his late interactive channel *Current TV* that his intention was to use digital technology seeking democracy and avoiding the control that political and economic forces exert over society (especially young people):

> 1. We have no intention of creating a Democratic channel, a liberal channel, a TV version of Air America. That's not what we're about. We're about empowering this generation of young people in their 20s to engage in a dialogue of democracy and to tell the stories about what's going on in their lives using the dominant medium of our time. (Jade 2005)

The initial examples proved the relevance in a quantitative level of the phenomenon of amateur concert recordings, but along this research we intend to enter the qualitative level by exploring the tension these recordings imply regarding the institutional ones, observing if the multitudinal access to the action of recording gives the audience the ability to counterbalance the narrative construction that the culture industry carries out. We have the objective of verifying thus the limits of the democratising ability of technique within the scope of representing and recording reality (in this case, the reality of concerts). To do so, we want to avoid both falling into the apology and falling into the apocalyptic approach, with the intention that discourse around empowerment and universal participation can have a real base and not just wishful thinking: in this thesis we tackle the crucial question of the democratisation of the construction of knowledge

and, to do so, we look for more strong foundations than simple will, which could make us see revolutionary practices and resistance where there isn't any. Ours is the same critical intention that Mattelart and Neveu (2004: 15) found in cultural studies: “understand in which way the culture of a group, and above all the culture of popular classes, functions as a rejection of the social order or, the other way, as a form of attachment to power relations”. Approaching them in that sense, conflicts around the cinema of the fan appear to us as parallel in many cases to general conflicts of the digital age, and that explains the importance we give to this objective.

That attention to the democratisation of the construction of knowledge leads us to a last key objective: combining the rigorous approach of academic research with the sensibility of fans and amateurs about themselves and their creative labour. Through Daniel Cavicchi's words we have become aware of the conflicts this opens, but also of the benefits it can contribute to an investigation:

> 2. Fans and academics, in many ways, speak different languages, and, like academics, not all fans agree on everything. Opening up scholarships to fans also raises vexing questions about ethical responsibility, about who is qualified to speak, and whose knowledge counts and when. Don't academics' years of education and training qualify them to speak about certain subjects with authority? But who are they to say that fans' own understanding of their fandom is wrong or really means something else? Addressing such issues is the only way to achieve knowledge of popular music which is relevant, useful, and ultimately meaningful to both those who find it intellectually important and those who participate in it. In general, there is a need for less scholarly arrogance and more cooperation, less looking and taking and representing and more meeting and sharing and learning, and fewer scholars speaking *for* others and more speaking *with* others. Only then will the study of popular music move toward being what popular music itself is for those who love it: something which excites and angers, motivates and provokes, brings people together, and makes sense of the world. (Cavicchi 1998: 189)

Within fan studies we constantly find the efforts of the researcher to establish an appropriate position to tackle the work made by fans, as Cavicchi does here. Willing to escape from

paternalism and to take advantage of the fan identity of a part of the academia, or even their participation in many of these practices, these authors have frequently defined themselves as fans (starting probably with Jenkins in *Textual Poachers*) and even stating the need to include an autoethnography in which taste, values, ties and implications of fans and aca-fans are put under the microscope of cultural analysis (Hills 2010: 72). The design of this work starts inevitably in the experience that our simultaneous position of fan, amateur filmmaker and scholar gives us. Consequently, we intend that the findings of the thesis come from the knowledge of all the necessary fields, without establishing hierarchies between them.

1.4. Hypotheses

The hypotheses of this work, regarding the previously explained objectives, start from that intention of calling into question the discourses around apparently democratising phenomena, combined with a series of initial intuitions about the object of study. We set them up around two seemingly simple questions: Does the massive access of the audience to audiovisual recording equipment induce the emergence of modes of representation of music which are alternative to the institutional one? How does that affect the relations between artists, culture industry and audience?

1. Technological circumstances of the digital age facilitate the emergence in audiovisual recording of live music of non-professional forms of cinema that entail a counterbalance to institutional recordings because they bring into the images an individual look which does not depend on economic interests.

2. Those institutional recordings, controlled by cultural industries in different ways, have led to the settlement of a conventional model of representation of concerts, which could be named Institutional Mode of Representation of Live Music, following Burch's term (1995: 17) referred to classic cinema.

3. Within amateur concert recordings fan cinema is the main tendency because the condition of fan works as a catalyst for content production.

4. Fans record concerts because of a mixture of collective motivations (related to the community of peers) and individual ones (related to concepts of subcultural capital).

5. Amateur recordings are integrated into professional products with the intention of controlling the participation of the audience and take advantage of the legitimacy and authenticity they imply.

1.5. Methodological design and structure of the text

The structure and methodological design of this thesis are influenced by the fact that the main objective of the research, together with the adjustment of the methodology to the object, is the construction of an adequate model to analyse the cinema of the fan. That idea forces us to approach the different theoretical fields before we establish a sample and a method to analyse that sample. Thus, the very structure of the text will be oriented to the increasingly detailed definition of the cinema of the fan, allowing this definition to appear clearly after all the theoretical formulations and to guide the design of the final model of analysis.

For that reason, we will structure the theoretical part of the thesis in four chapters that study different analytic categories which allow us to approach the object of study. Each chapter is divided in three epigraphs, trying always in the third one to bring the previous and more general concepts near the object of study. The progressive elaboration of classifications and identification of features attributable to the practice allows us to integrate interpretative discussions of some examples of amateur recordings or fan cinema whose pertinence will be justified in every moment by the development of the text. In doing so, we avoid a use of the theory that only comprises a discussion and order of references, bringing it instead closer to the phenomenon through the videos themselves. We will constantly use press references, with the intention of proving the relevance of the phenomenon and setting the theoretical concepts in the reality of the time and its narrative construction. The introduction of the fans' own vision will be progressive along the text, being only exceptional at the beginning and becoming more important as we approach the construction of the adequate concepts to tackle the phenomenon.

Consequently, Chapter 2 will address digital cinema as the context where the phenomenon appears, both in its technical aspect and in the purely aesthetical one, paying attention to discourses generated around this cinema and its relationship with fandom and pop music. Through focusing in aspects of interactivity and participation we get closer to the topic of Chapter 3, which deals with the organisation of fans in productive communities, combining the tradition of fan studies with the tradition of home movies and trying to fix the place of fan cinema in each one of them. Using this double approach, we will start elaborating categories that allow us to classify the different types of filmmakers that operate in concerts, paying special attention to cases of renowned filmmakers that also have a fan identity, with the intention of setting the limits of those categories.

The fourth chapter will explore the way in which relations between the audience and the producers of a show are structured in concerts. With that intention, we will try to define a model based on immersion to question subsequently its own weaknesses and place the phenomenon of amateur recordings within the model or outside of it. And to end the theoretical part, Chapter 5 will collect our previous explorations to see if they affect the aesthetic dimension of recordings. To do so, it will first develop a historical review of the setting of live performances into image that will allow us to set the points to pay attention to define one of the key concepts of this work: The Institutional Mode of Representation of Live Music. This will be done through a small case study of commercial examples which will indicate if this concept is appropriate, and will be finally contrasted with examples taken from non-professional recordings to check if these give way to different modes of representation and understand the place of *fandom* in that ambit.

Having done that it will be possible to define the cinema of the fan in detail and to come up with a sample and a method of analysis that allow us to contrast and make more complex the concepts previously proposed and, if necessary, to add new ones. That analysis will be presented as the final part of the work and it will include both analytical discussions of different films and videos and the opinion of their authors (through online questionnaires and semi-structured interviews). We will try to obtain particularly information about all the important aspects in the previous theoretical part that need input from participants: motivations, relation with equipment, relation with the artist, etc.

Finally, we will go back to the hypothesis and present the conclusions. The material that we consider interesting but interferes with the logical development of the text (especially analysis datasheets, questionnaires or full interviews) will be placed as an annex at the end.

PARTIAL CONCLUSIONS

2. THE DIGITAL AGE: AESTHETICAL AND TECHNICAL CONTEXT

2.1. *Anybody can:* technological changes in music and cinema

- Although in any case they can come directly from artists, technical changes related to arts are usually promoted by the industry. The industry is always the part that sets the frame in which the general audience accesses new equipment and techniques because of their control of massive commercialisation of devices.

- Different authors who theorised about it clash constantly when it comes to evaluating the consequences of these changes, between democratising optimism (the "myth of the mobilisation power of amateur technologies" related with Brecht and Benjamin by James M. Moran) and the most apocalyptic pessimism (John Philip Sousa, Andrew Keen).

- There is a tension in technological changes between the effect of promoting creative amateur activity and the economic interests of the industry. The industry tries to exert control over the use of equipment while users can escape from that control in a conscious or unconscious way.

- The digital age represents a moment of democratisation of access to technology, especially in the case of cinema, which is a medium of traditionally complicated production. The context favours the emergence of creations in which technical quality becomes secondary and the spontaneous record of emotions and experiences takes precedence.

- In different periods, different technological developments favoured the emergence of works with a similar character in music and cinema. When applied to the set of music into image,

the lightness of cameras favoured a freedom of access and action big enough to accept fans and different members of the audience as filmmakers.

- The democratisation of access is matched with a series of limitations. Despite yielding in the ambit of content production, the industry keeps controlling the ambit of distribution. Many theoretical texts point out too that works created by amateur users deepen the features of the most conventional works.

- Relevant changes of the digital age relate to the amount of amateur production and media literacy, with the consolidation of big alternative networks of distribution and with the breakup of the concept of passive audience in favour of a participant and creative public.

2.2. The aesthetical digital context and its application to the setting of music into image

- Digital images have a double aesthetic tendency that we identify through Nicholas Rombes: one of the tendencies tends to mistakism, giving space to randomness; the other one seeks perfection in images and is associated to high definition, to the idea of hyper-clarified reality.

- In the first ambit, the experience of everyday reality of an individual is filtered, establishing a breakup with classic cinematic syntax, determined by the limitations of the apparatus and not by human behaviour. Sergi Sánchez detects, in contrast, a humanist nature in the poetics of mistake and unfinished things present in the digital age.

- In the second one, we find a visual culture that hides imperfections by emphasizing spectacle, sensations and immersion. In this case, technology comes to the fore and determines the commercial appeal of the images. This has happened repeatedly around technical innovations along the history of cinema.

- Àngel Quintana equates the duality of digital cinema with a different one present in early cinema, between the model of cinema of attractions and cinema of length, which he

considers adaptable to the current situation. This tension also appears in the setting of music into image.

- The spectacular model with which concerts are recorded, close to the idea of the cinema of attractions, takes multi-camera setting as a starting point and matches the second ambit of digital age we have just pointed out. It is distinguished by fast editing and the seeking of an immersion effect in the audience. The technology comes indeed to the fore and new techniques or the multiplication of recording devices are used as selling points.

- The humanist model of length appears both in the static long shot used by some figures of contemporary cinema (Costa, Van Sant) and in-home recordings of concerts, which proliferate because of the multiplication of recording devices also in the audience side. By managing without editing, these recordings register the randomness of reality and allow the presence of mistakes.

- The effect of the multiplication of cameras in the digital age gives way to the emergence of "cinenarcissism" that Lipovetsky and Serroy emphasize. The record of everything that happens in the world (including concerts) is inevitably attached to the construction of the self and the public exhibition of personality. The personal character of images becomes more evident.

- The drive to film alters the experience of the reality of the concert because of the presence of cameras, a conflict which is parallel to the one present in the home mode, where any fact is modified by the presence of somebody recording it. That same presence of cameras makes possible the emergence of works done using the spectators' material as a source.

- The cohabitation of material from different sources, many times not identified, leads to the formation of an "equality regime" between images. Different formats and qualities become compatibles and start being part of the consumption routines of the audience.

2.3. Participatory culture, interactivity and reception in the digital age

- The multiplication of devices of image recording has been parallel to the multiplication of visualisation devices, and that has consequently the individualisation of consumption, going from collective to personal watching as the main audiovisual reception mode.

- This aspect leads to a briefer and less profound attention, and hence the forms of this period increase their fragmentation. The snippets of works are decontextualized and, as they can coexist despite their differences, people who consume those snippets are able to give them meaning through reorganizing them.

- Images have in this age a momentary character, a tendency to be made and consumed in real time. This makes the audience more active and turns the boundary between producer and receiver more diffuse.

- The overlapping of roles creates a new space for interaction, which Henry Jenkins systematizes talking about participatory culture. He underlines three aspects of this: the active role that new techniques and devices facilitate, the "do it yourself" discourse constructed around subcultures and the weight of culture industry conglomerates, which favour the flux between mediums and the participation of the audience.

- Interactivity appears in this period around music and audiovisual works. In some cases, it does so in the phase of production of the pieces, allowing the participatory audience to alter the final form of the work. In another case it appears only in reception, and hence spectators are limited to choose between options planned by the work, as it happens with interactive music videos.

- Besides what creators of the works have planned, the emergence of a productive consumption is common around the reception of music and audiovisual, where the act of consumption produces an interpretation that changes the nature of the object. Nowadays every member of the audience is able to use songs, videos or different media forms to express herself or himself, entering the tendency of artist as curator that the Internet strengthens.

- The culture industry tries to make participation and interactivity work in their favour, handing over spaces which in reality are still controlled by it (for example, the hit parade or the above mentioned interactive music videos) and keeping always, even if less marked, a breach between professional and amateur creation. Amateur production is distributed in systems which are still dominated by industrial products.

- The logic of the period is identified by Manovich as an overcoming of the model of the industrial society, as post-industrial society has its base in the adaptation to the individual instead of in massive standardisation. This breaks up with Adorno's traditional vision of submitted masses but also indicates that participation of the audience is integrated in the commercial system.

- Home concert recordings are a form of productive consumption which, in cases as the films that use them as material, serves as an example of interactivity during production. They are produced and received in between aesthetic tensions of the digital age and the clash for control between industry and audience.

- The figure of the fan connects with these tensions because of being the more active consumption model: the aesthetics of works produced by fans coincide with characteristics elements of the digital age (as they redistribute and alter previous works), they are the ideal audience for the industry and, at the same time, they are organized in subcultures that serve as counterbalance for institutional control.

3. FANS AS PRODUCTIVE COMMUNITY

3.1. Music fandom: creativity, community and subculture in the digital context

- Fandom has the nature of a space of tension, between the dimensions of artist and audience, individual and collective, public and private, industry and anti-commercial.

- We define fandom, following Cornel Sandvoss, as the regular and emotionally involved

consumption of a text or popular narrative. The impassioned implication of fans frequently leads to the formation of communities of peers which are governed by alternative rules to the dominant ones, which work as sources of self-esteem and social recognition and practice productive consumption.

- The media context and the current presence of a collaborative creative culture work in the same line that the dimension of identification of fans with their fan object, minimizing the differences between artist and audience. However, a certain distance always exists and it is necessary to the construction of fandom, as it lets the imagination of each fan act. At the same time, the culture industry develops means to use that in its benefit, seeking to satisfy the desires of fans and anticipating their behaviour.

- Fan communities fit into a broad definition of subculture, but to analyse them we need to avoid qualifying them as "resistant" or "subversive" as it frequently happened in fan studies and subcultural theory. It would be accurate to talk about "alternative social communities", as Henry Jenkins does. The particularities of the cultural system barely leave space for subversion at the ambit of consumption, but there still are fan behaviours that tend to be anti-commercial.

- The inner functioning of fan communities (which transforms the idea of authenticity in subcultural capital through different fan performances) responds to narcissism as a quality of fandom, promoted as well by the increasing publicity in the digital age of activities that used to be private. 2.0 Internet leads to an introduction of the participation of any fan into her or his daily life, in everyday activities.

- The levels of publicity and involvement in a fandom can be very different. The importance of fandom in the identity of an individual can be crucial or incidental, and participation in groups can be integral to their definition as fans or not exist at all.

3.2. Home movies for dysfunctional families

- The blurring of boundaries between public and private is a defining feature of fandom, both in the ambit of the fan object as in the ambit of fans themselves. Videos made by fans at concerts share this feature.

- The digital age implies, as Michael Renov pointed out, a change from a written culture of self-expression to an audiovisual culture of self-presentation when it comes to documenting private life.

- This trend appears also in the way music lovers record their activity and emotions, a record in which concerts play an important part because they serve a certain function of authenticating the idol.

- Laurence Aillard's theories on home movies, which frame them on a broader field called private cinema, produced and received in restricted communication communities, allow us to apply this tradition to home concert recordings. Inside that category of private cinema, fans recordings share some features with the subcategory of personal cinema (that made inside elective communities characterized by shared taste) and some others with the subcategory of home movies (those made inside the family.)

- When people film, they tend to reflect their *habitus,* and in the case of home concert recordings this *habitus* is usually marked by the condition of fans, even though it can share space with different ones (that of the avantgarde, that of the home mode...).

- The phases of production and distribution of home concert recordings tend to meet psychological and intimate needs in the first case and social needs in the second one (through the exhibition of taste that is turned into subcultural capital).

- Contemporary alterations of publicity elicit the emergence of a new form of performativity: in the case we are studying, the narcissism of fandom meets the narcissism that digital technology favours. The priority is not the cohesion of the community, but the satisfaction of psychological individual needs related to ego, but these aspects are not mutually exclusive

inside fan communities.

3.3. Roles and motivations

- Home concert recordings are not necessarily part of the cinema of the fan, because the person who records a concert can do so from six different roles (that can sometimes overlap) dependent on the relation between the filmmaker and the object filmed: professional, artist, close person, fan, member of a scene or general audience.

- Fan identity is not one-dimensional but, as it has been discussed around the relation between fans and academia, can vary depending on the context or have elements from different ambits. This is observable in videos made by fans, in which we find features common to different roles and in which we can identify fans-filmmakers and filmmakers-fans in function of the pre-eminence of some features or the others.

- There are several different motivations to film (economic capital, aesthetic interest, cultural capital, collective intelligence and indicial value) which are articulated in different ways depending on the role of the filmmaker.

- The role of the professional tends to be motivated by the obtaining of economic capital. Even though it can happen otherwise, this responsibility usually excludes the possibility of combining this role with some of the others.

- The role of artist appears when the motivation to film is the aesthetic interest: the attention of the filmmaker is centred on the act of filming itself. In the case of filmmakers with an extensive amount of work, it can be checked by looking for features of their authorship in the images of concerts, by the idea is also applicable to fans-filmmakers who have aesthetic concerns beyond the simple object they are filming. Usually this role is easily combinable with some of the other categories, but it can appear by itself.

- The role of close person comes from an intimate and mutual relation with the performer. The

motivation of close persons to register concerts is the indicial value of the images (their capacity to register the individual sensations of the moment). It can be seen in videos in elements such as the presence of playful games, the access to privileged positions or the absence of distribution of the material, but these are not exclusive aspects of this role.

- The roles of fan and member of the scene share three common motivations (cultural capital, collective intelligence and indicial value) but combined in different ways. The indicial value works in an individual level, and inside communities the members of music scenes tend to value more collective intelligence because they have less available information. The online organisation of fan communities tends to favour a hierarchization between fans depending on their cultural capital.

- The "hyperinflation of the ordinary" usual in this period makes possible the emergence of concert recordings made from the role of general audience, motivated by the indicial value (as everything becomes worthy of being recorded and remembered) or by the intention of sharing videos with the general audience (motivated thus by collective intelligence or cultural capital criteria).

- Videos made from the role of artist tend to be aesthetically more easily distinguishable from those made by fans, close persons or members of scenes. Among these three categories the differentiating items are more likely in the choice of the object, the position of the camera and the privileged access to some situations.

4. THE CONCERT AS A SPACE OF CONFLICT

4.1. The immersion model and control mechanisms

- Physical resources (lighting, sound amplification, organisation of the space) usually used in pop concerts favour an immersive experience for the audience. Producers (both artists and the culture industry) exert control over these resources, mainly through the election of the venue, conditioned by monetary and technical limitations.

- Besides those resources, producers can fix various rules of behaviour with which they can lead the actions of the spectators to particular patterns.

- There is a growing tendency to active participation in the audience, triggered by the current technological context and by its desire of closeness to the star or to the community of peers. Modes of active participation imply a breakup with the immersion sensation, and that elicits a conflict with part of the spectators and the producers who defend the immersive model.

- Within these forms of participation, those related to image are especially controversial, as different media forms (mainly albums and videos) are used by producers to shape the expectations of the audience and hence they want to control its production.

- The abundance of mediatized forms (which are reproducible) turns them into the element through which most concert spectators built their ways to behave in live performances and their emotional relation with performers, usually based on a sensation of authenticity that the concert would confirm because of its unrepeatable nature.

- These mediatized forms become more and more the referent for live performances, unlike what traditionally used to happen, and they increase their presence in the event itself, mainly through the use of screens.

- Producers try usually to satisfy the will to participate offering the audience some interactivity limited to certain schemes (the use of light wristbands by Coldplay would be an example), ritualizing the functioning of the concert.

4.2. Disturbances of the model: fame, roles, genre

- Audiences at concerts are not uniform, but are formed by different people with different objectives, expectations and needs which can be modified during the event itself.

- Apart from music production and listening, a lot of different activities happen during concerts, much of them related to audience interaction.

- The power of each performer to impose a particular type of behaviour in the audience depends basically on the spectators' respect for his or her criteria: successful musicians have a bigger control capacity than those who don't have records.

- Groups and artists that are not famous have less ability to control the organisation of space in their concerts, which also are less multi multimedia than the massive ones.

- Depending on their relation and distance to the performer, the different roles of the spectators condition their behaviour live and their fulfilment of the explicit or implicit rules marked by producers or the audience.

- People who play the role of professional during concerts have usually a rational, cold and unpassionate attitude and tend to fulfil the rules that come from the organisation but ignoring rules that come from the community because of their economic interests.

- People who play the role of artists during concerts tend to have an analytical attitude and fulfil the rules in a way tied to their artistic objectives, which are given priority over the rest.

- The role of close person allows sometimes an ignorance of general codes of behaviour that leads to their unfulfillment, but the close relation of this people with performers can make them fulfil the rules made explicit by the artists.

- General audience is hardly controllable because of the absence of an emotional bond or behaviour rules regarding the performers, but they can know general codes associated to the venue or the genre of the event.

- Members of a scene are part of a relatively non-hierarchical community in which the creative activity is common and the absence of distance between artist and audience is usually demanded. Hence, the fulfilment of rules is demanded by the community based on the threat of exclusion and loss of subcultural capital (usually identified with authenticity). Physical presence at concerts is basic to win prestige inside these communities.

- The actual articulation of the presence of a spectator at a concert through her or his

placement in a particular place of the venue implies, following Wendy Fonarow, the performative affirmation of a particular identity, and reflects the inner conflict of the audience regarding the proper way to enjoy the concert: more immersive or more participative.

- The conflict between those visions over correct behaviour at a concert (and also alterations of closeness-distance dynamics between artist and audience) depend on elements such as attendance, age, local context or venue features, but mainly on the different music genres which modify the ideas of authenticity applicable both to performers and spectators.

4.3. Recordings of the conflict

- During a concert, the action of filming it implies rejecting total immersion in favour of active participation, but videos will be conditioned by control mechanisms used by producers to enforce immersion.

- Emotional rules that the artist and fan communities construct are also frequently against the action of filming because they consider it to be annoying, but sometimes they tolerate the practice and recognise their value for collective intelligence.

- Some recognisable elements when visually analysing the majority of amateur concert videos show fan motivations in its making, but it is also possible to find videos made from the other roles. The interpretation that the rest of the audience has about the act of filming will be influenced by the knowledge of common rules, and will vary as the general control mode of concerts (depending on music genre, attendance, etc.)

- After the concert the act of recording is not assessed anymore, but the recording itself. There is thus a tension between the intention of collaborating with the community and the will of immersion of the audience, and hence filming involves usually renouncing to obtain prestige during the concert in favour of later objectives.

- These objectives can be working as an evidence of presence and turn the video into subcultural capital or regaining some power through the capacity of recording the event as opposed to professional videos (which tend to monopolise the recording). The notion of quality becomes secondary in favour of the documentary value of the images for a particular audience, with great differences between massive and minority contexts (the latter have no professional presence and the sense of opposition is smaller).

5. MODES OF VISUAL REPRESENTATION OF CONCERTS

5.1. Historical development of the setting of music into image

- The evolution of image recording of musical performances is marked by the separate emergence of the methods of visual and sonic recording: this schism between sound and image elicits a will to get the unity of time and space through different synchronization techniques, in the recording itself or in post-production.

- The relation between cinema and music shows was always close and that led to several consequences in an aesthetic level (in early cinema, the way of filming use to coincide with the point of view of a member of the audience, respecting the proscenium) or in a commercial one (synergies with the record industry to take advantage of the expectations of the audience based on records, centrality of song stars).

- During the classic Hollywood era the use of songs in narrative films became consolidated as moments of special expressive importance regarding a character. In parallel, the genre of the musical film was developing the possibilities of a non-realistic illustration of music.

- The transition from primitive to classic film language leads to a tendency to multiply the number of points of view from where performances are recorded; a tendency that continues nowadays. The key point of this trend is the consolidation of the multi-camera setting in television, parallel to the settlement of lip synching as a dominant resource. The main difference between television and cinema lies in the more immersive character of the latter

because of its watching conditions.

- Systems with multiple points of view face the need to represent with series of shots concerts in which, in Frith's words, we can look at the whole and the specific at the same time. The solution is usually a flux of perpetual movement and very frequent shot changes, giving way to a model based on attraction and incitement, also through the use of visual effects and spectacular techniques.

- During the years of television domination, the rockumentary and the concert film appear in cinema, looking respectively for a documentary deepening in the figure of musicians (giving way to strong author personalities) and a visual representation faithful to the experience of records (that even gets to work as a substitute for concerts, being distributed through tours). This last form became nowadays a niche product for fans of great popularity and very profitable.

- Since the eighties, music video becomes the dominant format and it quite follows the musical film tradition, illustrating songs with every kind of images. It continues the centrality of the body and the figure of the star and the lip synching. Its influence, however, affects the forms that worked recording performances too through the incorporation of visual tricks, dynamic editing, fantastic lighting and pronounced camera movements.

- Digital technologies seek some new solutions to the problems of representation of the experience of the audience (such as 360º cameras and sound recording), while the multiplication of small screens shows an evolution adapting to formats of smaller size than TVs. General access to cameras elicits the emergence of home videos, which paradoxically start again to represent concerts from the point of view of only one person, as it happened in the initial period of cinema.

5.2. The Institutional Mode of Representation of Live Music

- When we apply Noël Burch's concept of Institutional Mode of Representation to the setting

of music into image we find points in common because of the settlement of some features as rules and reading ability in audiovisual representations of concerts.

- In the case of the setting of music into image, the institution that establishes the Mode of Representation is the culture industry, divided between the record industry, the film industry and the television industry.

- The logic of the Institutional Mode of Representation of Live Music (IMRLM) responds, on the one hand, to the logic of the cinema of attractions, seeking the constant incitement of the audience through the ever-changing nature of the image observable in the frantic change of shot and point of view, the influence of rhythmic features of the songs and the almost permanent camera movement.

- On the other hand, the authenticity systems of the star system make the conventional representations of music performance look for a confirmation of the expectations that the narrative of each star entails. That can be seen in the synchrony of image and sound, the centrality of those figures or the use of close shots centred on faces with the objective of authentication.

- The analysis of the most popular examples of music performances shows that the above listed features recur almost without exception in these videos, allowing us to prove the existence of that IMRLM. It is also proved by the way in which certain avantgarde works are constructed based on the transgressive opposition to these rules.

5.3. Alternative modes of representation. The Fan Mode of Representation of Live Music.

- The sociological difference between professional and non-professional roles of spectators is turned into aesthetic differences: the “professional look” matches the IMRLM, and the economic reliance on the organisations that hire somebody to film concerts makes it possible to break those institutional rules. On non-professional videos these rules are ignored without any problem.

- The relation between amateurs and professionals is complex, because amateur recordings have both an element of participative clash against culture industry control and an element of value internal to the group of peers, and hence they seek in many cases some kind of professionalism in their look. This elicits a relative reciprocity between the two aesthetics.

- Within the alternative modes of representation of music, we can distinguish on the one hand the Artistic Mode of Representation of Live Music, which would have as an objective the search for aesthetic solutions of their own; and on the other the Fan Mode of Representation of Live Music (FMRLM) and the Close Persons Mode of Representation, which are more centred in making a record. These two have an incomplete form in which the spectator must construct the sense based on a previous knowledge of the context of the videos, as it happens with different forms of home movies.

- The features we find in videos made by fans have a core in authentifying the narratives of the star and of each fan and another core in technical limitations. Through the analysis of a sample of videos taken in the same concerts as the previous examples of the IMRLM, we found that the following characteristics appear constantly: absence of editing, centrality of the star, indefinition of sound and image, non-changeable position, movement of the image associated to the physical movement of the spectator, zoom usage and dependence on the structure of the song.

- The fact that fans, close persons and general audience share some motivations, the inner complexity of fan recordings and the particular conditions of each concert and artist which we identified on Chapter 4 prevent these features to be unique and exhaustive. However, the combination of aesthetic analysis looking for those features with the analysis of context and information that complement the videos allows us to distinguish the FMRLM from the IMRLM and also from the other alternative modes of representation.

6. A CINEMA OF THE FAN

6.1. Model of analysis

At the beginning of this work we explained that the interest of studying home concert recordings lied in the fact that they have inside them multiple tensions, but also that that fact is the one that makes it difficult to approach them. Thinking them exclusively from the scope of cinema or the scope of fan productivity leaves always out several of those tensions. The structure of the research in the four previous chapters responded therefore to that obligation to analyse the phenomenon starting from different ambits and linking them lastly to fan recordings. That structure sought, evidently, to delimit the phenomenon by identifying recurring features, but also to propose a series of topics and categories to systematize its analysis further than the necessary initial vagueness of talking about "a cinema of the fan", a cinema between the several cinemas that fans produce or between the several ones that portrait fandom. Through this process, therefore, we have been able to overcome that vagueness and getting to define that cinema of the fan beyond the idea of concert recordings influenced by the *habitus* of a fan, using the idea of the Fan Mode of Representation of Live Music, which implies particular features which are verifiable through audiovisual analysis.

However, while this happened we also saw that the definition of the FMRLM has a series of weaknesses related with the nature of fandom itself and the nature of home concert recordings: it is determined by technical limitations, the role of fan can overlap with different ones, it depends on particular conditionings of the event, etc. Because of that, we pointed out that the method to distinguish the FMRLM from the other modes of representation should combine the attention to the works themselves with the analysis of their production and distribution contexts and the information that complement them, as well as gathering the narratives of the authors of the videos to be able to completely understand the findings of the first part of this research.

This mixed approach, combining content analysis with interviews to participants, will make possible to contrast the relation between the features of the FMRLM and the digital age, or between the same features and the different motivations of each filmmaker, helping to verify several of the hypothesis of the thesis. Thereby, we consider that that model of analysis must pay attention to the following five points, being the first one the more closely tied to what we saw in Chapter 5 and the other four relative to the analysis of production and distribution contexts:

1. **Aesthetics**

The analysis of content, length, editing and camera movements of concert recordings allowed us to identify first the features of the Institutional Mode of Representation of Live Music and afterwards, opposing it to this one, the FMRLM within a series of alternative modes. These categories carry too the inner tensions of the digital age we tackled in Chapter 2 through Rombes, Darley or Sánchez (between the spectacularisation of the IMRLM and the humanization of the FMRLM) or the tensions of the differences between amateur and professional modes. Along the cores of authentication and technical limitations, the elements that indicate that a work belongs to the FMRLM are the absence of editing, the centrality of the star, the indefinition of sound and image, the non-changeable position, the movement of the image associated to the physical movement of the spectator, the zoom usage and the dependence on the structure of the song.

2. **Relation with the performer**

The fact that some of those features of the FMRLM appear in different modes of representations reveals the need to go deeper in the circumstances in which the recordings were made and in which they were distributed afterwards. That attention to the context starts by investigating the relation that the authors of the videos have with the performers they film. That is, the roles that each person can occupy inside the audience. In Chapter 3 we came up with a classification of those roles in six categories, making it clear that they are not closed categories.

1. Professional
2. Artist
3. Close person
4. Fan
5. Member of a scene

6. General audience

Evidently, the aesthetics of a video or a film can reveal many aspects of that relation with the performer, but it is necessary to contrast it with the self-definition and the previous history of the authors to be able to explain the problematic of role overlapping and the coincidence of some features in different modes of representation. After all, as we said initially, the cinema of the fan is that in which the fan *habitus* is dominant, and thus getting information about who makes each video will be an unavoidable step in this analysis. In parallel, exploring the character of each performer (especially regarding his or her level of fame, music genre, public image and the relation he or she seeks to have with the audience) will allow us to understand if he or she favours the model of immersive attention we explained in Chapter 4 or if he or she allows the disturbances of the model in form of participation, something that alters the final look of the recordings. And also, of course, to know if the way this performer is represented by professionals or fans alters her or his previously constructed image.

3. **Relation with the audience and its communities**

The same categories of the previous section dispose the authors towards a particular type of relationship with the rest of members of the audience, and exploring this relation is essential because it allows us to understand their motivations. For example, in the case of fans, members of scenes and close persons, there will be more or less organized communities to which recordings can be addressed from the beginning, therefore influencing the mode of representation used. In some case even the previous planning of a recording can come from those communities, where different members can distribute work in an organized way (as in the examples, already quoted, around Radiohead, one of which will be the subject of epigraph 7.5).

The ideas of collective intelligence and public exhibition of taste are hence key in this point regarding fans. The way works circulate afterwards, as well as the reaction of the members of the group allow us to identify sometimes the will of the person who made the video and/or the social effect that her or his labour as filmmaker has. The vision this person has of these communities

complements that and helps us getting, again, where audiovisual analysis is not able to.

4. **Relation with technology and equipment**

As the notoriety of the phenomenon of home concert recordings is closely linked to the emergence of digital devices, it is necessary to explore the relation of the authors of the recordings with the equipment used. Accordingly, a high level of technical knowledge and the adequacy of the used material to the conditions of the concert can indicate the identification of these persons as prosumers, or as professionals or artists, something that can lead to prioritize quality criteria and clash with the fan *habitus* and the features of the FMRLM.

Knowing the habits of each video author regarding technique can throw light on the appearance of features of one mode of representation or the other. Hence, identifying the use of a particular type of device (mobile phone or reflex camera are usually related to amateurs and professionals respectively, but we also find cameras of obsolete formats that we associate to artists), the concern for adequating the material to filming concerts (typical of professionals, especially regarding sound), or the different uses given to the same equipment (explored in Chapter 3 on Mario Prado's YouTube channel, for example) will allow us to confirm, in particular cases, the category where we place each author. And also, in general, will allow us to contrast the relation of the FMRLM and home concert recordings with the technological change.

5. **Relation with the space**

Lastly, when paying attention to the production context, investigating about the space where the recordings were made and the relation of the person who made the video with this space (previous knowledge, placement inside it, access) helps identifying the relevance of the conflicts of the space of live performances, be them conflicts between audience and producers or internal to the audience. Wendy Fonarow's zone classification we used in Chapter 4 is adaptable to a good part of the contexts. Completed with attention to lightning, legal and concert etiquette conditionings will allow

in many cases to explain certain differences between videos that belong to the same mode of representation.

Consequently, once we have determined the point to pay attention to, we should establish the tools with which we will obtain the necessary data to study them and the works from which to start to collect them. What we laid out intuitively above reveals itself, after exploring bibliography on methods, as a combination of content analysis, which is "a research technique destined to formulate, from certain data, reproductible and valid inferences that can be applied to its context" (Krippendorf 1990: 28) with the use of more reference sources (interviews and surveys, in this case), allowing what Wimmer and Dominick (2000: 126) call "triangulation" of the phenomenon of study.

To do so, we first elaborated an analysis sheet, incorporating the necessary elements to explore the five previous points and relying on some examples of the film analysis tradition, while we verified the little adaptability of the more common models (Aumont and Marie 1990, Sánchez Noriega 2006, Casetti and Di Chio 2008, Bordwell and Thompson 2010) to concert recording analysis (and, in general, to films outside narrative fiction). Extracting a more general scheme (and more suitable to our object), Gómez Tarín (2010: 25) pointed out that in any theoretical formulation will be a double task: "1) break down the film in its constituent elements (deconstruct ~ describe) and 2) establish relations between those elements to understand and explain the mechanisms that allow them to construct a "significant whole" (reconstruct ~ interpret)". In our case, the way to do that breaking down is guided by the work of all the theoretical part and makes us group both contextual data, in the line Gómez Tarín (Op. Cit: 63) identifies on Bordwell, and film representation data paying attention to the aspects indicated in the previous chapter. We can organize that data to extract from recordings in the following categories for subsequent interpretation:

1. Technical datasheet: production data such as title, date and origin. Identification of the type of film (feature movie, tv special, complement to an album launch...).

2. Information about the author: data that can be found on her or his public profile and self-presentation, besides texts or other materials of presentation of her or his work.

3. Information about each filmed artist: description of his or her public image paying attention to promotional material and media forms that define it (specially press appearances).

4. Information about the space: data that can be found both on contextual information and on the images themselves. Data about the size of the concert space, type of venue, scenic setting, behaviour codes and attendance.

5. Audiovisual analysis of the clip

    1. Content: data about the presence of the star or different elements, synchrony of sound and image or indefinition of them.

    2. Length: relation between that parameter in the clip and the structures of the songs.

    3. Editing: presence or not of it and different post-production modifications.

    4. Camera movements: relation with the movement of the spectator, camera position and zoom usage.

6. Reception: data related to the reaction of the audience (in particular that of the fan community) to the video, gathered from comments or observing its (re)diffusion.

Data extracted from these sheets will be enough to verify the validity of certain aspects we relate to the FMRLM and fan cinema in general. Where there seem to be more flaws is where the making of interviews to the authors proofs its utility, as it will give way to the point of view of each fan about its own actions and will allow us to refute the hypothesis that remain outside the field covered by analysis sheets. Hence, questionnaires will pay attention to what follows:

- Self-definition of the relation between user and artist.

- Motivations for the practice.

- Choice of the object and moment of the recording.

- Identification or not of aesthetic will in the practice.

- Type of equipment used and relation with it.
- Consumption of different concert recordings.
- Distribution channels used.
- Relation with the rest of spectators and reception of the clips.
- Problems and conditionings during the recording.

At first, we planned to contact the authors of the works analysed by email but, as we detail in epigraph 7.1, the development of that process forced us to rework the idea and use Google Forms app to facilitate the answer to every respondent. Through that method we present a link to the questionnaire and each author can answer it immediately without needing direct contact with the interviewer. At the same time, this limits the ability to adapt the questions to the context of each clip.

The analysis sheet and the questionnaires allow us to approach the videos we choose and verify its adhesion to the FMRLM. To finally complete the research, and willing to continue exploring the tension with institutional images that has marked the whole of this thesis, we also chose to analyse a series of works from close ambits (the artistic one, music scenes) or opposite ones (the commercial one) to turn the analysis into a comparative one, helping to delimit the cinema of the fan by opposition and show role overlapping. To do so we made some small variations in analysis sheets and questionnaires that will make it possible to trace the relation between amateur images and professional films and observe more clearly mutual influences. In the case of feature lengths, the sheet will be applied to a representative fragment whose choice we will justify in each case following what Aumont and Marie (1990: 114) indicated regarding it.

6.2. Sample selection

The universe of non-professional concert recordings is certainly vast, as it happens with similar digital phenomena. In 2015, 1,200 hours of video were being uploaded to YouTube per day (Muñoz

2015). We have no data about which percentage of the whole are amateur concert recordings; an approximate trace would be on Burgess and Green's noting about the results of a survey on the most popular content of the website (2009: 41). They indicated than “live material” (“musical performances, sporting footage, and 'slice of life' footage”) was a 13 per cent of videos created by those users within that sample of around 4,000 videos (user-created videos were a little more than half of the sample). These indicators allow us to deduct that even if it is not a majority trend our object is a relevant amount on that unmeasurable maelstrom of recordings. And the measuring would be even more complicated if we were to add social networks and the rest of video-sharing services.

Choosing a representative sample of all the complexities that the phenomenon encompasses is therefore difficult. On the previous chapter we used to define the FMRLM a group of videos selected following the IMRLM sample, which was based on canonical examples of proven commercial success. This allowed us to use comparative analysis on the points in which it felt necessary, but it limited that analysis to the comparison with the majority model, excluding the above-mentioned complexities of the phenomenon, that have to do with the variety of roles, spaces and music genres and the existence of different Modes of Representation. To amend this, we decided to choose a series of films that record concerts and allow us to explore the different modes, and compare them with a sample of between five and ten amateur videos of the same concert, uploaded by different people. We think that the analysis will be wide enough to verify the existence of certain tendencies and fulfil the objectives set at the beginning of the thesis, paving the way for subsequent research which can delve into the fieldwork with more means.

Therefore, we will organize the following chapter with an epigraph around each concert film. The first one, *Auryn Circus Avenue Night* (Mario Ruiz, 2015) works as an example of a professional work done for hire, made by a company which is specialized in audiovisual production and management, and has the interest of approaching Auryn, the most successful Spanish boy band, around which there are organized fan groups. The second one will be a more mainstream example, *Adele Live at the Royal Albert Hall* (Paul Dugdale, 2011), made an emblematic venue and with

more limitations by a very sought-after filmmaker in the field of concert films. The third one, *On the Run Tour: Beyoncé and Jay Z* (Jonas Åkerlund, 2013) is an HBO tv special that adds the author figure of Åkerlund, a prestigious artist in the sphere of music videos and live productions (elements that are evident in the film), but also has a character of professional work for hire. The fourth one, *This Is Not a Show* (Vincent Moon and Jeremiah, 2009) records REM's residency at Dublin's Olympia Theatre and its authors are figures that fit in in some ways with the music filmmakers we addressed on Chapter 3: there is an element of fandom but also a strongly artistic character. The fifth one, *Live in Praha* (Various authors, 2009) it's the above mentioned self-produced film that started with the self-organisation of a group of Radiohead fans and had the collaboration of the band, and because of that it allows us to explore the possibilities of fan communities to produce collaborative content.

In all these cases we looked for a series of videos of the same concert in YouTube (because of it being the most popular platform) using as criteria, if possible, the ease to identify users for subsequent contact. Hence, people who keeps using their account or named the channel after their own name (making it easier to look for them in different social networks), or the ones that include contact information in the "About" tab were given priority over those who did not meet any of these requirements. The search method consisted in using the name of the artist as well as the key words "live" or "directo" and play with the names of the setting or the date, and, besides, sorting the dates for date in YouTube's search engine to rule out those that were not made in the moment the concert took place.

Besides these five concerts, we also tried to include in the analysis the films *Iggy and the Stooges: Raw Power Live - In the Hands of the Fans* (Joey Carey and Luis Valdes, 2011) and the previously discussed *All Tomorrow's Parties*, and also some example of a local event where there was no institutional image to compare with. In the first case we did not get any of the users who uploaded videos of that same concert to answer our questionnaire, so we excluded its analysis even though its interest because of being a film that works with fan made material but using them as camera operators under the control of directors (something that we felt was relevant enough to study to the

extent that it uses the work of audience members but in a context in which their freedom of action is limited). In the second case we had serious trouble to find videos that were included in the film, as many of the editions of the festival it covers preceded YouTube's foundation. We finally got the answer of a fan, but director Jonathan Caouette did not answer to any of our attempts to contact him (via Facebook and email), and hence we did not include *All Tomorrow's Paries* either in Chapter 7.

At last, we tried to turn into local events to take advantage of our knowledge of particular venues because of having attending concerts there. We first carried out a search around places in which events from the underground Galician scene took place, but we were not able to find gigs with more than two or three videos recording them and that impeded their inclusion in the comparative framework of these analysis. However, some of our other works detail better the way videos work at scenes and the way they fit in the field of non-professional concert videos and the setting of music into image (Tenreiro 2016, Tenreiro 2017b). Hence, we started looking at artists of more commercial success that were touring Galicia, but keeping our eye on artists whose fame was big enough to have professional films or giant screens. The example we chose to use, finally, was five videos from Nacho Vegas' concert at Santiago de Compostela's Sala Capitol on the 13th of February of 2016, but we only managed to get the answers of two spectators, and we did not feel they had importance enough as to use them on an epigraph on the level of the other five included on Chapter 7. However, we did include as an appendix to this work the answers of these users and the user that filmed one of the concerts present in *All Tomorrow's Parties* (Appendix 13).

7. ANALYSIS OF THE SAMPLE. PARTIAL CONCLUSIONS

7.1. *Auryn Circus Avenue Night* (Mario Ruiz, 2015)

- Mario Ruiz, as a filmmaker, fits the role of professional, as he adapts to the demands of the producers and tries to make the concert film replicate faithfully the previously designed show, thus maintaining the already constructed narrative on Auryn. He identifies some elements that are typical of his style; elements that play the role of differentiating him inside the market in which he competes.

- In that sense, we find through the analysis a general coincidence with the IMRLM, as the reinforcement of the two cores of that mode appears: authenticity, seen in the centrality of the stars and the zoom usage; and the idea of quality, seen in the important presence of production elements (dancers, acrobats, actors).

- The spectacular part of the IMRLM can be observed in the almost permanent movement (in 85 out of the 125 shots of the fragment analysed) and the variety of points of view (with an average shot length of 2.6 seconds).

- Ruiz's answers indicate that both filmmakers and the culture industry consider that the IMRLM fits the audience's tastes and needs, but the study of the reception of the film and the recordings made by fans puts that into question, as there is a rejection of the attention to production details, with fans preferring an even more exhaustive attention to stars.

- Seven out of eight respondents identified themselves as fans, and even though there is some internal divergence as to adopt all the features, they mainly fit our previous definition of the FMRLM.

- Regarding content, both a very intense centrality of the star and the indefinition of image and sound appear. The presence in the venue of giant screens elicits their use as an element that allows users to construct an image of what happens of stage more complete and varied than the one that their perspective in the space allows them to capture. They do not film those screens exclusively, but they use them in the moments that is more useful for the record.

- Some of the people who answered the questionnaire indicate a preoccupation about certain technical matters (tripod use, attention to ISO) that allow us to classify them as prosumers without that being incompatible with the condition of fans they present as well.

- In several videos there are elements of post-production, but these are the ones that YouTube offers as automatic correction tools, helping amateurs to avoid what they identify as the biggest problems of amateur clips, such as the shakiness of the image.

- Out of that eight people, José Miguel Cuervo Baños does not identify himself as a fan but as a “father of fans and music lover”. Some aspects of the FMRLM (such as the movement of image associated to the movement of the spectator) appear in the videos of the other users but not in his, where we find more smoothness and preoccupation about quality when filming.

- Regarding consumption, the fans we asked tend to prefer professional films because of their better quality (stressing the clarity of sound and image, the stability and the presence of complete songs) but they also use arguments of authenticity related to amateur clips. They defend that their point of view allows for a stronger identification and that they have not the post-production retouching that falsifies the result of IMRLM works. Hence, it is evident that members of fandom do not assume industrial products without criticism (something visible in their own works).

- The distribution of these clips is not very relevant quantitatively, but in many cases, it occurs through direct messages (via WhatsApp, for example) and not only through the sharing of the videos on YouTube. Therefore, there is a very focused niche audience in small organized fan communities where the works are turned into subcultural capital. Comments also highlight the sense of collective intelligence for the general community of Auryners (Auryn fans).

7.2. *Adele Live at the Royal Albert Hall* (Paul Dugdale, 2011)

- Paul Dugdale's figure shows that the overlapping of roles appears in professional filmmakers more frequently than we thought in the theoretical part, as he identifies himself with that role, but also as an Adele fan and as an artist. It also confirms what we saw in Mario Ruiz: that there are certain style features which appear repeatedly in the particular work of professionals without that getting them to the degree of authors.

- Regarding space, the prestigious character and rules of the Royal Albert Hall, as well as the

sobriety of Adele's show, limit to a certain extent the movement and freedom of action of the audience (who are sit) and give cause to the spectacularism of Dugdale's film being based on showing the architecture and play of light (given the absence of giant screens where choreographic elements could be showed, for example).

- The analysed fragment of Dugdale's film fits in general the IMRLM, with some particularities: the balance between the presence of Adele and that of different elements like the band or the audience, the individualized attention to spectators or a bigger emphasis on authentifying aspects (especially close shots of Adele and the audience) than on spectacular ones, explained by the importance of authenticity in the narrative of the artist and by the sober character of the song "Turning Tables", a ballad.

- The comparison of the average shot length in this fragment and in a different one from the same film analysed on Chapter 5 shows that the *tempo* of the songs influences the velocity of the editing. Dugdale's answers indicate an intention of looking for invisible cuts, something that explains too the constant movement within the shots on the IMRLM.

- The opinions of the critics and the fan community about *Adele Live at the Royal Albert Hall* take first into account the interpretation and the concert itself than the film, showing the transparent character of the genre, in which the relevant part is the performance and not the cinematic aspects. When the latter are valued, we see a certain rejection to Dugdale's style, especially regarding two aspects typical of the IMRLM: the variety of points of view (that is, the frantic editing) and the permanent movement.

- The choices of fans in the videos we analysed fit the FMRLM and imply a relative contrast to the official record of the concert. When it comes to content, they maintain the centrality of the artist but do so in a more extreme way (again, without paying attention to production elements such as the string section or the play of light). When it comes to the way they record that content, technical limitations make the difference with the professional field bigger, mainly because of the absence of synchrony of video and audio.

- The opinion of user Shamrock Brianski reveals that audio is the key element to value the quality of the video, pointing out again the centrality of the artist's performance over the general atmosphere and other elements. Audio is precisely the element in which there is a bigger difference between amateur and professional clips.

- Some differences between the two types of clips (like the ones regarding length) are influenced by the professionals' previous knowledge and ability to plan as opposed to amateurs. Dependence on the structure of the song is less strong when fans are the ones recording the concert.

- The utility of these videos is highlighted because of their ability to capture moments and performances that do not have any official record, with Dugdale even saying he uses them on the pre-production phase of his films (as Mario Ruiz did).

- The notable view figures of some amateur Adele clips indicate the possibility of a harmonious coexistence between institutional recordings and those made by the audience, as they cover different functions. Users' answers, who use to admit they watch videos of both types, reinforce this idea.

7.3. *On the Run Tour: Beyoncé and Jay Z* (Jonas Åkerlund, 2014)

- Jonas Åkerlund fits the roles in a different mode to Mario Ruiz (a professional that denied being an artist) and Paul Dugdale (a professional that considers himself an artist as well), as his author personality stays with great clarity along his work but he calls himself a professional and not an artist.

- The rules regarding the use of photographic equipment at the Stade de France reveal a code that seems usual: the closer the equipment gets to the one that allows for the look of institutional images, the more the producers want to forbid it.

- The design of the show is enormously varied because it reflects the adaptation of the staging

to previous mediatic forms, specially music videos, and has as a central element a giant screen where images previously made are shown (and not only the live images of the performance).

- Both that style of production of the concert and Åkerlund's directing style are marked by the codes of music video, and that alters several elements of the IMRLM in the analysed film: the centrality of the voice is altered in favour of either Beyoncé and Jay Z's narrative of authenticity or the reproduction of music video effects through which the songs became popular in the first place. The border between diegetic and non-diegetic becomes blurry.

- The bigger importance of post-production and the use of codes relatively alien to the IMRLM elicit a reaction to the work of the director instead of a general indifference towards his labour to value the performance only. *On the Run Tour: Beyoncé and Jay Z* does not fit the transparent ideal of "films as concerts".

- The recordings made by members of the audience we analysed serve sometimes as contrast to what HBO's special included because they capture elements that the official version does not provide (like the absence of audience in some parts of the venue), because it allows each fan to focus in the audience he admires the most instead of maintaining the balance between the couple that Åkerlund's film has.

- The presence of giant screens, as it happened in the case of the Circus Avenue Night, gives spectators the option of making some sort of editing inside the shot by themselves. They do not limit themselves to assume institutional images as if they were theirs but instead they get to maintain a personal vision of the concert by changing between the images they are offered and their own record.

- The images of amateur recordings capture many more people using their devices to capture the performance, and hence give the impression that the phenomenon is even more vast than what the presence of videos online makes us think. The answers of several respondents show that not everything that is recorded is shared in public but instead there is a part that is

distributed in a private way and a part that is not distributed at all.

- Even though in general the features of the FMRLM appear in them, several of the analysed clips present certain differences in ambits such as the non-variable position, the dependence on the structure of the song or the absence of editing. These small ruptures can show a more intense attention to documentation on their authors, giving them perhaps more subcultural capital.

- Besides the value usually attributed to amateur videos (that they capture the atmosphere of the concert better, that the identification of some fans is stronger) we find a particular utility that user Damita marks out: making the venue public for other people to prepare themselves to get a good spot on further events.

- The analysis of the character of fans who filmed the concert we analysed here shows that the FMRLM shelters a great variety of people, as besides the role of fan of the users that make these videos there is an appearance of more elements that complement their identity (such as the prosumer ones) and, by doing so, explain their behaviour with the camera or the used equipment better.

- Several analysed videos include autobiographical elements that reinforce the configuration of these people's fan identity, usually related to previous or following moments to the concert, in which the centrality of the star does not happen and we find instead fans as the dominant element.

- The reception of the amateur videos tackled here leads us to several conclusions: the clips filmed closer to the stage are usually more successful, their immediacy allows them to become popular because of the absence (temporary or permanent) of professional recordings, and the fact of offering more distinctive elements of the moment instead of a polished image is appreciated by a large part of the public.

7.4. *this is not a show (a live movie)* (Vincent Moon e Jeremiah, 2009)

- Both Vincent Moon and Jeremiah fit, despite some differences between them regarding style and career, in the role of artists. The features that mark their work are opposed to the professional and institutional ways (in respect of planning, hierarchization, economic dependence) and conserve a series of lines in common with videos made by the audience (the use of only one camera, the tendency to the use of long shots, etc.).

- REM's career path in an audiovisual level is particularly marked by the collaboration with different artists and filmmakers, to whom they gave space to make pieces that rejected the dominant aesthetics of the time, either in music videos or concert films. In the moment of their career in which they collaborated with Moon and Jeremiah they gave them full freedom with the intention to recover the artistic credit and authenticity they had been losing for years.

- The staging design for the Olympia Theatre show contrasted with the stadium rock era from which REM came and changed the elaborated screen projections, lighting and scenography play for just a few light sources and a general character of public exhibition of a work in progress. This design conditions the recordings made by fans (that have the band as the only point of interest, without more elements competing for attention) and Jeremiah and Moon's film, which also has an evident sense of search regarding the work method with which the filmmakers look for the right way to relate to the songs.

- The artistic character of the filmmakers' work leads to a series of clear ruptures with the IMRLM, especially regarding duration and editing: the subjective character of the film (escaping from the pretension of documental objectivity that some other concert films have), the tendency to abstraction, the alteration of the chronology of the concert, the influence of the rhythm of the song over camera movements and not over editing cuts, etc.

- Elements that match the institutional mode in the film (vococentrism, use of close shots in relation to the voice) are those in which the FMRLM also matches that mode. The FMRLM

seems to have much more in common with Moon and Jeremiah's work, such as the presence of perceptive interferences (that the filmmakers use in a creative way to elaborate chromatic contrasts), the movement of the image associated to the movement of the spectator (to be expected, as we are talking about filmmakers-operators), use of hand held camera. The main difference is that in the FMRLM many of the elements that contrast with the institutional mode are forced by technical limitations, but in this case Moon and Jeremiah are the ones who choose their limitations to oppose themselves, as the iconoclasts they are, to the spectacularization of conventional concert films.

- *this is not a show* was widely rejected by REM's fan community because of its experimental character; a character that impedes the transparent perception of the concert that a significant part of the audience seeks in works of this genre and that the IMRLM supplies in most of the cases. In a quantitative level, it is the only film we analysed that seems less watched online than several amateur examples with which we compare it.

- In some of the interviewed users there is an abandon of the practice of recording because of the consciousness of the spread of the phenomenon and the existence of a wide fan community: one can stop filming because any event will be recorded by some other interested person and hence there will be a documentation of the moment.

- Between those more militant fans there is sometimes a certain consciousness that there is need for a balance within the image of bands, representing all the members with the same attention, something that opposes the vococentrism usually present in the IMRLM (and even in *this is not a show*).

- The clips from these REM concerts we analyse, even though they fit the FMRLM too, are soberer than the ones made at the concerts from previous epigraphs: they have less reframing, vibrations and changes. This could be explained by the time passed since the recordings were made (it is 2007, the oldest example between the ones analysed in this chapter), a possible generational leap between REM's fan community and the others

approached here or, last, by the ideology related to the genre of the band, which seeks for authenticity inside indie codes that favour less the spectacularity than more pop codes.

- Differences between the reception of fan clips point towards a division between those that have a better technical finish and/or are filmed from a position close to the stage and those that do not, therefore we can refine the idea of quality around these criteria.

- These videos show in several cases the existence of a vast and organized community of REM fans, and hence the sense of subcultural capital becomes present in the mutual gratitude between them. Users Robert Andrews and, less so, corpo99 show a will to generously work for the community, and at the same time they also consume the material shared by different admirers of the band.

7.5. *Radiohead Live in Praha* (Varios autores e autoras, 2010)

- *Radiohead Live in Praha* clashes with the rest of examples analysed in these epigraphs starting from the question of the authorship, as there is a producer, Nataly®, who coordinated the project but also four editors who took the technical decisions using footage supplied by 63 different people who attended the concert.

- The film can only be understood because of the existence of a very important and cohesive Radiohead fan community since years ago. This eased the contact between the implicated fans (from many different countries), the subsequent diffusion openly rejecting a commercial distribution (through media rejected by the culture industry, such as BitTorrent) and the good reception by the critics and the audience (in this case, probably influenced by the emotional implication of subcultural character of the fandom, which can think of the project as if it was its own).

- As in REM's case, Radiohead are a band with a narrative based in a strong differentiation with the canon because of their independent and alternative character, something that fits their support of a project like this one (which, as the two interviewed editors point out,

increases the prestige of the band between the fan community) and similar ones.

- The staging design the band used in 2009's tour included a democratising use of the screens, which instead of showing only one video production offered five different ones to the look of the audience, each one of them showing a different member of Radiohead. In that regard, there is a will to correct the internal hierarchy in the representation of the group.

- However, the centrality of the artists and specially of singer Thom Yorke appears here (both in *Radiohead Live in Praha* and in concert recordings found in YouTube for its analysis) with a bigger intensity than in any of the previously studied examples. The answers of editor Peter Halliwell show that most of the material submitted by people who participated featured Yorke and, less so, guitarist Jonny Greenwood. That made difficult to accomplish, even if the team was trying to, a balanced representation of the band (that does appear in "official" Radiohead audiovisual works like *In Rainbows – From the Basement*). The fact that the images here included reflect the interest of people who choose to turn on the camera and film by themselves indicates how constant the centrality of the star is in the FMRLM.

- Against what it could seem because of its purely amateur origin, *Radiohead Live in Praha* presents a mixture between features typical of alternative modes and features typical of professional aesthetics (which it tries to emulate regarding quality but not regarding spectacularity). There is an attempt to gather material from the fan community and edit it in a way that leaves out the features that would usually alien those who are not fans, without achieving it every time.

- Hence, technical limitations elicit that the film, even having 63 people recording, has a smaller variety of real points of view and a smaller scale of shot sizes than the IMRLM (because of the privileged access that professional films have), a majority of low-angle shots and many elements interposed in the frame. There are other features of the FMRLM like the constant use of hand-held camera.

- On the other hand, *Radiohead Live in Praha* presents an editing and sound mixture that

exclude the features of the FMRLM that clash the most with that general idea of quality defended by the fan audience (especially the indefinition of image and sound, the more abrupt camera movements associated to the movement of the person handling it, or the image sources very distant from the stage).

- As the interviewed editors explained to ourselves that they received clips that ranged from 30 seconds to 30 minutes length, we confirm that fans make their recordings with great freedom regarding when to start and when to cut their videos, questioning again the classification that Colburn proposed (which only included "complete songs" and "snippets of songs" but nothing that exceeded those complete songs).

- Several respondents present a perception of the collective intelligence of the fan community that is also observable in some of the clips, which are focused on particular elements (as if they were master shots) because of the intuition that someone will capture different elements. The previous organisation of the people who participated in the project facilitates this.

- The memoristic motivation that many users attribute to the practice of recording concerts gets diluted when their shots are edited together with some others, as the ability to identify oneself with the presence in a particular point of the space diminishes.

- The reception of fan made videos indicates that their success has to do (inside the frame the fame of each band offers) with the amount of available videos of a particular concert and with the nearness of the clips to the idea of quality generalized inside the fandom, which in Radiohead's case seems to privilege sound over image.

- *Radiohead Live in Praha* is a highly successful project between the fandom because it managed to combine in a particular way the essential features of fan-made recordings (such as the possibility of functioning as a memoristic element, or the identification with the audience perspective) and the overcoming of the features of those recordings that were consequence of technical limitations.

8. CONCLUSIONS

In the introduction of this research we explained that the scarcity of previous works on amateur concert recordings made our main objective to be necessarily the elaboration of an adequate model for the study of that object. With a methodology that should compensate the weaknesses of the approaches used on the few texts which studied the phenomenon (those by Colburn, Lingel and Naaman or Stage) and the limitations of those which tackled it obliquely by approaching related topics. Chapter 6 summarizes and organizes this model, picking up the progresses of the previous theoretical part and proposing five points of analysis from which to approach the videos made in concerts.

Thus, the first point and the one that centred our attention the most is aesthetics, in which we analyse content, length, editing and camera movements of recordings (both amateur and professionals) looking for the features of the modes of representation of live music we proposed on Chapter 5. However, this study of the aesthetic part of clips is complemented by the study of some other aspects. First, the study of the relation of the recorder with the performer, which allowed us to identify six non-exclusive roles that audience members who make videos can take: professional, artist, close person, fan, member of a scene or general audience. Then, the relation of the authors with the audience and its communities (that influences both the recording and the subsequent distribution of the videos). After that, their relation to equipment (considering that the initial formulation of the thesis links the phenomenon to the digital age) and, lastly, their relationship with the space in which recorded concerts take place.

This way, the very process of elaboration of our methodology leads us to draw a first conclusion that the farther analysis of the sample confirms:

1. The study of audiovisual recordings of live music needs to complement the attention to the aesthetic aspects of the videos or films with the attention to a series of circumstances of their production and distribution context to fix with clarity the intuitions that the analysis of image and sound provides. When tackling non-professional works we find that to assign them to a particular category we need from data that cannot always be perceptible on the

images and that the tradition of film analysis (centred almost every time in industrial production models) not always tries to discover.

The main objective of the construction of the methodology implied a different series of intentions in that reaction to flaws and limitations we referred to before, something essential to orientate the wide fields from which we constructed our theoretical framework to our object of study. That way, we expressed first our intention to compensate the excessive attention of fan studies to the more broadly consumed products, opening the research to different ambits. It is something we achieved in some way by gathering the influence of works by Sara Cohen, Ruth Finnegan or Barry Shank and approaching music creation in an amateur level and local scenes. Also by establishing on Chapter 4 a canonical model of organisation of concerts by producers (the one that seeks the immersion of the audience) and looking after that for the elements that alter and break that model, which usually depart from the more massive concerts. However, even if the five concerts from which we extracted the works that make up the sample have diverse features (because they cover different music genres and are set in spaces of different types in different moments) they all tend to be mainstream ones, and hence we were not able to fulfil this objective with the clarity we intended to, because of the difficulties we found when trying to analyse recordings from smaller concerts, such as Nacho Vegas' in Santiago de Compostela (as we explained in Chapter 6). This problem leads us to draw a second important conclusion about the dimension of the phenomenon if we complement it with what we found when looking for recordings of particular concerts in the part of sample analysis:

2. The amount of videos recorded in a concert is influenced by a series of factors, within which the most fundamental one is the attendance: we found in YouTube five users who recorded the above-mentioned concert by Vegas at Sala Capitol (with a capacity of 800 people), but 27 who recorded Auryn's Circus Avenue Night (with an attendance of 15,500 people). However, there are many more which alter this one. First, the documental interest, because the more uncommon a fragment of a performance is, the more it tends to be recorded (as we saw in the anecdotal elements discussed in the introduction of the thesis or in the fact that the nights in which REM played at the Olympia in Dublin, where they played rare material

and new songs, were very recorded). Then, the hostility of the producers with the action of recording (as we saw in the example of Kate Bush's comeback concerts, from which there are only two videos despite them being 22 sold out night at the Hammersmith Apollo). The time when the concert took place also influences the amount of recordings: the passing of time widespread the presence of cameras on mobile phones and eased the action of recording (something that explains the difficulty we found to find videos of the oldest editions of the All Tomorrow's Parties festival). To a lesser extent, the promise of notoriety of videos (as in the case of the *All Eyes On* series, where the recording of more clips was promoted by guaranteeing they would be broadcasted on Current TV) and the rejection or support of the action of recording by the community of fans (linked in general to the attitude of their fan object, with positive cases such as *Radiohead Live in Praha* or the Grateful Dead as an antecedent, and negative ones such as Kate Bush's). We summarize it in the following chart:

Factor	**Elicits a higher amount of videos**	**Elicits a lower amount of videos**
Attendance	Numerous crowds	Scarcity of spectators
Documental interest	Anecdotes, accidents, infrequent performances or elements	Elements already documented in other concerts
Hostility of the producers to the recording of videos	Approval of the band or artist (i.e. Radiohead, REM)	Coercive prohibition (i.e. Prince), moral censorship (i.e. Kate Bush)
Period	Recent era because of the widespread access to cameras in mobile phones	Past eras, previous to digital emergence
Promise of notoriety for videos	Projects that ask the audience for recordings	Absence of public interest to access the clips
Hostility of audiences and fan communities to the recording of videos	Approval of the community (i.e. *Radiohead Live in Praha*)	Moral censorship, loss of subcultural capital (i.e. Kate Bush's fan community)

In the same line of reconducting the fields of study we took as points of departure towards the phenomenon of amateur concert recordings, we expressed our intention to compensate for the

secondary role of the ambit of live performances in the studies about the relationship between music and cinema. To do so we devoted point 5.1. to a historical review of the more important tendencies in the setting of musical performances into image and the theories that tackled those tendencies. In recent years music videos and the rockumentary (where live performances are equally secondary) seem to attract more attention from critics and academia, but in our case, we looked at the findings of Keith Beattie or Thomas F. Cohen and emphasize the different ways as well to record performances that were common in the beginnings of cinema, in the category of concert films, in "punk music videos" and in new forms that appeared because of digital technology.

We also considered that it would be interesting to gather the theories related to home movies and adapt them in a way they could be useful when approaching a cinema like the one fans made, as it is some kind of domestic practice but does not fully coincide with family movies. Thus, using especially the different ideas collected by Efrén Cuevas in the volume *La casa abierta,* we arrived at the following conclusion:

3. Amateur concert recordings are a form of what Laurence Allard calls "private cinema" (that produced and received within restricted communication communities). Within the subcategories of that private cinema, they have elements in common with personal cinema (that linked to elective communities, in this case usually fan communities) and with home movies (because of having referential aesthetics, based on the subordination of form to function, more centred in recording the performance than in the aspect of the video).

On the other hand, and as a more general intention, we spoke of combining in this work academic rigour with the sensibility of fans and amateurs and their creative labour. Not only in our own perspective as aca-fans, but through the incorporation in the final part of the opinions of audience members who recorded videos at concerts and by putting at the same level their labour and professional products. Nevertheless, this point of view of fandom was included after having studied those different fields of study and academic traditions that allowed us to elaborate the theoretical framework with which to confront personal visions of fans and filmmakers (home movies, fan studies, subculture theories, performance studies, works on music scenes, studies on music and

cinema, works on the digital age). In addition, to reinforce the rigour of the findings we lean on quantitative data (of our own or gathered from documental sources) when possible, especially when it comes to reception and the study of editing and camera movements in the examples of the sample, following the idea of triangulation of the phenomenon of study as explained by Wimmer and Dominick (2000: 126).

Still, the validity of the methodology we used can only be confirmed after looking at the final results when applied to the analysis of a representative sample of amateur concert recordings to confirm (or not) the initial hypotheses.

Therefore, on the first of those hypotheses we pointed out that the context of the digital age eased the emergence of non-professional forms of cinema in the audiovisual recording of live music; forms that implied a counterbalance to institutional records because of getting into the images a personal look that does not depend on economic interests. Our findings after having compared the two ambits are two conclusions, one that confirms the first part of what we formulated in the hypothesis and another one that questions in some way the second part:

4. The democratization of the access to instruments of image recording (the multiplication of cameras at the disposal of the general public) leads to the multiplication of recordings of reality in every ambit, guided by what Lipovetsky and Serroy call “cinenarcissism”: the personal character of the images gets more marked and the audiovisual records of everything that happens around us become linked to the construction of the self and the public exhibition of personality. In concert videos, this happens mainly through their subsequent distribution, in which a proof of presence in the space of the concert is shared with a community of peers that tends to value positively that presence and turn it into subcultural capital.

5. The possible role of counterbalance to institutional recordings that amateur concert videos can play is profoundly limited by two aspects. First, even though at a quantitative level amateur recordings are much more numerous than professional ones, the democratization

that the digital age brought in the scope of audiovisual production does not appear when it comes to reception. Hence, "official" recordings of any concert are almost in every case much more popular than the amateur ones because of the capacity the culture industry has to control all the means of distribution. Apart from that, even if many people make videos without economic interests, usually the referent they imitate comes from professional films that are governed by the economic dependence of the producers.

This way, a type of relation between the different recordings appears and leads us to draw some other conclusions:

6. There is a notably harmonious coexistence between institutional and amateur concert recordings. There is an agreement in interviews to fans and filmmakers that recognises a different utility in each kind of recording. The main ones in amateur videos are their efficiency in a documentary level (as the ubiquity of cameras and the frequency of recordings makes them capture many moments that are left outside official videos) and their authenticity (because of the possibility of identification with the unique point of view of any spectator and the absence of retouching, for instance). The main ones of professional videos are the better technical quality (achieving a clearer perception of the performance because of the sharpness of image and sound) and the access to perspectives forbidden to spectators.

7. The lack of control over amateur videos opens the possibility, in the line of "the myth of the power of mobilization of amateur technologies" pointed out by James M. Moran (in Cuevas 2010: 295) of these clashing with the professional ones amending them and showing elements omitted in the version the producers seek of the show, but that only happens in a few specific cases. The most radical counterpoint to professional videos usually comes from filmmakers with an iconoclastic will (we discussed in this thesis Vincent Moon, Jeremiah or Jem Cohen) who recognize the more institutionalized codes of representation and oppose them in their aesthetics and work method.

The second hypothesis we formulated in the introduction said that "those institutional recordings,

controlled by cultural industries in different ways, have led to the settlement of a conventional model of representation of concerts, which could be named Institutional Mode of Representation of Live Music, following Burch's term (1995: 17) referred to classic cinema." By looking at the historical evolution of the setting of music into image as seen in Epigraph 5.1, the analysis of the most successful examples of concert videos as seen in Epigraph 5.2 and what we found in the analysis of the five films of the sample we can confirm this hypothesis and conclude the following:

8. There is an Institutional Mode of Representation of Live Music, reflected in the establishment as rules and reading ability of a series of features of audiovisual representations of concerts. The culture industry fixed this Mode of Representation based on two core ideas: on the one side, a logic of spectacle similar to that of the cinema of attractions, in which the constant incitement of the audience is sought through the changing nature of the image; on the other hand, the looking for the confirmation of the authenticity of each star, of the expectative that the narrative promoted in the rest of ambits and media forms controlled by that industry. The first idea leads to the emergence of the following features: variety of shots and points of view, editing influenced by rhythmical characteristics of songs and permanent camera movements. The second idea, for its part, leads to the emergence of the centrality of voice and stars, the synchrony of image and sound and the use with authentifying purposes of shots centred on faces.

During the analysis of the sample we found examples which tend more to the idea of authenticity, as "Turning Tables" in *Adele Live at the Royal Albert Hall* (something especially noticeable in the use of close shots of Adele and the audience, encouraging emotional reaction to music) and some others that tend more to the spectacularity one, as the whole of *On the Run Tour: Beyoncé and Jay Z* (where the post-production copies the editing rhythms and visual effects from music videos). The digital age favours particularly this last aspect, because the visual culture of the time has a very strong tendency (the same that appears every time that technological innovations happen in the history of cinema) to get technology to the fore as a commercial strategy, putting emphasis in immersion and spectacle. The work of the above-mentioned filmmakers who oppose the IMRLM

shows precisely the existence of it by contrast, as they tend instead to the other usual tendency in the digital age, that of humanism, visible in the immediacy and improvisation that Vincent Moon indicates for example in his interview (Appendix 7).

Precisely the interviews of Chapter 7 to filmmakers with a profile closer to the IMRLM as Paul Dugdale (Appendix 4) and, especially, Mario Ruiz (Appendix 2) show a certain idea on their part that common codes match taste and needs of the audience. Nevertheless, the analysis of the reception of their works makes this complicated and leads us to draw another conclusion:

9. In the discourse of the IMRLM the idea of it being a transparent record of concerts prevails; an idea of it as respectful, as a replica of the spectacle that is being recorded. However, there is rather a coincidence with the intentions of the producers regarding fixing the immersive model in performances: maintaining a dominant narrative and directing the attention of the spectators to the elements that are considered to be relevant. The comments of people who watched the analysed films are usually centred on the performance and not in the way it is set into image, but they also show in many cases criticism about the criteria used by the directors. For example, *Adele Live at the Royal Albert Hall* had a pretty lukewarm reception because of the frantic editing rhythm it presents. Amateur recordings that clash with institutional ones (such as the one showing empty spaces in the audience at the Stade de France during Beyoncé and Jay Z's concert or Miley Cyrus' use of a body double) refutes that discourse again.

The third hypothesis turned to the non-professional ambit and affirmed that within amateur concert recordings the cinema of the fan is the dominant trend because of the condition of being fan work as a catalyser for content production. The analysis of the sample and some other aspects marked out along the text allow us to confirm it and conclude the following:

10. There is a Fan Mode of Representation of Live Music parallel to the IMRLM, marked as well by two fundamental ideas: the seek for authentication (both of the stars, in a similar way to the Institutional Mode, and of the filmers as fans) and technical limitations. The

features that appear repeatedly in recordings of this mode are absence of editing, centrality of the stars (much more intense than in the IMRLM), indefinition of image and/or sound, the univariable position of the camera, the image movement associated to the physical movement of the camera operator, the zoom use and the dependence of the structure of the song. The majority of clips of the sample present many of these features, and adding that to the self-defining as fans of 22 out of 24 filmers who answered our questionnaires and the usual presence of proofs of fandom in the texts and descriptions that accompany the clips on YouTube make it possible to affirm that the majority of non-professional concert videos are made by fans.

Nevertheless, the theoretical and practical study of concert audiences and the conformation of fan identity leads us to another conclusion about the nature of fandom that puts the previous one into context and confirms the fourth hypothesis, which said that "fans record concerts because of a mixture of collective motivations (related to the community of peers) and individual ones (related to concepts of subcultural capital)":

11. Fan identity is not exclusive nor one-dimensional. It can be more or less intense in function of the context and be combined in different proportions with the different roles, with which it also has some similarities regarding the motivations to film. Thus, fans usually make recordings because of that individual motivation of the subcultural capital the video can signify for them (in the line of the narcissist element of fandom that leads to public exhibition of taste, many times through the creation of new cultural products), but also because of other aspect that we did not include in the hypothesis, which is the index value the video has for posterior remembrance of the sensations of the moment of the concert (something that allows it to continue in some way the tradition of diaries analysed by Cavicchi). Answers to questionnaires indicate some other less important individual motivations, such as the love for the act of recording itself. On the other hand, there also is the key motivation of contributing to the collective intelligence of a fan community. But all these motivations can also be the ones that move the members of a scene or the general

audience, and a part of them are identifiable in artists and close persons as well. As a consequence, the fact that a person films a video as a fan does not imply that that video cannot have an artistic element, or an element of member of a scene, for example, and neither implies that that same person cannot work as a professional in some other moment.

Hence, this conclusion allows us to understand in an adequate way the relation of the fan role with recordings and the other roles. Fandom is, as we affirmed on Chapter 3, a space of permanent tension between the dimensions of artist and audience, of individual and collective, of public and private, of industry and the anti-commercial. It is a complex term, as the fan quality is attributable to a greater or lesser extent to an enormous part of the people that consume cultural products, but precisely because of that it cannot be approached in an isolated way, because there are more factors at stake.

Regarding that, the FMRLM contains a strong internal tension that comes from its definition based on technical limitations. This definition is valid but needs a clarification; it is correct in the same way that these limitations and imperfect character define private cinema, but as the technological context and the film literacy altered the home uses of cameras in the turn from Super-8 to analogue video and then to digital video this features could disappear if the context changes, while it can be assumed that the features related to the seeking of authenticity are not circumstantial but respond to the nature of fandom itself. Hence, another conclusion comes to be the expression of that tension:

12. Concert videos made by fans usually contain perceptive interferences, lack of synchrony of sound and image and instability problems typical of the limitations that the space imposes to the audience and the limitations of the used material. However, fans who record usually try to overcome these features, as the better the quality of their image recording the better tends to be its acceptance by the community.

The attention we put into the role videos play in the relations between fans shows that in many cases they serve as meeting points or debate spaces or as creative motors (especially in the case of very active and organized online fan communities, such as Radiohead and REM's). Nevertheless,

one of the fundamental conclusions, found on chapters 3 and 4, is the clear difference between the meaning of recordings in the moment of their production and in the moment of their distribution, that we can explain this way:

13. The act of recording done by a member of the audience clashes with the will of immersion common to many spectators, and hence it is a controversial act which gets censored frequently during concerts. At the same time, the contribution of the person who uploads the video to the collective intelligence of her or his fan community is usually recognised and appreciated, and because of that making a video in a concert usually implies a renounce during the performance in favour of later objectives.

The fifth and last hypothesis we formulated in the introduction said that amateur recordings are integrated in professional products with the producers having the intention of controlling the participation of the audience, taking advantage of the legitimacy and authenticity, they contribute. The development of the work contradicts this affirmation, as that integration of amateur recordings in professional products reveals itself as a minority trend. It is true that producers have a will to control audience participation and integrate it in the general mode of immersion, as we saw on Epigraph 4.1 with the examples of Coldplay and U2: instead of letting the spectators alter the development of the concerts they are given already limited ways to make them have the illusion of being modifying the event. It is akin to the way interactive music videos work, in which the person who watches them is offered the possibility to choose between several previously defined options. However, we did not find a significant amount of professional products that integrated audience recordings so as to say that that tendency appears on cinema. Besides, the few examples that could contribute to understand this better, as *In the Hands of The Fans* or *All Tomorrow's Parties* were left out of the analysis part because of motifs already explained on Chapter 6.

None withstanding, the hypothesis marked out as well the legitimacy that home recordings contribute and during the research we were able to explain how this is articulated, arriving to a clear conclusion about it:

14. Amateur concert recordings, as a form that is similar to home movies, share with the latter a quality of authenticity linked to the absence of control or economic motivations. Hence, they can play this authentifying part on supporting the narrative of some artist (as we saw in the example of the controversial clip that showed Alejandro Sanz defending a female spectator from an alleged assault a few days after he had been criticised over the sexism present in some of his songs). At the same time, the tolerance of the action of recording by some artists can be read as a gesture of respect to fan communities and as the absence of a will for strict control, something that results in legitimacy between the audience for the band or artist that does it (as we saw in the widely positive reception of Radiohead's audio master's contribution to the Radiohead Live in Praha project).

All the process of development of the methodology and the analysis that lead us to previous conclusions was a consequence as well of another key objective initially set: to question the democratising ability of technological innovations. At this point, it is evident (mainly after all we marked out in conclusion number 5) that technical development did not alter much the power relations between the culture industry and the people that consume their products. It is true that today it is possible to create our own cultural contents in a relatively autonomous way, but also that the collective imagination is still dominated by the more institutionalized works (as a consequence of the lack of democratization of distribution). In fan videos we see, besides, how the previous design of the show or the space restrict its form, and the cultural hegemony of mainstream products elicits that when the community organizes to create contents autonomously, as in the case of *Radiohead Live in Praha,* there is a clear will to reproduce certain quality codes inherited from the consumption of institutional products.

Hence, this research about this cinema of the fan did not only serve to construct a model of analysis of concert recordings which integrates the different experiences present in live pop music spaces, but it also oriented that analysis to draw broader conclusions about the media context in which the phenomenon takes place. Many of the features of this form of cinema are shared by some other audiovisual forms of the digital age, and this cinema of the fan is a necessary point of comparison

for the other ways to unite music and image or for the rest of examples of fan productivity. Besides, the model is not only useful in the study of amateur recordings, but it allows us as well to approach institutional concert recordings from a broader perspective. Nevertheless, at the same time several limitations of the text already pointed out indicate new lines of research that can be picked up later on in new works: the 24 answers to the questionnaire are enough for an initial approach to the phenomenon, but experiments and fieldwork in concerts (which can locate videos being recorded and cross-reference that with those that are shared afterwards in order to study private consumption) or surveys with more responses and overcoming the majority bias of this work would allow us to understand in a more complete way the practice of amateur concert recordings. At the same time, the genre variety internal to pop is significant, but we were not able to explain it fully and it is evident that styles such as hip hop, some dance music or different electronic music genres present different models of audience behaviour (and particularly those of fans) that it would be interesting to explore, as it happens with the fields of classical music, folk music or jazz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A.L. (2016, 1 de agosto): Las fans de Auryn cargan en Twitter contra '¡Qué tiempo tan feliz!'. *Vanitatis [El Confidencial].* Recuperado de: http://www.vanitatis.elconfidencial.com/television/2016-08-01/auryn-que-tiempo-tan-feliz-twitter_1241077/ [Última visita o 01/03/2017].

Abel, Richard e Altman, Rick (2001): *The sounds of early cinema.* Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Abercrombie, Nicholas e Longhurst, Brian (1998): *Audiences: a sociological theory of performance and imagination.* Londres: SAGE.

Adams, Cindy (2014, 3 de setembro): HBO will use 20 cameras on Jay Z & Beyonce's tour. *Page Six.* Recuperado de: http://pagesix.com/2014/09/03/hbo-will-use-20-cameras-on-jay-z-beyonces-tour/ [Última visita o 26/12/2016].

Adorno, Theodor W. / Morin, Edgar (1967): *La industria cultural.* Buenos Aires: Galerna, cop. 1967. (Orixinais en alemán, 1947 e francés, 1961).

Ainhoa:) (s.d.): Datos personales. *La vida en pocas palabras.* Recuperado de: http://palabrasqueloexpresantodo.blogspot.com.es/ [Última visita o 03/03/2017].

Alan57 (2015, 18 de marzo): YOUR OPINION: R.E.M. Live at The Olympia (39 Songs) [mensaxe número 5]. *Steve Hoffman Music Forums.* Recuperado de: http://forums.stevehoffman.tv/threads/your-opinion-r-e-m-live-at-the-olympia-39-songs.422693/ [Última visita o 01/06/2017].

Alston, Joshua (2014, 21 de setembro). Beyoncé Jay Z: On The Run. *The A.V. Club.* Recuperado de: http://www.avclub.com/review/beyonce-jay-z-run-209480 [Última visita o 16/01/2017].

Altman, Rick (2004): *Silent Film Sound.* Nova York: Columbia University Press.

Amat, Kiko (2014, 18 de novembro): La autenticidad la defienden algunos de los artistas más fraudulentos que he visto en vida. *Playground.* Recuperado de: http://www.playgroundmag.net/articulos/entrevistas/autenticidad-callejon-intelectual-salida_0_1428457152.html [Última visita o 11/02/2015].

Amat, Kiko (2015, febreiro): Los 10 discos que hicieron a NUEVA VULCANO. *Bendito Atraso.*

Recuperado de: https://kikoamat.wordpress.com/2015/05/21/los-10-discos-que-hicieron-a-nueva-vulcano-una-entrevista-de-kiko-amat/ [Última visita o 18/10/2016].

Amazon (2011): Adele: Live at The Royal Albert Hall [DVD+CD]. Recuperado de: https://www.amazon.ca/Adele-Live-Royal-Albert-Hall/dp/B005Z4D26U [Última visita o 07/12/2016].

American Express (2012, 26 de abril): Music Fans Go Behind the Velvet Rope to Enter the 'White Room' for Jack White's “American Express® Unstaged” Live VEVO Event on YouTube. *American Express.* Recuperado de: http://about.americanexpress.com/news/pr/2012/jackwhite.aspx [Última visita o 18/10/2016].

Anderson, Benedict R. O'G (1993): *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* Méjico: Fondo de Cultura Económica. (Orixinal en inglés, 1983).

antena3.com (2015, 15 de novembro): Así irrumpieron los terroristas en la sala Bataclan de París. *Antena 3 Noticias.* Recuperado de: http://www.antena3.com/noticias/mundo/asi-irrumpieron-terroristas-sala-bataclan-paris_20151115571b99354beb287a2917c9d9.html [Última visita o 8/11/2016].

Argent, Siobhan (s.d.): Vincent Moon. *Beat.* Recuperado de: http://www.beat.com.au/arts/vincent-moon [Última visita o 29/05/2017].

Arnanz, David (2013, 1 de outubro): Enloquecidas: Auryn dispara el fenómeno 'fan' en España. *Interviú.* Recuperado de: http://www.interviu.es/reportajes/articulos/enloquecidas-auryn-dispara-el-fenomeno-fan-en-espana [Última visita o 01/03/2017].

ARK (2015, 18 de marzo): YOUR OPINION: R.E.M. Live at The Olympia (39 Songs) [mensaxe número 12]. *Steve Hoffman Music Forums.* Recuperado de: http://forums.stevehoffman.tv/threads/your-opinion-r-e-m-live-at-the-olympia-39-songs.422693/ [Última visita o 01/06/2017].

Assar, Vijith (2014, 16 de setembro): Apple's devious U2 album giveaway is even worse than spam. *Wired.* Recuperado de: https://www.wired.com/2014/09/apples-devious-u2-album-giveaway-even-worse-spam/ [Última visita o 19/06/2017].

Asquith, Daisy e Robinson, Lucy (2014, abril): *Crazy About One Direction: The Public and Private of Documentary and Contemporary Fan Culture.* Traballo presentado no simposio Popular Music

Fandom and the Public Sphere, Chester, Reino Unido.

Associated Press (2016, 31 de maio): Adele tells fan to stop filming gig and enjoy it in real life. *The Guardian.* Recuperado de: *https://www.theguardian.com/music/2016/may/31/adele-tells-fan-to-stop-filming-gig-and-enjoy-it-in-real-life* [Última visita o 08/11/2016].

Attali, Jacques (1978): *Ruidos.* Madrid: Ruedo Ibérico. (Orixinal en francés, 1977)

Aumont, Jacques e Marie, Michel (1990): *Análisis del film.* Barcelona: Paidós (Orixinal en francés, 1988)

Auslander, Philip (2002): Live from cyberspace or, I was sitting at my computer this guy appeared he thought I was a bot. *Performing Arts Journal, 70,* 16-21.

Auslander, Philip (2004): Performance analysis and popular music: a manifesto. *Contemporary Theatre Review, 14* (1), 1-13.

Auslander, Philip (2008): *Liveness: performance in a mediatized culture.* Londres; Nova York: Routledge.

Bacon, Lucy (2014, 15 de setembro): beyoncé and jay z unveil first 'bang bang' film. *MTV.* Recuperado de: http://www.mtv.co.uk/beyonce/news/beyonce-and-jay-z-unveil-first-bang-bang-film [Última visita o 26/12/2016].

Bane, Colin (1999, 23 de abril): "A Measure of Fugazi". *Washington City Paper.* Recuperado de: http://www.washingtoncitypaper.com/arts/article/13017557/a-measure-of-fugazi [Última visita o 17/10/2016].

Bangs, Lester (1979): Lester Bangs interviews Eno. *Musician.* Recuperado de: http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/interviews/musn79.html#musician [Última visita o 08/06/2017].

Barclaycard Center (2014): Eventos en pista. *Barclaycard Center.* Recuperado de: https://www.barclaycardcenter.es/eventospista.php [Última visita o 1/12/2016].

Barelythere (2014, 20 de setembro): OFFICIAL THREAD: HBO Presents...On The Run Tour (livestream link inc.) [mensaxe número 151]. *Lipstick Alley.* Recuperado de: http://www.lipstickalley.com/showthread.php/768399-OFFICIAL-THREAD-HBO-Presents-On-The-Run-Tour-(livestream-link-inc-)?p=19345078#post19345078 [Última visita o 16/01/2017].

Barker, Emily (2014, 16 de outubro): 29 Of The Greatest Concert Films Ever, From Led Zeppelin, Beastie Boys, Nirvana And More. *NME.* Recuperado de: http://www.nme.com/photos/29-of-the-greatest-concert-films-ever-from-led-zeppelin-beastie-boys-nirvana-and-more-1411979 [Última visita o 11/04/2017].

Barroso García, Jaime (1996): *Realización de los géneros televisivos.* Madrid: Síntesis, D.L.

Barthes, Roland (1989): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós. (Orixinal en francés, 1980).

Basa, Rafa (2016, 5 de xaneiro): Krea Christmas Party. *Rafabasa.com.* Recuperado de: http://www.rafabasa.com/2016/01/05/cronica-y-fotos-de-la-krea-christmas-party-con-mago-de-oz-leo-jimenez-burdel-king-khy-manuel-seoane-etc/ [Última visita o 26/12/2016].

BBC (2013): The Rolling Stones Return to Hyde Park: Sweet Summer Sun. Recuperado de: http://www.bbc.co.uk/programmes/b03dwq8g [Última visita o 28/09/2016].

Bealle, John (2013, abril): *DIY Music and Scene Theory.* Traballo presentado no Midwest Chapter da Society of Ethnomusicology, Cincinatti, Ohio.

Beattie, Keith (2008): *Documentary Display: re-viewing nonfiction film and video.* London: Wallflower Press.

Beattie, Keith (2011): *D.A. Pennebaker.* Champaign: University of Illinois Press.

Beaudoin, Kate (2015, 16 de xuño): The Story of How Adele Became Famous Will Make You Love Her Even More. *Music.Mic.* Recuperado de: https://mic.com/articles/120804/the-story-behind-how-adele-became-the-defining-british-artist-of-the-2010s#.2CGxO0qGQ [Última visita o 08/02/2017].

Becerra, Javier (2012, 17 de agosto): Sex Museum: "El rock ha perdido el peligro y la seriedad para convertirse en un eterno anuncio de vaqueros". *Retroalimentación – La Voz de Galicia.* Recuperado de: http://blogs.lavozdegalicia.es/javierbecerra/2012/08/17/sex-museum-el-rock-n-roll-se-ha-perdido-el-peligro-y-la-seriedad-para-convertirse-en-un-eterno-anuncio-de-vaqueros/ [Última visita o 18/10/2016].

Bell, David (2007, 5 de xullo): Dublin 5: R.E.M. Wrap Up Working Rehearsals In Style. *REM HQ.* Recuperado de: http://www.remhq.com/news/dublin-5-r-e-m-wrap-up-working-rehearsals-in-style-3/ [Última visita o 06/02/2017].

Bellini, Jarrett (2013, 27 de abril): Apparently This Matters: At concerts, put that cell phone down. *CNN.* Recuperado de: http://edition.cnn.com/2013/04/26/tech/social-media/apparently-this-matters-concert-phones/ [Última visita o 10/11/2016].

Benjamin, Walter (1989): La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I* (pp. 14-59). Buenos Aires: Taurus. (Orixinal en alemán, 1936).

Bennett, Andy e Peterson, Richard A. (eds.) (2004): *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual.* Nashville: Vanderbilt University Press.

Bennett, Lucy (2012): Patterns of listening through social media: online fan engagement with the live music experience. *Social Semiotics, 22* (5), 545-557.

Bennett, Lucy (2014): *Texting and tweeting at live music concerts: flow, fandom and connecting with other audiences through mobile phone technology.* Recuperado de: https://www.academia.edu/3210222/Texting_and_Tweeting_at_Live_Music_Concerts_flow_fandom_and_connection_with_other_audiences_through_mobile_phone_technology [Última visita o 19/07/2016].

Bereznak, Alyssa (2016, 3 de xuño): Inside the BeyHive. How Beyoncé's worker bees – the most committed fans on the internet – organize. *The Ringer.* Recuperado de: https://theringer.com/beyonce-beyhive-online-fan-forum-b7c7226ac16d#.9z6u62c3y [Última visita o 13/03/2017].

Berrios, Martin (2013, 23 de setembro): 11 Controversies Jay Z Answered, But People Still Can't Let Go. *Hip Hop Wired.* Recuperado de: http://hiphopwired.com/256947/11-controversies-jay-z-answered-but-people-still-cant-let-go/6/ [Última visita o 10/01/2017].

Bertsch, L (2011, 11 de decembro): Great singing – Aweful video cutting and weaving. Resposta a Live At The Royal Albert Hall [Blu-ray] (Blu-ray). *Amazon.* Recuperado de: https://www.amazon.com/gp/customer-reviews/R3SD5RTEWC284J/ref=cm_cr_getr_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=B005Y423ZC [Última visita o 01/06/2017].

Bielskyte, Monika (2016): Radiohead / By Andi Watson. *Some Things Magazine.* Recuperado de: https://www.someslashthings.com/radioheadandi-watson/ [Última visita o 07/04/2017].

Bijsterveld, Karin e Van Dijck, José (eds.) (2009): *Sound souvenirs: audio technologies, memory and cultural practices.* Amsterdam: Amsterdam University Press.

Blánquez, Javier (ed.) (2004): *Teen Spirit. De viaje por el pop independiente.* Barcelona: Mondadori.

Boehm, Kristin (2008, 11 de xaneiro): Miley Cyrus Reveals Her Stage Magic. *People.* Recuperado de: http://people.com/celebrity/miley-cyrus-reveals-her-stage-magic/ [Última visita o 24/10/2016].

Bond, Anthony (2015, 15 de novembro): Paris attacks: Disturbing footage shows moment terrorists began shooting at rock concert as musician hides behind drums. *Daily Mirror.* Recuperado de: http://www.mirror.co.uk/news/world-news/paris-attacks-disturbing-footage-shows-6835203 [Última visita o 8/11/2016].

Bordwell, David (2007, 27 de maio): Intensified continuity revisited. *Davidbordwell.net*. Recuperado de: http://www.davidbordwell.net/blog/2007/05/27/intensified-continuity-revisited/ [Última visita o 28/09/2016].

Bordwell, David e Thompson, Kristin (2010): *El arte cinematográfico: una introducción.* Barcelona: Paidós. (Orixinal en inglés, 1997).

Bourdieu, Pierre (et al.) (2003): *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía.* Barcelona: Gustavo Gili. (Orixinal en francés, 1965).

Box Office Mojo (2016a): All Time Box Office. Worldwide Grosses. Recuperado de: http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/ [Última visita o 16/09/2016].

Box Office Mojo (2016b): Documentary. Recuperado de: http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=documentary.htm [Última visita o 20/10/2016].

Box Office Mojo (2016c): Music Concert. Recuperado de: http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=musicconcert.htm [Última visita o 20/10/2016].

Bozic Jr., Frank (2009, 23 de decembro): It's a good surprise. Resposta a Live at the Olympia Plus DVD (Audio CD). *Amazon.* Recuperado de: https://www.amazon.co.uk/gp/customer-reviews/R2AU7JRQX0XZJA/ref=cm_cr_getr_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=B002NVTBUY [Última visita o 01/06/2017].

Brackett, David (ed.). (2009): *The pop, rock, and soul reader: histories and debates.* Nova York; Oxford: Oxford University Press.

Brophy, Philip (2014, setembro): A sonic reading of visualized space: A spell to ward off the

darkness. *The Wire,* 367. Recuperado de: http://www.thewire.co.uk/in-writing/essays/a-sonic-reading-of-visualised-space_a-spell-to-ward-off-the-darkness [Última visita o 19/07/2016].

Burch, Noël (1995): *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico).* Madrid: Cátedra. (Orixinal en francés, 1991).

Burgess, Jean e Green, Joshua (2009): *YouTube: Online video and participatory culture.* Cambridge: Polity.

Burns, Anne (2015): Self(ie)-Discipline: Social Regulation as Enacted Through the Discussion of Photographic Practice. *International Journal of Communication (9),* pp. 1716-1733.

BuzzFeedCeleb (2013, 5 de febreiro): The "Unflattering" Photos Beyoncé's Publicist Doesn't Want You To See. *BuzzFeed.* Recuperado de: https://www.buzzfeed.com/buzzfeedceleb/the-unflattering-photos-beyonces-publicist-doesnt-want-you-t?utm_term=.wm9wLowRo#.qgZY9AYGA [Última visita o 18/10/2016].

Byrne, David (2007, 18 de decembro): David Byrne and Thom Yorke on the Real Value of Music. *Wired.* Recuperado de: https://www.wired.com/2007/12/ff-yorke/?currentPage=all [Última visita o 08/02/2017].

Byrne, David (2010, febreiro): *How architecture helped music evolve.* Traballo presentado na TED Conference, Long Beach, California, Estados Unidos. Recuperado de: https://www.ted.com/talks/david_byrne_how_architecture_helped_music_evolve/transcript?language=en#t-465000 [Última visita o 18/07/2016]

Byrne, David (2014): *Cómo funciona la música.* Barcelona: Reservoir Books. (Orixinal en inglés, 2013).

Calabrese, Omar (1999): *La era neobarroca.* Madrid: Cátedra. (Orixinal en italiano, 1987).

Calhoun, Craig (ed.) (1992): *Habermas and the public sphere.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Callahan, Maureen e Brown, Stacy (2014, 26 de xullo): Inside the crumbling marriage of Jay Z and Beyoncé. *Page Six.* Recuperado de: http://pagesix.com/2014/07/26/inside-the-crumbling-marriage-of-jay-z-and-beyonce/ [Última visita o 10/01/2017].

Camerimage Film Festival (2014, 17 de decembro): Camerimage 2014 Jonas Akerlund interview.

Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=-goeCaxVsRM [Última visita o 26/12/2016].

Cantó, Pablo (2015, 22 de xuño): Por qué hay que amar la moda de los vídeos verticales. *Verne – El País.* Recuperado de: http://verne.elpais.com/verne/2015/06/11/articulo/1434016339_587360.html [Última visita o 20/10/2016].

Caparrós Lera, José María (2004): *El cine del nuevo siglo (2001-2003).* Madrid: Rialp.

Capitanio, Adam (2012): *The electrical transformation of the public sphere: home video, the family, and the limits of privacy in the digital age.* Tese doutoral, University of Michigan.

Carlson, Adam (2014, 21 de setembro): Jay Z and Beyoncé Are All Things to All People on HBO's *On The Run. TIME.* Recuperado de: http://time.com/3414391/jay-z-beyonce-hbo-on-the-run/ [Última visita o 16/01/2017].

Carlson, Zack e Connolly, Bryan (eds.). (2010): *Destroy All Movies!!!* Seattle, Washington: Fantagraphics.

Casetti, Francesco e Di Chio, Federico (2008): *Cómo analizar un film.* Barcelona: Paidós. (Orixinal en italiano, 1990).

Catania, Chris (2010, 21 de setembro): Radiohead Fans Make Live in Praha DVD. *Pop Matters.* Recuperado de: http://www.popmatters.com/post/130862-radiohead-fans-make-live-in-praha-dvd/ [Última visita o 03/04/2017].

Cavicchi, Daniel (1998): *Tramps like us: music and meaning among Springsteen fans.* Nova York; Oxford: Oxford University Press.

Cerdán, Josexto; De Pedro Amatria, Gonzalo e Herrera Isasi, Ana (2009): *Signal Fires. El cine de Jem Cohen / The Cinema of Jem Cohen.* Pamplona: Gobierno de Navarra: Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía.

Chalfen, Richard (1987): *Snapshot versions of life.* Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.

Chan, Dawn (2011, 19 de maio): Michael Azerrad on 'Our Band Could Be Your Life'. *The Paris Review.* Recuperado de: https://www.theparisreview.org/blog/2011/05/19/michael-azerrad-on-our-band-could-be-your-life/ [Última visita o 01/02/2017].

Chion, Michel (1997): *La música en el cine.* Barcelona: Paidós Comunicación. (Orixinal en francés, 1995).

Chion, Michel (1999): *El Sonido: música, cine, literatura...* Barcelona [etc.]: Paidós. (Orixinal en francés, 1998).

Chou, Jessica (2015, 21 de maio): The Sad Truth About Assertive Women. *Refinery29.* Recuperado de: http://www.refinery29.com/powerful-women-arent-bitches [Última visita o 10/01/2017].

christianlarson (2014, 20 de setembro): Sen título. Instagram. Recuperado de: https://www.instagram.com/p/tKq3Mfqoll/ [Última visita o 13/01/2017].

Christman, Ed (2016, 7 de xuño): U.S. Record Industry Sees Album Sales Sink to Historic Lows (Again) – But People Are Listening More Than Ever. *Billboard.* Recuperado de: http://www.billboard.com/articles/business/7430863/2016-soundscan-nielsen-music-mid-year-album-sales-sink-streaming-growth [Última visita o 19/10/2016].

Citron, Michelle (1999): *Home movies and other necessary fictions.* Minneapolis; Londres: University of Minnesota Press.

Coachella Festival (2015): *Festival info.* Recuperado de: https://www.coachella.com/festival-info/ [Última visita o 23/01/2016].

Cohen, Jem (2004): *Liner Notes: for the West of Rome re-issue, 2004.* Recuperado de: http://jemcohenfilms.com/50-2/ [Última visita o 14/10/2016].

Cohen, Thomas F. (2012): *Playing to the camera: musicians and musical performance in documentary cinema.* London: Wallflower Press.

Cohen, Sara (1991): *Rock culture in Liverpool: popular music in the making.* Oxford: Clarendon Press.

Cohen, Sara (1999): Scene. En Bruce Horner e Thomas Swiss, *Key terms in popular music and culture* (pp. 239-248). Malden, Mass: Blackwell.

Cohn, Nik (2004): *Awopbopaloobop Alopbamboom: una historia de la música pop.* Madrid: Suma de letras. (Orixinal en inglés, 1969).

Colburn, Steven (2013): *Amateur concert filming for YouTube: recalibrating the live music*

experience in an age of amateur reproduction. Tese doutoral, University of Sussex.

Color Kinetics (s.d.): Radiohead Tour. *Philips Color Kinetics LED Lighting Sistems.* Recuperado de: http://www.colorkinetics.com/showcase/installs/Radiohead-In-Rainbows/ [Última visita o 07/04/2017].

Contributor (2009, 25 de agosto): Video: R.E.M.: "Living Well Is the Best Revenge" (Live). *Pitchfork.* Recuperado de: http://pitchfork.com/news/36312-video-rem-living-well-is-the-best-revenge-live/ [Última visita o 30/05/2017].

Cooke, Ciaran (2009, 2 de decembro): Shoddy. Resposta a Live at the Olympia Plus DVD (Audio CD). *Amazon.* Recuperado de: https://www.amazon.co.uk/gp/customer-reviews/R29TQW85PEBEVO/ref=cm_cr_getr_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=B002NVTBUY [Última visita o 05/06/2017].

Corundogs (2014, 20 de setembro): OFFICIAL THREAD: HBO Presents...On The Run Tour (livestream link inc.) [mensaxe número 298]. *Lipstick Alley.* Recuperado de: http://www.lipstickalley.com/showthread.php/768399-OFFICIAL-THREAD-HBO-Presents-On-The-Run-Tour-(livestream-link-inc-)?p=19345078#post19345078 [Última visita o 16/01/2017].

Cox, Lauren (2014, 23 de setembro): Beyonce Proves Blue Ivy Pregnancy Wasn't Fake: Reveals Naked Baby Bump. *Hollywood Life.* Recuperado de: http://pagesix.com/2014/07/26/inside-the-crumbling-marriage-of-jay-z-and-beyonce/ [Última visita o 10/01/2017].

Cózar, Álvaro de (2006, 12 de febreiro): ¡Esto es Nollywood!. *El País*. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2006/02/12/eps/1139729213_850215.html [Última visita o 13/09/2016].

Cragg, Michael (2013, decembro): Jonas Akerlund. Gaga's favourite Swedish director on Roxette, Rammstein and riling up MTV. *Dazed.* Recuperado de: http://www.dazeddigital.com/music/article/17820/1/jonas-akerlund [Última visita o 26/12/2016].

Cross, Charles R. (2012): *Heavier than Heaven: The Biography of Kurt Cobain.* Londres: Sceptre Books.

Cuevas, Efrén (ed.). (2010): *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos.* Madrid: Ocho y medio.

Darley, Andrew (2002): *Cultura visual digital: espectáculo y nuevos géneros en los medios de*

comunicación. Barcelona: Paidós. (Orixinal en inglés, 1999).

Danhier, Celine (2011): Blank City. *Hosokinema.com.* Recuperado de: http://hosokinema.com/blankcity.html [Última visita o 17/10/2016].

Danigelis, Alyssa (2009, 29 de abril): Playing in temporary areas. *Good Magazine*. Recuperado de: http://magazine.good.is/articles/playing-in-temporary-areas [Última visita o 11/02/2015].

Davidson, Amy (2014, 8 de setembro): Beyoncé and Jay Z's 'On The Run Tour' to be filmed for TV special. *Digital Spy.* Recuperado de: http://www.digitalspy.com/music/news/a595341/beyonc-and-jay-zs-on-the-run-tour-to-be-filmed-for-tv-special/#~oPnvrRBNXkOyOk [Última visita o 26/12/2016].

Davies, Helen Elizabeth (2014, abril): *'Something Private to me': Closet Music Fandom and Gender Identity in the Everyday Lives of Young Teenage Girls*. Traballo presentado no simposio Popular Music Fandom and the Public Sphere, Chester, Reino Unido.

Davis, R. (2012, 19 de marzo): She deserves better. 5 stars for her. -5 for the Director. Resposta a Live At The Royal Albert Hall [Blu-ray] (Blu-ray). *Amazon.* Recuperado de: https://www.amazon.com/gp/customer-reviews/R3IMC0403UM0K4/ref=cm_cr_arp_d_viewpnt?ie=UTF8&ASIN=B005Y423ZC#R3IMC0403UM0K4 [Última visita o 20/10/2016].

Deren, Maya (2015): *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Diego F. (2015, 29 de xaneiro): ¿Un Auryn gay con novio? Pelea en Twitter por la pluma de uno de ellos en 'El Hormiguero'. *Cromosoma X.* Recuperado de: https://www.cromosomax.com/28796-un-auryn-gay-con-novio-pelea-en-twitter-por-la-pluma-de-uno-de-ellos-en-el-hormiguero [Última visita o 01/03/2017].

Dobie Bauer, Sara (2014): Caitlin Moran talks Benedict Cumberbatch, her novel and furiously masturbating. *Sheknows.* Recuperado de: http://www.sheknows.com/entertainment/articles/1052131/interview-with-caitlin-moran [Última visita o 18/10/2016].

Dolan, Jon; Eells, Josh e Goodman, Fred (2008, 11 de marzo): 20 Biggest Record Company Screw-Ups of All Time. *Blender.* Recuperado de: https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj6xc-mu-

_RAhUGWxoKHapTCecQFgg0MAM&url=http%3A%2F%2Fmsl1.mit.edu%2Ffurdlog%2Fdocs%2F2008-03-11_blender_20_biggest_screwups.pdf&usg=AFQjCNFnmmswgxoLShshXLoTyleiSyJ82w&sig2=SS-SaHq5dFvuHfeUPqeNqQ [Última visita o 01/02/2017].

Dombal, Ryan (2010, 2 de setembro): Radiohead-Approved, Fan-Shot Concert Movie Released. *Pitchfork.* Recuperado de: http://pitchfork.com/news/39935-radiohead-approved-fan-shot-concert-movie-released/ [Última visita o 11/04/2017].

Domínguez, Vicente (ed.) (2007): *Pantallas depredadoras: el cine ante la cultura visual digital: ensayos de cine, filosofía y literatura.* Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón.

DSC (2015, 12 de xaneiro): 15 bandas gallegas para el 2015. *Desconcierto.com.* Recuperado de: http://desconcierto.com/musica/Destacados/15-bandas-gallegas-para-el-2015 [Última visita o 22/10/2016].

Duffett, Mark (1999, 2 de febreiro): Prof. Kindamuzik: The Ballad of Mark David Chapman. *Kindamuzik*. Recuperado de: http://www.kindamuzik.net/features/article.shtml?id=8099 [Última visita o 28/09/2016].

Dugdale, Paul (2015): Bio. *Dugdale.tv.* Recuperado de: http://dugdale.tv/#info-dugdale-more [Última visita o 06/12/2016].

Dyer, Richard (2012): *In the space of a song: the uses of song in film.* Abingdon: Routledge.

Earthslayer (2013, 20 de maio): R.E.M., PEARL JAM and NIRVANA.....USA album sales. *Greasy Lake.* Recuperado de: http://www.greasylake.org/the-circuit/index.php?/topic/113673-rem-pearl-jam-and-nirvanausa-album-sales/ [Última visita o 01/02/2017].

Eco, Umberto (2004): *Apocalípticos e integrados.* Barcelona: Debolsillo. (Orixinal en italiano, 1964).

Edgar, Robert, Fairclough-Isaacs, Kirsty e Halligan, Benjamin (2013): *The music documentary: acid rock to electropop.* Nova York; Londres: Routledge.

Edison, Thomas A. (1894, xuño): Edison's Invention of the Kineto-Phonograph: Introduction. *Century Magazine (48),* 2. Recuperado de: https://en.wikisource.org/wiki/Century_Magazine/Volume_48/Issue_2/Edison

%27s_Invention_of_the_Kineto-Phonograph:_Introduction [Última visita o 21/10/2016].

EFE (2014, 14 de marzo): No son mandonas, son jefas. *El Mundo.* Recuperado de: http://www.elmundo.es/internacional/2014/03/14/5322f9d322601dff4e8b457d.html [Última visita o 10/01/2016].

Ellis-Petersen, Hannah (2014, 19 de agosto): Kate Bush asks fans not to use phones or tablets at London comeback gigs. *The Guardian.* Recuperado de: https://www.theguardian.com/music/2014/aug/19/kate-bush-asks-fans-no-phones-tablets-london-gigs [Última visita o 19/10/2016].

Emmys (2015): 67th Emmy Awards Nominees and Winners. Recuperado de: http://www.emmys.com/awards/nominees-winners/2015/outstanding-special-class-programs [Última visita o 16/01/2017].

Europa Press (2016, 28 de xullo): Toda la verdad sobre la separación de Auryn. *Chance.* Recuperado de: http://www.europapress.es/chance/gente/noticia-toda-verdad-separacion-auryn-20160728115556.html [Última visita o 01/03/2017].

EzBreezee (2014, 20 de setembro): OFFICIAL THREAD: HBO Presents...On The Run Tour (livestream link inc.) [mensaxe número 145]. *Lipstick Alley.* Recuperado de: http://www.lipstickalley.com/showthread.php/768399-OFFICIAL-THREAD-HBO-Presents-On-The-Run-Tour-(livestream-link-inc-)?p=19345078#post19345078 [Última visita o 16/01/2017].

Farley, Christopher John (2000, 23 de outubro): Radioactive. *Time Europe.* Recuperado de: https://web.archive.org/web/20110311074531/http://www.time.com/time/europe/magazine/2000/1023/radiohead.html [Última visita o 08/02/2017].

Faus, Joan (2014, 13 de maio): Beyoncé, Solange y Jay Z, una familia nada bien avenida. *El País.* Recuperado de: http://elpais.com/elpais/2014/05/13/gente/1399972416_616891.html [Última visita o 10/01/2017].

Finnegan, Ruth H (1989): *The hidden musicians: music-making in an English town.* Cambridge; Nova York: Cambridge University Press.

Fletcher, Tony (2013, 8 de abril): “Hooray, we're done”: The inside story behind R.E.M.'s disbandment. *Salon.* Recuperado de: http://www.salon.com/2013/04/07/hooray_were_done_the_inside_story_behind_r_e_m_s_disband

ment/ [Última visita o 31/05/2017].

Fonarow, Wendy (2006): *Empire of dirt: the aesthetics and rituals of British indie music.* Middletown, Conn: Wesleyan University Press.

Fonarow, Wendy (2011, 12 de xullo): Ask the indie professor: Why do people talk at gigs? *The Guardian.* Recuperado de: https://www.theguardian.com/music/musicblog/2011/jul/12/indie-professor-people-talk-gigs [Última visita o 18/10/2016].

Freeman, Hadley (2012, 20 de agosto): Tony Scott's films: still glowing after all these years. *The Guardian.* Recuperado de: https://www.theguardian.com/film/2012/aug/20/tony-scott-films-glowing-years [Última visita o 24/10/2016].

French, Megan (2016, 26 de decembro): Beyonce, Taylor Swift, Demi Lovato Top List of Most Charitable Celebs 2016. *US Weekly.* Recuperado de: http://www.usmagazine.com/celebrity-news/news/beyonce-named-most-charitable-celeb-2016-w457809 [Última visita o 10/01/2017].

Frere-Jones, Sasha (2012, 30 de abril): Sound machine. How did a pop band end up in a museum?. *The New Yorker.* Recuperado de: http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/interviews/Bowieno.html [Última visita o 28/09/2016]

Frith, Simon e Goodwin, Andrew (eds.) (1990): *On record: rock, pop and the written word.* Londres [etc.]: Routledge.

Frith, Simon (2001): Hacia una estética de la música popular. En Francisco Cruces Villalobos (ed.): *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 413-436). Madrid: Trotta. (Orixinal en inglés, 1987).

Frith, Simon (2002): The Uneasy Relationship of Music and Television. *Popular Music, 21* (3), 277-290.

Frye, Brian L. (2007, agosto): "Me, I Just Film My Life": An Interview With Jonas Mekas. *Senses of Cinema, 44.* Recuperado de: http://sensesofcinema.com/2007/feature-articles/jonas-mekas-interview/ [Última visita o 13/10/2016].

Gabel, J.C. (2011, 21 de abril): Step Into the Light: An Interview With Radiohead's Stage Designer Andi Watson. *PRINT Magazine.* Recuperado de: http://www.printmag.com/design-inspiration/step-into-the-light-an-interview-with-stage-designer-andi-watson/ [Última visita o 07/04/2017].

Galai, Noam (2013, 22 de abril): Beyoncé Bans All Pro Photographers From Her Concerts. *Fstoppers.* Recuperado de: https://fstoppers.com/pictures/beyonce-bans-all-pro-photographers-her-concerts-3410 [Última visita o 18/10/2016].

Gamble, Jordan e Gilmore, Audrey (2013, xaneiro): A new era of consumer marketing?: An application of co-creational marketing in the music industry. *European Journal of Marketing, 47* (11-12), pp. 1859-1889.

Gaunson, Stephen (2010, outubro): *Cocksucker Blues:* The Rolling Stones and Some Notes on Robert Frank. *Senses of Cinema, 56.* Recuperado de: http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/cocksucker-blues-the-rolling-stones-and-some-notes-on-robert-frank/ [Última visita o 16/10/2016].

Gelder, Ken e Thornton, Sarah (eds.) (1997): *The Subcultures Reader.* Londres, Routledge.

Gibbs, Samuel (2014, 10 de decembro): Swedish police raid sinks The Pirate Bay. *The Guardian.* Recuperado de: https://www.theguardian.com/technology/2014/dec/10/swedish-police-raid-pirate-bay [Última visita o 06/04/2017].

Gilzene, Richard (2008, 18 de marzo): Radiohead's response to Trent Reznor's 'in-sincere' taunt? Copy his UGC idea for In Rainbows videos. *TechDigest.* Recuperado de: http://www.techdigest.tv/2008/03/radioheads_resp.html [Última visita o 08/02/2017].

Gómez, José Andrés (2016, 25 de febreiro): Por qué no todas las mujeres aplauden el gesto de Alejandro Sanz en México. *El Mundo.* Recuperado de: http://www.elmundo.es/f5/2016/02/25/56cef90546163f7b768b462f.html [Última visita o 20/10/2016].

Gómez Tarín, Francisco Javier (2010): *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido.* Santander: Shangrila Textos Aparte.

González, Abel (2010, xaneiro): Vincent Moon. Un explorador con cámara. *Rockdelux.* Nº 280. Recuperado de: http://www.rockdelux.com/radar/p/vincent-moon-un-explorador-con-camara.html [Última visita o 19/07/2016]

Goodman, Lizzy (2011, 17 de xuño): The Video Explorer. *The New York Times Magazine.* Recuperado de: http://www.nytimes.com/2011/06/19/magazine/vincent-moons-take-away-videos.html [Última visita o 29/05/2017].

Gordon, Jeremy (2016, 12 de maio): Internet Explorers: The Curious Case of Radiohead's Online Fandom. *Pitchfork.* Recuperado de: http://pitchfork.com/features/article/9890-internet-explorers-the-curious-case-of-radioheads-online-fandom/ [Última visita o 08/02/2017].

Gordon, Kim (1983): I'm really scared when I kill in my dreams. *Artforum.* Recuperado de http://www.fodderstompf.com/ARCHIVES/REVIEWS/gordonritz.html [última visita o 06/10/2014].

Gray, Jonathan; Sandvoss, Cornel e Harrington, C.Lee (eds.) (2007): *Fandom: identities and communities in a mediated world.* Nova York: Nova York University Press.

Greene, Andy (2013, 14 de xaneiro): The 10 Most Annoying Concert Behaviors. *Rolling Stone.* Recuperado de: http://www.rollingstone.com/music/news/the-10-most-annoying-concert-behaviors-20130114 [Última visita o 18/10/2016].

Greenwood, Colin (2010, 13 de setembro): Set yourself free. *Index on Censorship.* Recuperado de: https://www.indexoncensorship.org/2010/09/radiohead-copyright-freespeech-music/ [Última visita o 08/02/2017].

Grein, Paul (2012, 29 de agosto): Week Ending Aug. 26, 2012. Albums: Adele Finally Exits Top 10. *Yahoo! Music.* Recuperado de: https://www.yahoo.com/music/bp/week-ending-aug-26-2012-albums-adele-finally-152736641.html [Última visita o 12/12/2016].

Grein, Paul (2013, 6 de febreiro): Week Ending Feb. 3, 2013. Albums: Bieber Sets Teen Record. *Yahoo! Music.* Recuperado de: https://www.yahoo.com/music/bp/week-ending-feb-3-2013-albums-bieber-sets-155943991.html [Última visita o 13/12/2016].

Grisseman, Stefan (2008, outubro): 'I'm an Outsider. I'm a Monk. I'm Somewhere Else'. Interview with Jonas Mekas. *Rouge.* Nº12. Recuperado de: http://www.rouge.com.au/12/index.html [Última visita o 06/10/2016].

Gross, Sigfrido (2014, 15 de agosto): Michael Bay, el Méliès del Caos. *Objetivo: Cine.* Recuperado de: *http://www.objetivocine.es/michael-bay-el-melies-del-caos/* [Última visita o 24/10/2016].

Gudnersen, Edna (2013, 19 de novembro): Arcade Fire's dress code for fans draws mixed reactions. *USA Today.* Recuperado de: http://www.usatoday.com/story/life/music/2013/11/19/arcade-fire-tour-dress-code-draws-mixed-reaction/3647057/ [Última visita o 18/10/2016].

Gunning, Tom (1986): The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. *Wide Angle, 8* (3-4), 63-71.

Hebdige, Dick (2013): *Subcultura: el significado del estilo.* Barcelona: Paidós. (Orixinal en inglés, 1979)

Haithcoat, Rebecca (2012, 21 de febreiro): Hey, Moron! Why Are You Recording Concerts on Your iPhone? *L.A. Weekly.* Recuperado de: http://www.laweekly.com/music/hey-moron-why-are-you-recording-concerts-on-your-iphone-2408718 [Última visita o 10/11/2016].

HBO (2014, 10 de xullo): "On The Run Tour: Beyoncé and Jay Z, presenting their first collaborative tour, debuts in september, exclusively on HBO". Nota de prensa. Recuperada de: http://hbob2b.vo.llnwd.net/u/mr_twitter/July2014/ontherun_ann.pdf [Última visita o 26/12/2016].

Hellekson, Karen e Busse, Kristina (eds.) (2006): *Fan fiction and fan communities in the age of the Internet: new essays.* Jefferson: McFarland.

Helmke, Juliet et al. (2010, 5 de novembro): In Conversation with Jonas Mekas. *The Brooklyn Rail.* Recuperado de: http://www.brooklynrail.org/2010/11/art/in-conversation-with-jonas-mekas [Última visita o 13/10/2016].

Hematocrítico (2016, 26 de agosto): Los pies de Malú: El monólogo. *Líopardo*. Recuperado de: http://humor.atresmedia.com/liopardo/hematocritico/los-pies-de-malu-el-monologo#sthash.CDrD3wqb.dpbs [Última visita o 26/09/2016].

Hendee, R. (2009, 23 de novembro): Classic R.E.M. - great audio...sub-par video. Resposta a Live at The Olympia (2CD/1DVD) (Audio CD). *Amazon.* Recuperado de: https://www.amazon.com/gp/review/R3XPN6CJTXEO2?ref_=glimp_1rv_cl [Última visita o 01/06/2017].

Henderson, Emma (2015, 15 de novembro): Paris attack: Video shows moment gunmen started firing at Eagles of Death Metal Bataclan concert. *The Independent.* Recuperado de: http://www.independent.co.uk/news/world/europe/paris-attacks-the-moment-gunfire-broke-out-at-the-eagles-concert-at-the-bataclan-a6735031.html

Hickey, Walt (2014a, 4 de xuño): '90s Boy Bands: A Numerical Retrospective. *FiveThirtyEight.* Recuperado de: http://fivethirtyeight.com/datalab/90s-boy-bands-a-numerical-retrospective/ [Última visita o 30/11/2016].

Hickey, Walt (2014b, 4 de xuño): Boy Bands: More Like Man Bands. *FiveThirtyEight.* Recuperado de: http://fivethirtyeight.com/datalab/boy-bands-more-like-man-bands/ [Última visita o 30/11/2016]

Hickey, Walt (2014c, 6 de xuño): Boy Bands: Banality at Its Worst, And We Can Prove It. *FiveThirtyEight.* Recuperado de: http://fivethirtyeight.com/datalab/boy-bands-banality-at-its-worst-and-we-can-prove-it/ [Última visita o 30/11/2016].

Hickey, Walt (2014d, 10 de xuño): '90s Boy Band Lyrics: They're All About You. *FiveThirtyEight.* Recuperado de: http://fivethirtyeight.com/datalab/90s-boy-band-lyrics-theyre-all-about-you/ [Última visita o 30/11/2016].

Hills, Matt (2010): *Fan cultures.* Londres; Nova York: Routledge.

Hills, Matt (2013): Fiske's 'textual productivity' and digital fandom: Web 2.0 democratization versus fan distinction? *Participations. Journal of Audience & Reception Studies, 10* (1) , pp. 130-153.

Hodgetts, Vicki (1974): Ladies and Gentlemen: The Rolling Stones. *Rolling Stone,* 09/05/1974. Recuperado de: http://www.rollingstone.com/music/news/ladies-and-gentlemen-the-rolling-stones-19740509?page=2 [Última visita o 28/09/2016].

Hogan, Marc (2013, 17 de abril): Savages' 'No Cameras' Sign Is More Polite Than Yeah Yeah Yeahs'. *Spin.* Recuperado de: http://www.spin.com/2013/04/savages-no-cameras-sign-yeah-yeah-yeahs/ [Última visita o 18/10/2016].

Hornby, Nick (2003): *31 Songs.* Nova York: Riverhead.

Horowitz, Hal (2011, 22 de novembro): Adele: Live at the Royal Albert Hall. *American Songwriter.* Recuperado de: https://americansongwriter.com/2011/11/adele-live-at-the-royal-albert-hall/ [Última visita o 01/06/2017].

Horton, Donald (1957): The Dialogue of Courtship in Popular Songs. *American Journal of Sociology, 62* (6), pp. 569-578.

Hoskyns, Barney (2013, 17 de abril): Radiohead. British rock group. *Encyclopaedia Britannica.* Recuperado de: https://global.britannica.com/topic/Radiohead [Última visita o 08/02/2017].

Hyden, Steven (2007, 12 de marzo): R.E.M.'s incredible shrinking legacy. *The A.V. Club.* Recuperado de: http://www.avclub.com/article/rems-incredible-shrinking-legacy-15352 [Última visita o 01/02/2017].

Hyden, Steven (2015, 29 de setembro): How Radiohead's 'Kid A' Kicked Off the Streaming Revolution. *Grantland.* Recuperado de: http://grantland.com/hollywood-prospectus/how-radioheads-kid-a-kicked-off-the-streaming-revolution/ [Última visita o 08/02/2017].

idawidowicz (2012, 22 de xaneiro): perfection. Resposta a Adele Live at the Royal Albert Hall. *IMDB.* Recuperado de: http://www.imdb.com/title/tt2122272/reviews [Última visita o 01/06/2017].

iluvme (2014, 20 de setembro): OFFICIAL THREAD: HBO Presents...On The Run Tour (livestream link inc.) [mensaxe número 141]. *Lipstick Alley.* Recuperado de: http://www.lipstickalley.com/showthread.php/768399-OFFICIAL-THREAD-HBO-Presents-On-The-Run-Tour-(livestream-link-inc-)?p=19345078#post19345078 [Última visita o 16/01/2017].

Instagram (2013, 7 de agosto): Announcing Instagram 4.1. *Instagram blog.* Recuperado de: http://blog.instagram.com/post/57626639051/instagram-4-1 [Última visita o 15/03/2017].

Interlude (2014a, 28 de outubro): *Workshop: creación de vídeos interactivos.* Obradoiro impartido no In-Edit Fast Forward, programa de innovacións técnicas do In-Edit Beefeater, festival de documental musical, Barcelona.

Interlude (2014b). *Why Interlude.* Recuperado de: https://interlude.fm/#WhyInterlude [Última visita o 20/03/2015].

Jade, Charles (2005, 7 de abril): Al Gore invents interactive television. *Arstechnica.* Recuperado de: http://arstechnica.com/uncategorized/2005/04/4787-2/ [Última visita o 21/11/2016].

Jauss, Hans Robert (2000): *La historia de la literatura como provocación.* Barcelona: Península. (Orixinal en alemán, 1967).

Jay (2015, 13 de xuño): Guestbook [mensaxe número 16]. *Radiohead-prague.nataly.fr.* Recuperado de: http://radiohead-prague.nataly.fr/guestbook.php [Última visita o 11/04/2017].

Jem Cohen Films (2016): Other projects. Recuperado de: http://jemcohenfilms.com/list-of-works/other-projects/ [Última visita o 20/10/2016].

Jenkins, Henry (2006): Quentin Tarantino's Star Wars. En Meenakshi Gigi Durham e Douglas M. Keller (eds.): *Media and cultural studies. Keyworks* (pp. 549-576). Oxford: Blackwell Publishing.

Jenkins, Henry (2008): *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación.* Barcelona: Paidós. (Orixinal en inglés, 2006).

Jenkins, Henry (2009): *Fans, blogueros y videojuegos: la cultura de la colaboración.* Barcelona: Paidós. (Orixinal en inglés, 2006).

Jenkins, Henry (2010): *Piratas de textos: fans, cultura participativa y televisión.* Madrid: Paidós. (Orixinal en inglés, 1992).

JJ (2012, 18 de febreiro): An intimate experience (Blu-ray). Resposta a Live At The Royal Albert Hall [Blu-ray] (Blu-ray). *Amazon.* Recuperado de: https://www.amazon.com/gp/customer-reviews/RKJAM8BEMAGNJ/ref=cm_cr_getr_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=B005Y423ZC [Última visita o 01/06/2017].

JNSP (2013, 27 de xuño): Carlos Jean y El Hormiguero vs los fans de Auryn. *Jenesaispop.* Recuperado de: http://jenesaispop.com/2013/06/27/148741/carlos-jean-y-el-hormiguero-vs-los-fans-de-auryn/ [Última visita o 01/03/2017].

JNSP (2015, 28 de xaneiro): Motos a Auryn: "¿Qué pasa si uno del grupo se echa una novia o un novio?". *Jenesaispop.* Recuperado de: http://jenesaispop.com/2015/01/28/216010/pablo-motos-auryn-que-pasa-si-uno-del-grupo-se-echa-una-novia-o-un-novio/ [Última visita o 01/03/2017].

joewill1947 (2011, 9 de decembro): Musically Excelent but Visually Awful. Resposta a Adele Live at the Royal Albert Hall. *IMDB.* Recuperado de: http://www.imdb.com/title/tt2122272/reviews [Última visita o 01/06/2017].

Jones, Christopher (2000, 13 de abril): Metallica Rips Napster. *Wired.* Recuperado de: https://web.archive.org/web/20080516221654/http://www.wired.com/politics/law/news/2000/04/35670 [Última visita o 08/02/2017].

Jones, Josh (2012, 30 de novembro): Radiohead-Approved, Fan-Made Film of the Band at Roseland for 2011's *The King of Limbs* Tour. *Open Culture.* Recuperado de: http://www.openculture.com/2012/11/radiohead-approved_fan-made_film_of_the_band_at_roseland_for_2011s_ithe_king_of_limbsi_tour.html [Última visita o 08/02/2017].

Jones, Rob (2013, 15 de abril): Bow Wow Wow Play "C30, C60, C90 Go. *The Delete Bin*. Recuperado de: https://thedeletebin.com/2013/04/15/bow-wow-wow-play-c30-c60-c90-go/ [Última visita o 28/09/2016]

K. Wood (2016, 26 de abril): Guestbook [mensaxe número 11]. *Radiohead-prague.nataly.fr.*

Recuperado de: *http://radiohead-prague.nataly.fr/guestbook.php* [Última visita o 11/04/2017].

Keefe, Jonathan (2009, 25 de outubro): R.E.M. Live at the Olympia. *Slant.* Recuperado de: http://www.slantmagazine.com/music/review/r-e-m-live-at-the-olympia [Última visita o 31/01/2017].

Keen, Andrew (2009): *The cult of the amateur: how blogs, MySpace, YouTube, and the rest of today's user-generated media are destroying our economy, our culture, and our values.* Londres: Nicholas Brealey.

Kelly, Brendan (1996, 25 de setembro): Review: 'Road Movie'. *Variety.* Recuperado de: http://variety.com/1996/film/reviews/road-movie-1200446637/ [Última visita o 01/02/2017].

Kelly, Kevin (1995, 1 de maio): Gossip is Philosophy. *Wired*. Recuperado de: http://archive.wired.com/wired/archive/3.05/eno_pr.html [Última visita o 28/09/2016].

Kerr, Dylan (2015, 28 de abril): "We Need a New Vocabulary": Filmmaker Jonas Mekas on the Future of the Avant-Garde. *Artspace.* Recuperado de: http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/jonas-mekas-interview-part-2 [Última visita o 13/10/2016].

Kirsner, Scott (2009): *Fans, friends and followers.* Cambridge, Mass: Scott Kirsner.

Klein, Naomi (2004): *No logo: el poder de las marcas.* Barcelona: Paidós. (Orixinal en inglés, 1999).

Kohn, David (2002, 18 de novembro): The King of Rap. *CBS News.* Recuperado de: http://www.cbsnews.com/news/the-king-of-rap/ [Última visita o 10/01/2017].

Krea Producciones (2015, 14 de abril): Sen título. Facebook. Recuperado de: https://www.facebook.com/KreaFilmsProducciones/posts/781419058638181 [Última visita o 30/11/2016].

Kreaweb (s.d.): Sobre Krea. *Kreaweb.* Recuperado de: http://kreaweb.es/sobre-krea/ [Última visita o 30/11/2016].

Kreps, Daniel (2008, 15 de outubro): Radiohead Publishers Reveal "In Rainbows" Numbers. *Rolling Stone.* Recuperado de: http://www.rollingstone.com/music/news/radiohead-publishers-reveal-in-rainbows-numbers-20081015 [Última visita o 08/02/2017].

Krippendorff, Klaus (1990): *Metodología de análisis de contenido: teoría y práctica.* Barcelona: Paidós. (Orixinal en inglés, 1980).

La Blogotheque (s.d.): La Blogothèque. Recuperado de: http://en.blogotheque.net/ [Última visita o 31/01/2017].

Lamont, Tom (2011, 27 de marzo): Adele: the girl with the mighty mouth. *The Guardian.* Recuperado de: https://www.theguardian.com/music/2011/mar/27/adele-21-letterman-no1-interview [Última visita o 07/12/2016].

Lane, Jim (2008, 2 de xullo): No mullet for Miley. *News Review.* Recuperado de: https://www.newsreview.com/sacramento/no-mullet-for-miley/content?oid=620657 [Última visita o 20/10/2016].

laSexta.com e EFE (2016, 22 de febreiro): Alejandro Sanz expulsa a un supuesto maltratador que agredía a su mujer durante un concierto en México: "Eso no se hace". *La Sexta Noticias.* Recuperado de: http://www.lasexta.com/noticias/cultura/alejandro-sanz-expulsa-supuesto-maltratador-que-agredia-mujer-concierto-mexico-eso-hace_201602225723bf2b4beb28d44600013e.html [Última visita o 08/11/2016].

laSexta.com (2016, 31 de maio): "Deja de grabarme, estoy aquí de verdad", Adele se cabrea con una fan. *La Sexta Noticias.* Recuperado de: http://www.lasexta.com/noticias/cultura/deja-grabarme-estoy-aqui-verdad-adele-cabrea-fan_20160531574d6e286584a8b56f9018fa.html [Última visita o 09/11/2016].

Lawler, Kelly (2016, 31 de maio): Adele roasts a fan for filming her concert (with a tripod!). *USA Today.* Recuperado de: http://www.usatoday.com/story/life/entertainthis/2016/05/31/adele-25-world-tour-calls-out-fan-filming-concert/85181512/ [Última visita o 20/10/2016].

Leașcu, Gabi (2016, 8 de agosto): A fortuitous rendez-vous with Vincet Moon. *The Attic.* Recuperado de: http://the-attic.net/features/1814/a-fortuitous-rendez_vous-with-vincent-moon.html [Última visita o 29/05/2017].

Leckhart, Steven (2008, 29 de xaneiro): The Shoot Hits the Fans Again!. *Wired*. Recuperado de: https://www.wired.com/2008/01/the-shoot-hits/ [Última visita o 28/09/2016].

Lee, Dave (2013): Should music fans stop filming gigs on their smartphones? *BBC News.* Recuperado de: http://www.bbc.com/news/technology-22113326 [Última visita o 11/10/2016].

Lerner, Lucy (2016, 31 de decembro): Radiohead: The Soundtrack to Your Life. *Britznbeatz.* Recuperado de: https://www.britznbeatz.co.uk/single-post/2016/12/31/Radioheads-Music-The-Best-Soundtrack-to-Your-Life [Última visita o 08/02/2017].

Lewis, Lisa A. (ed.) (2001): *The adoring audience: fan culture and popular media.* Londres: Routledge.

Liceo Mutante (2015, 26 de xaneiro): Sen título. Facebook. Recuperado de: https://www.facebook.com/LiceoMutante/photos/a.182019105207470.45174.139048312837883/768748543201187/?type=3&theater [Última visita o 19/10/2016].

Lineup Brasil (2012, 9 de xuño): O rock se tornou a trilha sonora do consumismo: Entrevista com Don Letts. Recuperado de: http://www.lineupbrasil.com.br/2012/06/09/o-rock-se-tornou-a-trilha-sonora-do-consumismo-entrevista-com-don-letts/ [Última visita o 13/10/2016].

Lingel, Jessa e Naaman, Mor (2011): You should have been there, man: Live music, DIY content and online communities. *New Media & Society, 14* (2), pp. 332-349.

LinkedIn (2017): Jeff Keiler. Recuperado de: https://www.linkedin.com/in/jeff-keiler-094b3489 [Última visita o 06/04/2017].

Linkon, Sherry Lee (1998): Reading Lind Mania: Print culture and the construction of nineteenth-century audiences. *Book History, 1,* 94-106.

Lipovetsky, Gilles e Serroy, Jean (2009): *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna.* Barcelona: Anagrama. (Orixinal en francés, 2007).

Lisa (2011, 28 de novembro): Adele – 'Live at the Royal Albert Hall' Out Now. *The Label.* Recuperado de: http://thelabel.co.nz/adele-%e2%80%93-%e2%80%98live-at-the-royal-albert-hall%e2%80%99-out-now/ [Última visita o 09/12/2016].

Livingstone, Sonia (ed.) (2005): *Audiences and publics: when cultural engagement matters for the public sphere.* Bristol: Intellect.

Lobb, Adrian (2009, 2 de novembro): R.E.M. Live at the Olympia. *The Quietus.* Recuperado de: http://thequietus.com/articles/03130-r-e-m-live-at-the-olympia-album-review [Última visita o 01/02/2017].

Lockett, Dee (2014, 22 de setembro): Watch the Best Part of Beyoncé and Jay Z's On the Run Tour.

Browbeat. Slate's Culture Blog. Recuperado de: http://www.slate.com/blogs/browbeat/2014/09/22/on_the_run_tour_hbo_special_clip_watch_beyonc_and_jay_z_debut_personal_home.html

Loder, Vanessa (2014, 12 de novembro): What Entrepreneurs Can Learn From Beyonce – From Hip Hop To Mainstream. *Forbes.* Recuperado de: http://www.forbes.com/sites/vanessaloder/2014/11/12/what-entrepreneurs-can-learn-from-beyonce-from-hip-hop-to-mainstream/#63e15c945a0a [Última visita o 10/01/2017].

Long, Paul (2015a): *Warts and all: recording the live music experience.* Recuperado de: https://www.academia.edu/5377669/Warts_and_All_Recording_the_Live_Music_Experience [Última visita o 19/07/2016].

Long, Paul (2015b): *'Really saying something?' What do we talk about when we talk about popular music heritage, memory, archives, and the digital?* Recuperado de: https://www.academia.edu/9062931/_Really_saying_something_What_do_we_talk_about_when_we_talk_about_popular_music_heritage_memory_archives_and_the_digital [Última visita o 05/09/2016].

Longhurst, Brian (1995): *Popular music and society.* Cambridge: Polity Press.

LSI Online (2012, 5 de marzo): Shure Distribution UK supports MPG Awards. *LSI Online.* Recuperado de: http://www.lsionline.com/news/shure-distribution-uk-supports-mpg-awards-93hfjc [Última visita o 11/04/2017].

Luhrmann, Baz (2013): The 2013 TIME 100. Beyoncé. *Time.* Recuperado de: https://time100.time.com/2013/04/18/time-100/slide/beyonce/ [Última visita o 10/01/2017].

Lumholdt, Jan (2003): *Lars Von Trier: Interviews.* Jackson: University Press of Mississippi.

Lynskey, Dorian (2011, 22 de setembro): REM: the band that taught alternative rock how to grow old with dignity. *The Guardian.* Recuperado de: https://www.theguardian.com/music/musicblog/2011/sep/22/rem-alternative-rock-dignity [Última visita o 01/02/2017].

MacInnes, Paul (2008, 2 de xaneiro): Hey, critics: get ready to step on REM's Accelerator in April. *The Guardian.* Recuperado de: https://www.theguardian.com/music/2008/jan/02/news.paulmacinnes [Última visita o 31/01/2017].

maggiebear (s.d.): Your crazy kitten smile... a Radiohead fansite. *Maggiebear.com.* Recuperado de: http://maggiebear.com/index.htm [Última visita o 12/04/2017].

Maloy, Sarah (2012, 10 de outubro): Adele Set for NBC Special With Matt Lauer. *Billboard.com.* Recuperado de: http://www.billboard.com/articles/news/488703/adele-set-for-nbc-special-with-matt-lauer [Última visita o 09/12/2016].

Manaugh, Geoff (2007, 7 de abril): The Heliocentric Pantheon: An Interview with Walter Murch. *Bldgblog.* Recuperado de: http://www.bldgblog.com/2007/04/the-heliocentric-pantheon-an-interview-with-walter-murch/ [Última visita o 20/06/2017].

Mangas, Diana (s.d.): Auryn Circus Avenue Night: La crónica del concierto de Auryn. *Los Interrogantes.* Recuperado de: https://losinterrogantes.com/musica/conciertos/auryn-circus-avenue-night-la-cronica-del-concierto-de-auryn [Última visita o 01/12/2016].

Manovich, Lev (2005): *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital.* Barcelona [etc.]: Paidós. (Orixinal en inglés, 2001).

Manrique, Darío (2016, 24 de maio): Por qué no debes reírte de los fans de Auryn. *Papel [El Mundo]*. Recuperado de: http://www.elmundo.es/papel/historias/2016/05/23/5742e18346163f3e178b459e.html [Última visita o 01/03/2017].

Manzano, Fátima G. (2016, 8 de maio): De cañas con Auryn: "Podemos estar horas en la furgo discutiendo sobre quién gobernará". *Fcinco [El Mundo].* Recuperado de: http://www.elmundo.es/f5/2016/05/08/56f14856268e3e09098b458b.html [Última visita o 01/03/2017].

Mara (2013a, 21 de maio): Carta abierta a... Carlos Marco. *Éramos, somos y seremos.* Recuperado de: http://eramossomosyseremos.blogspot.com.es/2013/05/carta-abierta-carlos-marco.html [Última visita o 01/03/2017].

Mara (2013b, 7 de xullo): Auryners. *Éramos, somos y seremos.* Recuperado de: http://eramossomosyseremos.blogspot.com.es/2013/07/auryners.html [Última visita o 01/03/2017].

Marca (s.d.): Curiosidades de Saint Dennis. Recuperado de: http://archivo.marca.com/futbol/final_champions9900/estadio_saintdenis/plantilla_saintcuriosidades.html [Última visita o 11/01/2017].

Markey, David (2016): 25 Years since *1991, The Year Punk Broke. We Got Power Films.* Recuperado de: http://wegotpowerfilms.com/archives/91_tour_diary.html [Última visita o 24/11/2016].

Martín, Alicia (2015, 25 de marzo): Auryn rinde homenaje a sus seguidores con el lanzamiento del CD+DVD 'Circus Avenue Night'. *Masqltura.* Recuperado de: https://www.barclaycardcenter.es/eventospista.php [Última visita o 01/12/2016].

Martinez, Irene (2013, 27 de setembro): ¿Como se llama la fan de cada uno de los chicos? *Club Fans Auryn.* Recuperado de: http://clubfansaurynoficial.blogspot.com.es/2013/09/como-se-llama-la-fan-de-cada-uno-de-los.html [Última visita o 01/03/2017].

Mattelart, Armand e Neveu, Érik (2004): *Introducción a los estudios culturales.* Barcelona (etc.): Paidós. (Orixinal en francés, 2003).

McAfee, Tierney (2013, 17 de agosto): Larry Shippers: Did 1D Fans Commit Suicide Over Negative Documentary? *Hollywood Life.* Recuperado de: https://www.wattpad.com/158726634-las-pajas-de-auryn-gay-1-concierto [Última visita o 02/03/2017].

McCulloch, Madeline (2013): *Early Kodak Advertising and the Democratization of Photography: You Press the Button—We Do the Rest.* Recuperado de: https://www.academia.edu/7814063/Early_Kodak_Advertising_and_the_Democratization_of_Photography_You_Press_the_Button_We_Do_the_Rest [Última visita o 19/07/2016].

McGarry, Luke (2013, 5 de febreiro): We Got Power: Chuck Dukowski + Dave Markey + Jordan Schwartz. *L.A. Record.* Recuperado de: http://larecord.com/interviews/2013/02/05/we-got-power-chuck-dukowski-interviews-dave-markey-jordan-schwartz [Última visita o 17/10/2016].

McLaughlin, Mike (2004, 24 de xaneiro): Review of REM: Perfect Square. *Myreviewer.com.* Recuperado de: https://www.myreviewer.com/DVD/56137/REM-Perfect-Square-UK/56149/Review-by-Mike-Mclaughlin [Última visita o 06/02/2017].

McMahan, Alison (2006): *Alice Guy Blaché.* Madrid: Plot. (Orixinal en inglés, 2003).

Metacritic (2016): Live at the Royal Albert Hall by Adele. Recuperado de: http://www.metacritic.com/music/live-at-the-royal-albert-hall/adele [Última visita o 13/12/2016].

Michaels, Sean (2010, 1 de setembro): Radiohead lend their music to fan-made live DVD. *The*

Guardian. Recuperado de: https://www.theguardian.com/music/2010/sep/01/radiohead-fan-made-live-film [Última visita o 04/04/2017].

Miller, Neil (2009, 21 de decembro): Avatar Opens to Big Returns, But Staying Power is the Key. *Film School Rejects*. Recuperado de: http://www.webcitation.org/5q2koLSlx [Última visita o 28/09/2016].

MJK (2009, 10 de decembro): Great Cds, Terrible DVD. Not worth the extra $$! Resposta a Live at The Olympia (2CD/1DVD) (Audio CD). *Amazon.* Recuperado de: https://www.amazon.com/gp/review/R35EIC5VTCVVJG?ref_=glimp_1rv_cl [Última visita o 01/06/2017].

Montgomery, James (2011, 15 de novembro): Adele's 'Live at Royal Albert Hall': No flash, plenty of substance. *MTV News.* Recuperado de: http://www.mtv.com/news/1674444/adele-live-at-royal-albert-hall-concert/ [Última visita o 01/06/2017].

Moon, Vincent (2008, 31 de marzo): Take Away Show. R.E.M. *La Blogothèque.* Recuperado de: http://en.blogotheque.net/2008/03/31/r-e-m-en/ [Última visita o 31/01/2017].

Moon, Vincent e Vasconcelos, Naná (2014, novembro): *Hidden music rituals around the world.* Traballo presentado na TEDGlobal 2014. Recuperado de: https://www.ted.com/talks/vincent_moon_and_nana_vasconcelos_the_world_s_hidden_music_rituals/transcript?language=en [Última visita o 31/05/2017].

Monterde, José Enrique (2000): *Martin Scorsese.* Madrid: Cátedra.

Moran, James M (2002): *There's no place like home video.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Moreno, David (2015, 14 de abril): 'Auryn' en directo y con afinador: hoy publican el DVD de su conciertazo en Madrid. *Dando la nota [20 Minutos].* Recuperado de: http://blogs.20minutos.es/dando-la-nota/tag/circus-avenue-night/ [Última visita o 01/03/2017].

Moreno, David (2016, 28 de xullo): A veces las fans se pasan 20 pueblos... (sobre 'Auryn' y su separación). *Dando la nota [20 minutos].* Recuperado de: http://blogs.20minutos.es/dando-la-nota/2016/07/28/a-veces-las-fans-se-pasan-20-pueblos-sobre-auryn-y-su-separacion/# [Última visita o 01/03/2017].

Morin, Edgar (1973): *Las stars: servidumbres y mitos.* Barcelona: Dopesa. (Orixinal en francés, 1972).

Mpubani, Raymond (2011, 23 de abril): This is what 21 years sound like. *Daily Monitor.* Recuperado de: http://www.monitor.co.ug/LifeStyle/Reviews/-/691232/1149248/-/c4ig0v/-/ [Última visita o 07/12/2016].

Muggleton, David e Rupert Weinzierl (eds.) (2004): *The Post-subcultures Reader.* Nova York: Berg.

Muñoz, Alberto (2015, 23 de abril): Décimo aniversario del primer vídeo de YouTube. *El Mundo.* Recuperado de: http://www.elmundo.es/espana/2015/04/23/5537e4dc22601d97368b457a.html [Última visita o 23/11/2016].

Murillo, Alfredo (2016, 2 de agosto): Por qué Auryn fue la única boy band que ha triunfado en España. *GQ.* Recuperado de: http://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/auryn-boy-band-one-direction/21758 [Última visita o 30/11/2016].

Murphy, Chris (2010, 9 de xullo): Buy the CD-Only Version. Resposta a Live at The Olympia (2CD/1DVD) (Audio CD). *Amazon.* Recuperado de: https://www.amazon.com/gp/review/R1RRAF6RDHA5VB?ref_=glimp_1rv_cl [Última visita o 01/06/2017].

Murray, Noel (2003, 18 de novembro): "The Work of Director Spike Jonze". *A.V. Club.* Recuperado de: http://www.avclub.com/review/the-work-of-director-spike-jonze-11693 [Última visita o 23/12/2016].

Must! Producciones (2016): Auryn. *Must! Producciones.* Recuperado de: www.mustproducciones.com/artistas/auryn/ [Última visita o 30/11/2016].

Myipopnet (2014, 25 de xullo): Ya tenemos toda la información sobre 'Circus Avenue Night'. *Myipop.* Recuperado de: https://myipop.net/2014/07/25/ya-tenemos-toda-la-informacion-sobre-circus-avenue-night/ [Última visita o 1/12/2016].

Nafus, Chale (2006, decembro): The Blank Generation. *Austin Film Society.* Recuperado de: http://www.austinfilm.org/page.aspx?pid=2707 [Última visita o 14/10/2016].

Nataly® (2010, 22 de agosto): Radiohead_23_8_09_Praha_CZ [mensaxe número 1]. Green Plastic. Recuperado de: http://www.greenplastic.com/mortigitempo/index.php?/topic/102455-radiohead-23-

8-09-praha-cz/ [Última visita o 06/04/2017].

Nataly® (s.d.): Thanks. *Radiohead-prague.nataly.fr*. Recuperado de: http://radiohead-prague.nataly.fr/Thanks.html [Última visita o 18/10/2016].

Nathe69 (2016, 18 de novembro): Las pajas de Auryn. (Gay). *Wattpad.* Recuperado de: https://www.wattpad.com/158726634-las-pajas-de-auryn-gay-1-concierto [Última visita o 02/03/2017].

No Angel (2014, 20 de setembro): OFFICIAL THREAD: HBO Presents...On The Run Tour (livestream link inc.) [mensaxe número 73]. *Lipstick Alley.* Recuperado de: http://www.lipstickalley.com/showthread.php/768399-OFFICIAL-THREAD-HBO-Presents-On-The-Run-Tour-(livestream-link-inc-)?p=19345078#post19345078 [Última visita o 16/01/2017].

Nolan, David (2006): *I Swear I Was There: The Gig That Changed The World.* Londres: Music Press Books / John Blake Books.

Noticias Cuatro (2016, 24 de abril): Bruce Springsteen canta 'Purple Rain' en homenaje a Prince. *Noticias Cuatro.* Recuperado de: http://www.cuatro.com/noticias/cultura/Bruce_Springsteen-Prince-concierto_Nueva_York-Purple_Rain_2_2168805114.html [Última visita o 08/11/2016].

Núñez Reyes, Javier (2010, 3 de setembro): Live in Praha, el DVD gratuito de Radiohead. Rocknvivo. Recuperado de: https://rocknvivo.com/2010/09/03/live-in-praha-el-dvd-gratuito-de-radiohead/ [Última visita o 04/04/2017].

Oliveira, Darío (ed.) (2001): *Digital cinema.* Porto: Rocha.

Olympia Theatre (2011-2017): Frequently Asked Questions. Recuperado de: http://www.olympia.ie/venue-info/frequently-asked-questions/ [Última visita o 06/02/2017].

Otero, Jose (2015, 16 de abril): Star Wars celebration: why Star Wars 7 uses practical effects. *IGN*. Recuperado de*: http://au.ign.com/articles/2015/04/16/star-wars-celebration-why-star-wars-7-uses-practical-effects [Última visita o 28/09/2016].*

*Orgeron, Marsha e Devin O*rgeron (2007): Familial pursuits, editorial acts: documentaries after the age of home video. *The Velvet Light Trap* (60), 47-62. Austin: University of Texas Press.

Ortega, María Luisa e García Díaz, Noemí (eds.) (2008): *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto.* Madrid: T&B editores.

Owen, P.J. (2009, 4 de novembro): Great live album. So-so DVD. Resposta a Live at The Olympia (2CD/1DVD) (Audio CD). *Amazon.* Recuperado de: https://www.amazon.com/gp/customer-reviews/R3F7QB88X7GMFU/ref=cm_cr_getr_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=B002NVTBUY [Última visita o 01/06/2017].

Pareles, Jon (2007, 9 de decembro): Pay What You Want for This Article. *The New York Times.* Recuperado de: http://www.nytimes.com/2007/12/09/arts/music/09pare.html?ex=1354856400&en=ec2f1c29937292be&ei=5090&partner=rssuserland&emc=rss&pagewanted=all [Última visita o 08/02/2017].

Parker, James (2000): *Turned On: A Biography of Henry Rollins.* Nova York: Cooper Square Press.

Pattie, David (2007): *Rock music in performance.* Hampshire; Nova York: Palgrave Macmillan.

Paz Morandeira, Víctor (2013, 1 de xullo): "Pensar o tempo e o espazo: iso é o cinema". *A Cuarta Parede,* nº16. Recuperado de: http://www.acuartaparede.com/entrevista-ben-russell-ben-rivers/ [Última visita o 15/05/2016].

Performer (2016): En *Oxford Dictionary.* Recuperado de: https://en.oxforddictionaries.com/definition/performer [Última visita o 28/09/2016].

Perpetua, Matthew (2009, 29 de outubro): R.E.M. Live at the Olympia. *Pitchfork.* Recuperado de: http://pitchfork.com/reviews/albums/13641-live-at-the-olympia/ [Última visita o 01/02/2017].

Perpetua, Matthew (2011, 22 de febreiro): Radiohead Fans Create Dozens of 'Dancing Thom Yorke' Videos. *Rolling Stone.* Recuperado de: http://www.rollingstone.com/music/news/radiohead-fans-create-dozens-of-dancing-thom-yorke-videos-20110222 [Última visita o 07/04/2017].

Pfleeger, Bryan A (2011, 8 de xuño): This Is Not A Show a film by Vincent Moon and R.E.M. Resposta a Live at The Olympia (2CD/1DVD) (Audio CD). *Amazon.* Recuperado de: *https://www.amazon.com/gp/review/R5IB1XOZJX32M?ref_=glimp_1rv_cl* [Última visita o 01/06/2017].

Phillips, Chuck (1996, 21 de xuño): R.E.M.'s Former Manager Denies Allegations of Sex Harassment. *Los Angeles Times.* Recuperado de: http://articles.latimes.com/1996-06-21/business/fi-17183_1_sexual-harassment [Última visita o 01/02/2017].

Polite, Pablo G. e Sánchez, Sergi (eds.) (2005): *El sonido de la velocidad: cine y música*

electrónica. Barcelona: Alpha Decay.

Pollstar (2015, 5 de xaneiro): Pollstar Year End Top 100 International Boxsoffice. Recuperado de: https://www.pollstarpro.com/files/charts2014/2014YearEndTop100InternationalBoxOffice.pdf [Última visita o 11/01/2017].

PROMUSICAE e AGEDI (2015, abril): TOP 100 ALBUMES. Semana 16: del 13.04.2015 al 19.04.2015. *PROMUSICAE.* Recuperado de: http://www.promusicae.es/listas/semanales [Última visita o 02/12/2016].

Puig, Luis e Talens, Jenaro (eds.) (1999): *Las culturas del rock.* Valencia: Pre-Textos.

Quintana, Àngel (2011): *Después del cine: imagen y realidad en la era digital.* Barcelona: Acantilado.

Radbourne, Jennifer; Johanson, Katya e Glow, Hilary (2014): *The value of 'being there': How the live experience measures quality for the audience*. Recuperado de: hdl.handle.net/10536/DRO/DU:30069960 [Última visita o 19/07/2016].

Radiohead (1999): News. Recuperado de: http://archive.radiohead.com/Site4/newsnews.html [Última visita o 08/02/2017].

Radiohead (2000): Newsak. Recuperado de: http://archive.radiohead.com/2000/newsak.html [Última visita o 08/02/2017].

Ragogna, Mike (2010, 18 de marzo): HuffPost Reviews: Jack Johnson, R.E.M., Train, Dolly, Carly, and More, Plus U2 Plays The Rose Bowl, and This Week's New Albums. *Huffington Post.* Recuperado de: http://www.huffingtonpost.com/mike-ragogna/emhuffpost-reviewsem-jack_b_333400.html [Última visita o 01/06/2017].

Rani, Taj (2014, 26 de setembro): 'On The Run' HBO Special Ratings Disappoint. *Industry Plug.* Recuperado de: http://www.industryplug.com/2014/09/26/on-the-run-hbo-special-ratings-disappoint/ [Última visita o 16/01/2017].

Real Academia Galega (2012a): Amador. En *Dicionario Real Academia Galega.* A Coruña: Real Academia Galega.

Real Academia Galega (2012b): Intérprete. En *Dicionario Real Academia Galega.* A Coruña: Real Academia Galega.

Reechie (2003, 28 de xaneiro): Live albums w/studio overdubs [mensaxe número 1]. *Steve Hoffman Music Forums.* Recuperado de: http://forums.stevehoffman.tv/threads/live-albums-w-studio-overdubs.10793/ [Última visita o 20/10/2016].

Reed, Mr. M. A. (2009, 30 de outubro): at their most honest, most creative, and most vital for at least a decade.., Resposta a Live at the Olympia Plus DVD (Audio CD). *Amazon.* Recuperado de: https://www.amazon.co.uk/gp/customer-reviews/R23R1R18CS0KD0/ref=cm_cr_arp_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=B002NVTBUY [Última visita o 01/06/2017].

REM HQ (2009, 12 de outubro): This Is Not A Show Screen Listings: October & November (Updated). *REM HQ.* Recuperado de: http://www.remhq.com/news/this-is-not-a-show-screen-listings-october-november-updated-3/ [Última visita o 01/02/2017].

Reynolds, Simon (2010): *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas.* Buenos Aires, Caja Negra.

Reynolds, Simon (2012a): *Retromania: Pop culture's addiction to its own past.* Londres: Faber and Faber.

Reynolds, Simon (2012b, 27 de abril): Myths and Depths: Greil Marcus talks to Simon Reynolds. *L.A. Review of Books*. Recuperado de: http://lareviewofbooks.org/interview/myths-and-depths-greil-marcus-talks-to-simon-reynolds-part-1# [Última visita o 19/07/2016].

Roc Nation (2016): Jay Z. Recuperado de: http://rocnation.com/jay-z/ [Última visita o 10/01/2017].

Rolling Stone (2011, 22 de setembro): R.E.M.'s 15 Greatest Music Videos. *Rolling Stone.* Recuperado de: http://www.rollingstone.com/music/pictures/r-e-m-s-15-greatest-music-videos-20110922/discoverer-0229367 [Última visita o 01/02/2017].

Romano, Aja (2015, 27 de outubro): 'Steven Universe' fandom is melting down after bullied fanartist attempted suicide. *The Daily Dot.* Recuperado de: http://www.dailydot.com/parsec/steven-universe-fanartist-bullied-controversy/ [Última visita o 29/09/2016].

Rombes, Nicholas (2005): *The Ramones' Ramones (33 1/3).* Nova York: Bloomsbury.

Rombes, Nicholas (2009): *Cinema in the digital age.* Londres; Nova York: Wallflower.

Ross (2001, 20 de agosto): The Searchers. *The New Yorker.* Recuperado de: http://www.newyorker.com/magazine/2001/08/20/the-searchers [Última visita o 08/02/2017].

Ross, Alex (2005, 6 de xullo): The Record Effect. *The New Yorker*. Recuperado de http://www.newyorker.com/magazine/2005/06/06/the-record-effect [Última visita o 19/07/2016].

Ross, Alex (2009): *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música.* Barcelona: Seix Barral. (Orixinal en inglés, 2007).

Ross, Alex (2010, marzo): *Hold Your Applause: Inventing and Reinventing the Classical Concert.* Traballo presentado na Royal Philharmonic Society, Londres, Reino Unido. Recuperado de: http://www.therestisnoise.com/2005/02/applause_a_rest.html [Última visita o 19/07/2016].

Ross, Alex (2012): *Escucha esto.* Barcelona: Seix Barral. (Orixinal en inglés, 2010).

Royal Albert Hall (2016): Terms & Conditions. *Royal Albert Hall.* Recuperado de: http://www.royalalberthall.com/extra/terms-and-conditions/ [Última visita o 08/12/2016].

Ruane, Michael E. (2013, 21 de novembro): As he filmed, Abraham Zapruder knew instantly that President Kennedy was dead. *The Washington Post.* Recuperado de: https://www.washingtonpost.com/local/as-he-filmed-abraham-zapruder-knew-instantly-that-president-kennedy-was-dead/2013/11/20/c2ed8422-4bd2-11e3-9890-a1e0997fb0c0_story.html [Última visita o 13/10/2016].

Rutledge, Pamela (2013, 19 de abril): #Selfies: Narcissism or self-exploration? *Psychology Today.* Recuperado de: https://www.psychologytoday.com/blog/positively-media/201304/selfies-narcissism-or-self-exploration [Última visita o 11/10/2016]

Rus, Cristian (2016, 28 de xuño): Con la última patente de Apple no podrás ni hacer fotos ni grabar vídeos en cines o conciertos. *Applesfera.* Recuperado de: http://www.applesfera.com/curiosidades/con-la-ultima-patente-de-apple-no-podras-ni-hacer-fotos-ni-grabar-videos-en-cines-o-conciertos [Última visita o 10/11/2016].

Ryan, Patrick (2014, 21 de setembro): 5 reasons we love Bey, Jay, more after HBO 'Run'. *Usa Today.* Recuperado de: http://www.usatoday.com/story/life/music/2014/09/21/hbo-on-the-run-beyonce-jay-z/15954819/ [Última visita o 16/01/2017].

Sánchez, Sergi (2013): *Hacia una imagen no-tiempo: Deleuze y el cine contemporáneo.* Oviedo: Universidad de Oviedo.

Sánchez Noriega, José Luis (2006): *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía*

y televisión. Madrid: Alianza.

Sandvoss, Cornel (2005): *Fans: the mirror of consumption.* Cambridge: Polity.

Savage, Mark (2011, 10 de xaneiro): Radiohead approve release of fans' charity concert DVD. *BBC News.* Recuperado de: http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-12151914 [Última visita o 08/02/2017].

Schecter, Esther (2014, 26 de decembro): Crónica: Auryn en concierto en Madrid en el Barclaycard Center. *Lunas Pasajeras.* Recuperado de: https://lunaspasajeras.net/2014/12/26/cronica-auryn-en-concierto-en-madrid-en-el-barclaycard-center/ [Última visita o 01/03/2017].

Sedeño Valdellós, Ana María (2002): *El lenguaje del videoclip.* Málaga: Universidad de Málaga.

Sedeño Valdellós, Ana María (2008): La relación musicovisual en el videoclip. Propuestas metodológicas y tipología. En Miguel de Aguilera, Joan E. Adell e Ana María Sedeño Valdellós: *Comunicación y música 1* (pp. 121-140). Barcelona: UOC.

Shank, Barry (1994): *Dissonant identities: the rock'n'roll scene in Austin, Texas.* Hanover, NH: University Press of New England.

Shoemaker, Natalie (2012, 16 de xuño): Xylobands turn Coldplay concert into incredible light show. *Geek.* Recuperado de: http://www.geek.com/news/xylobands-turn-coldplay-concerts-into-giant-light-show-1496831/ [Última visita o 18/10/2016].

Siegel, Tatiana (2011, 25 de xullo): From smallscreen to big. *Variety*. Recuperado de: http://variety.com/2011/film/news/from-smallscreen-to-big-1118040361/ [Última visita o 28/09/2016].

Siuda, Piotr (2010): From deviation to mainstream – evolution of fan studies. *Studia Medioznawcze, 3* (42). Recuperado de: http://www.academia.edu/attachments/36185130/download_file?st=MTQ3NTA2NTQ4NiwxOTMuMTQ0Ljc5LjIyMQ%3D%3D&s=profile [Última visita o 28/09/2016].

Slicing Up Eyeballs (2009, 14 de outubro): R.E.M. 'This Is Not a Show' concert film to receive limited theatrical screenings. *Slicing Up Eyeballs.* Recuperado de: http://www.slicingupeyeballs.com/2009/10/14/rem-this-is-not-a-show-live-at-the-olympia-

screenings-dates/ [Última visita o 31/01/2017].

Smith, Giles (1996): *Lost in music.* Londres: Picador.

Smith, Tom (2008): Moment by Moment by Moment: Reflections on Jonas Mekas' 365 Films. *Vertigo, 4* (1). Recuperado de: https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-4-issue-1-autumn-winter-2008/moment-by-moment-by-moment-reflections-on-jonas-mekas-365-films/ [Última visita o 19/07/2016].

Snickars, Pelle e Vonderau, Patrick (eds.) (2009): *The YouTube Reader.* Sweden: National Library of Sweden.

Solon, Olivia (2016, 20 de xuño): Put it away! Alicia Keys and other artists try device that locks up fans' phones. *The Guardian.* Recuperado de: https://www.theguardian.com/technology/2016/jun/20/yondr-phone-free-cases-alicia-keys-concert [Última visita o 20/10/2016].

Sony Columbia Records (2011, 3 de xullo): AC/DC Live At River Plate Available May 10. *Sony.* Recuperado de: *http://www.sony.com/en_us/SCA/company-news/press-releases/sony-columbia-records/2011/acdc-live-at-river-plate-available-may-10.html [Última visita o 20/10/2016].*

*Sony Columbia Records (2011, 29 de outubro): Adele "Live A*t The Royal Albert Hall" DVD and CD Available November 29. *Sony.* Recuperado de: https://www.sony.com/en_us/SCA/company-news/press-releases/sony-columbia-records/2011/adele-live-at-the-royal-albert-hall-dvd-and-cd-ava.html [Última visita o 07/12/2016].

StadeFrance (2016): Prohibited items. Recuperado de: http://www.stadefrance.com/en/practical-information/prohibited-items [Última visita o 12/01/2017].

Stage, Carsten (2012): Screens of intensification: on DIY concert videos of Lady Gaga and the use of media interfaces as tools of experience intensification. *Journal of Aesthetics & Culture, 4,* 1-11.

Steph (2006): Bootlegs.zde.cz. Live recordings trading, no selling. Recuperado de: http://bootlegs.zde.cz/ [Última visita o 12/04/2017].

Stokes, Paul (2010, 3 de setembro): Radiohead help fans 'bootleg' their own gig. *NME.* Recuperado de: http://www.nme.com/news/music/radiohead-317-1302641 [Última visita o 04/04/2017].

Strauss, Neil (2002, 25 de agosto): SPINS; An Uninvited Bassist Takes To The Internet. *New York*

Times. Recuperado de: http://www.nytimes.com/2002/08/25/arts/spins-an-uninvited-bassist-takes-to-the-internet.html [Última visita o 12/09/2016].

Strauss, Neil (2012): *Todos te quieren cuando estás muerto: viajes al interior de la fama y la locura.* Barcelona: Contra. (Orixinal en inglés, 2011).

Strauven, Wanda (ed.) (2006): *The Cinema of Attractions Reloaded.* Amsterdam: Amsterdam University Press.

Straw, Will (2002): Scenes and Sensibilities. *Public,* 22/23, 245-257.

Straw, Will (2004): Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. En Frith, Simon (ed.): *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (pp. 368-388). Londres: Routledge.

Strecker, Erin (2014, 21 de setembro): Beyonce & Jay Z On The Run HBO Special: What Was The Best Moment? *Billboard.* Recuperado de: http://www.billboard.com/articles/news/6259058/beyonce-jay-z-on-the-run-hbo-special-best-moments [Última visita o 16/01/2017].

Studious indie (2008, 18 de decembro): Zones of Participation (Empire of Dirt). *Indiesubculture.wordpress.com.* Recuperado de: https://indiesubculture.wordpress.com/2008/12/18/zones-of-participation-empire-of-dirt/ [Última visita o 18/10/2016].

Sundancetv (2008, 28 de xaneiro): camp r.e.m. talk "supernatural superserious," unveil "accelerate" album art and tour with the national & modest mouse. *Sundance Tv Blog.* Recuperado de: http://www.sundance.tv/blog/2008/01/camp-rem-talk-supernatural-superserious-unveil-accelerate-album-art-and-tour-with-the-national-modest-mouse [Última visita o 31/12/2016].

Superpop (s.d.): Auryn. En el amor y con las chicas. *SuperPop.es.* Recuperado de: http://www.superpop.es/reportaje/auryn-en-el-amor-y-con-las-chicas/ [Última visita o 01/03/2017].

Tagg, Philip (1982): Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular music*, *2*, 37-67.

teman jalal (2015, 19 de abril) Guestbook [mensaxe número 17]. *Radiohead-prague.nataly.fr.* Recuperado de: http://radiohead-prague.nataly.fr/guestbook.php [Última visita o 11/04/2017].

Tenreiro, Cibrán (2013): *Under the stones, the beach. Vínculos generacionales y pulsiones subversivas en el cine a través de los Rolling Stones.* Repositori UPF, 2013. Recuperado de: http://hdl.handle.net/10230/22220 [Última visita o 24/10/2016].

Tenreiro, Cibrán (2015a): Una aproximación al cine del fan: las grabaciones caseras de conciertos pop. *Fonseca Journal of Communication, 11,* 60-87.

Tenreiro, Cibrán (2015b): The Vog. *Revista Porno,* nº4, 20-21.

Tenreiro, Cibrán (2016): Sete notas sobre os vídeos non profesionais de concertos. *A Cuarta Parede,* nº32. Recuperado de: http://www.acuartaparede.com/sete-notas-sobre-os-videos-non-profesionais-de-concertos/ [Última visita o 22/06/2017].

Tenreiro, Cibrán (2017a): Registrar el concierto pop: usos amateurs de las tecnologías digitales de imagen y sonido. En Torras i Segura, Daniel: *Música, Sonido y Silencio en el Audiovisual: El sonido documental: Volumen 1 (Perspectiva Académica)* [pp. 69-83]. Barcelona: CreateSpace Independent Publishing Platform.

Tenreiro, Cibrán (2017b): *Equilibrios precarios. Unha aproximación aos vídeos dunha escena underground galega.* Dispoñible en: https://www.academiagalegadoaudiovisual.gal/wp-content/uploads/2017/06/Equilibrios-precarios.-Unha-aproximaci%C3%B3n-aos-v%C3%ADdeos-dunha-escena-underground-galega.pdf [Última visita o 19/06/2017].

Therookie (2014, 20 de setembro): OFFICIAL THREAD: HBO Presents...On The Run Tour (livestream link inc.) [mensaxe número 79]. *Lipstick Alley.* Recuperado de: http://www.lipstickalley.com/showthread.php/768399-OFFICIAL-THREAD-HBO-Presents-On-The-Run-Tour-(livestream-link-inc-)?p=19345078#post19345078 [Última visita o 16/01/2017].

The Modpoppunk Archives (2002, 17 de febreiro): Don Letts at the Roxy. Recuperado de: http://web.archive.org/web/20020217005353/http://punkandoi.free.fr/donletts_theroxy.htm [Última visita o 13/10/2016].

Third Man Records (2012, 8 de agosto): Tweeting at Jack White Shows. *Third Man Records.* Recuperado de: https://thirdmanrecords.com/news/tweeting-at-jack-white-shows [Última visita o 18/10/2016].

Thompson, Mark (2008, 19 de febreiro): Lo-fi filmmaker takes stars to street level. *CNN.* Recuperado de: http://edition.cnn.com/2008/SHOWBIZ/Music/02/19/takeaway.shows/index.html?

_s=PM:SHOWBIZ [Última visita o 31/01/2017].

Thornton, Sarah (1997): *Club cultures: music, media and subcultural capital.* Cambridge: Polity Press.

Ticket Royale (2014): Beyonce and Jay Z On the run Tickets. Recuperado de: http://www.ticketroyale.com/concerts-tickets/beyonce-and-jay-z-on-the-run-2014-tickets/13507/beyonce-and-jay-z-on-the-run-tickets/beyonce-and-jay-z-on-the-run-stade-de-france-paris-saturday-september-13-2014-tickets.htm [Última visita o 11/01/2017].

Times staff (2015, 8 de febreiro): Grammys 2015: Complete list of winners and nominees. *Los Angeles Times.* Recuperado de: *http://www.latimes.com/entertainment/music/la-et-ms-grammys-2015-nominees-winners-list-story.html#page=7 [Última visita o 16/01/2017].*

TMZ (2014, 28 de abosto): Beyonce's Dad: Jay Z Divorce Rumors Are Just a "Jedi Mind Trick". *TMZ.* Recuperado de: http://www.tmz.com/2014/08/28/jay-z-beyonce-solange-divorce-rumors-mathew-knowles/ [Última visita o 10/01/2017].

Toocoolforschoo (2014, 21 de setembro): OFFICIAL THREAD: HBO Presents...On The Run Tour (livestream link inc.) [mensaxe número 463]. *Lipstick Alley.* Recuperado de: http://www.lipstickalley.com/showthread.php/768399-OFFICIAL-THREAD-HBO-Presents-On-The-Run-Tour-(livestream-link-inc-)?p=19345078#post19345078 [Última visita o 16/01/2017].

Torres, Leonardo (2014, 6 de febreiro): DVD da Adele conquista maior certificação no Brasil: diamante sêxtuplo. *Popline.* Recuperado de: http://portalpopline.com.br/dvd-da-adele-conquista-maior-certificacao-no-brasil-diamante-sextuplo/ [Última visita o 13/12/2016].

Toure (2011, 28 de abril): Adele Opens Up about Her Inspirations, Looks and Stage Fright. *Rolling Stone.* Recuperado de: http://www.rollingstone.com/music/news/adele-opens-up-about-her-inspirations-looks-and-stage-fright-20120210 [Última visita o 07/12/2016].

Urbanora (2009, 20 de novembro): Ken Wlaschin and the silent opera. *The Bioscope.* Recuperado de: https://thebioscope.net/2009/11/20/ken-wlaschin-and-the-silent-opera/ [Última visita o 25/04/2016].

Us Weekly (2016, 23 de maio): 12 Times the Beyhive Attacked to Defend Beyonce. *Us Weekly.* Recuperado de: http://www.usmagazine.com/entertainment/pictures/12-times-the-beyhive-attacked-to-defend-beyonce-w206014/lululemon-w206098 [Última visita o 13/03/2017].

usama_lali (2011, 31 de decembro): The music, the band, Adele's vocals and humor combines with the fantastic camera direction to give the experience of a lifetime. Resposta a Adele Live at the Royal Albert Hall. *IMDB.* Recuperado de: *http://www.imdb.com/title/tt2122272/reviews* [Última visita o 01/06/2017].

Van Buskirk, Eliot (2008, 25 de setembro): Radiohead Launches Easier, Less Expensive Remix Contest. *Wired.* Recuperado de: https://www.wired.com/2008/09/radiohead-launc-2/ [Última visita o 08/02/2017].

Van Dijck, José (2008): Digital photography: communication, identity, memory. Visual Communication, 7(1), 57-76.

Van Meter, Jonathan (2012, 13 de febreiro): Adele: One and Only. Vogue. Recuperado de: http://www.vogue.com/865375/adele-one-and-only/ [Última visita o 07/12/2016].

Varela Lourenzo, Amadeo (2014): *Galician Underground: mapping a local scene.* Traballo de Fin de Máster, King's College London.

Vermorel, Fred e Vermorel, Judy (2011): *Starlust: the secret fantasies of fans.* Londres: Faber and Faber.

Vintagerock (2015, 13 de marzo): Gentle Giant Sunderland Locarno 21st April 1972. *Vintagerock's Weblog.* Recuperado de: https://vintagerock.wordpress.com/category/gentle-giant/ [Última visita o 24/10/2016].

Von Trier, Lars e Vinterberg, Thomas (1995a): DOGMA 95. Recuperado de: http://pov.imv.au.dk/Issue_10/section_1/artc1A.html#i1 [Última visita o 28/09/2016].

Von Trier, Lars e Vinterberg, Thomas (1995b): The Vow of Chastity. Recuperado de: http://pov.imv.au.dk/Issue_10/section_1/artc1A.html#i2 [Última visita o 28/09/2016].

Výstaviště Praha (s.d.): Kalendář akcí. Výstaviště Praha Holešovice. Recuperado de: **http://www.vystavistepraha.eu/index.php?pg=news** [Última visita o 06/04/2017].

Waddell, Ray (2014, 19 de xuño): Jay Z and Beyonce's On The Run Tour Isn't Struggling. *Billboard.* Recuperado de: http://www.billboard.com/biz/articles/news/touring/6128489/jay-z-beyonce-on-the-run-tour-doing-bad-not-true [Última visita o 14/03/2017].

Waksman, Steve (2007): Grand Funk Live! Staging Rock in the Age of the Arena. En Eric Weisbard

(ed.): *Listen again: a momentary history of pop music* (pp. 157-171).

Wallace, Windham (2009, 26 de agosto): Reading & Leeds Preview: Radiohead Triumph In Prague. *The Quietus.* Recuperado de: http://thequietus.com/articles/02585-reading-leeds-festival-preview-radiohead-in-prague-live-review [Última visita o 08/02/2017].

walrus (2015, 18 de marzo): YOUR OPINION: R.E.M. Live at The Olympia (39 Songs) [mensaxe número 6]. *Steve Hoffman Music Forums.* Recuperado de: http://forums.stevehoffman.tv/threads/your-opinion-r-e-m-live-at-the-olympia-39-songs.422693/ [Última visita o 01/06/2017].

Warner Bros. Records (1989): Tourfilm: R.E.M. Concert Document Released. *Retroweb.* Recuperado de: http://www.retroweb.com/rem/publicity/rem20.html [Última visita o 01/02/2017].

Warner Bros. Records (2008, 14 de xaneiro): R.E.M. Announce Release of Brand-New Studio Album -- "Accelerate" -- Due on Warner Bros. Records April 1st. *Market Wired.* Recuperado de: http://www.marketwired.com/press-release/rem-announce-release-brand-new-studio-album-accelerate-due-on-warner-bros-records-april-809887.htm [Última visita o 31/01/2017].

Warner Music (2015): "CIRCUS AVENUE NIGHT" una noche para recordar. En *Warnermusic.es.* Recuperado de: http://warnermusic.es/circus-avenue-night-una-noche-para-recordar-1/ [Última visita o 30/11/2016].

We Got Power Films (s.d.): *The Slog Movie.* Recuperado de: http://wegotpowerfilms.com/ [Última visita o 13/10/2016].

Weber, Lindsey (2014, 22 de setembro): What You Missed From Beyoncé and Jay Z's On the Run HBO Special. *Vulture.* Recuperado de: http://www.vulture.com/2014/09/what-you-missed-from-hbos-on-the-run-special.html [Última visita o 16/01/2017].

Wells, Dominic (1995, 23 de marzo): Boys Keep Swinging. *Time Out*. Recuperado de: http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/interviews/Bowieno.html [Última visita o 28/09/2016]

Weinraub, Bernard (1995, 15 de xuño): In New Lyrics, Jackson Uses Slurs. *The New York Times.* Recuperado de: http://www.nytimes.com/1995/06/15/arts/in-new-lyrics-jackson-uses-slurs.html [Última visita o 29/09/2016].

Westhoff, Ben (2008, 16 de xuño): R.E.M.'s Mike Mills on 'Accelerate,' Obama, and His New Life

As a Heterosexual. *Vulture.* Recuperado de: http://www.vulture.com/2008/06/rems_mike_mills_on_accelerate.html [Última visita o 31/01/2017].

Whidele (2011, 21 de decembro): True Emotion – A True Performer. Resposta a Adele Live at the Royal Albert Hall. *IMDB.* Recuperado de: http://www.imdb.com/title/tt2122272/reviews [Última visita o 01/06/2017].

Whitaker, Sterling (2015, 17 de setembro): How the Doors Got Banned From 'The Ed Sullivan Show'. *Ultimate Classic Rock.* Recuperado de: http://ultimateclassicrock.com/the-doors-banned-from-the-ed-sullivan-show-september-17-1967/ [Última visita o 24/10/2016].

Whitman, Marc L. (2005): *"When we're finished with it, they can have it": Jamband Tape-Trading Culture.* Traballo de Fin de Máster, University of Chicago.

Wilde, Jon (2007, 23 de outubro): "A band's only as good as its drummer". *The Guardian.* Recuperado de: https://www.theguardian.com/music/musicblog/2007/oct/23/drummers [Última visita o 01/02/2017].

Willman, Chris (2011, 29 de novembro): Review: Adele Bares It All in Candor-Filled 'Live at Albert Hall'. *The Wrap.* Recuperado de: http://www.thewrap.com/review-adeles-candor-filled-live-albert-hall-royal-gain-33142/ [Última visita o 01/06/2017].

Wilson, David (2007): An artist's eye and a killer's touch: Jem Cohen. En Daniel Sinker: *We owe you nothing: expanded edition* (pp. 175-182). Nova York: Akashic Books.

Wimmer, Roger D. e Dominick, Joseph R. (2000): *Introducción a la investigación en medios masivos de comunicación.* México: International Thomson.

Witt, Stephen (2015): *How music got free: The end of an industry, the turn of the century, and the patient zero of piracy.* Londres: Penguin.

Yakas, Ben (2013, 23 de agosto): Purple Reign: Prince Threw A Funk Party At City Winery. *Gothamist.* Recuperado de: http://gothamist.com/2013/08/23/purple_reign_prince_threw_a_funk_pa.php [Última visita o 18/10/2016]

Yondr (2016): Yondr allows venues to create phone-free spaces. *Yondr.* Recuperado de:

http://overyondr.com/ [Última visita o 20/10/2016].

Yoo, Noah (2017, 19 de xuño): JAY-Z's Name: The Hyphen Is Back, And Now It's in All Caps. *Pitchfork.* Recuperado de: http://pitchfork.com/news/jay-zs-name-the-hyphen-is-back-and-now-its-in-all-caps/ [Última visita o 28/06/2017].

Young, Alex (2010, 31 de agosto): Download free live Radiohead DVD. *Consequence of Sound.* Recuperado de: http://consequenceofsound.net/2010/08/download-free-live-radiohead-dvd/ [Última visita o 04/04/2017].

Young, Alex (2011, 1 de decembro): Adele – Live at the Royal Albert Hall. *Consequence of Sound.* Recuperado de: https://consequenceofsound.net/2011/12/album-review-adele-live-at-the-royal-albert-hall/ [Última visita o 01/06/2017].

Zabalegui, Fermín (2016, 20 de outubro): Cómo odiar correctamente a... Beyoncé. *Tentaciones – El País.* Recuperado de: http://elpais.com/elpais/2016/09/26/tentaciones/1474880608_170545.html [Última visita o 13/03/2017].

Zaleski, Annie (2011, 22 de setembro): How R.E.M. invented alternative music. *Salon.* Recuperado de: http://www.salon.com/2011/09/22/why_rem_matter/ [Última visita o 01/02/2017].

zalucy (2016, 18 de decembro): Guestbook [mensaxe número 2]. *Radiohead-prague.nataly.fr.* Recuperado de: http://radiohead-prague.nataly.fr/guestbook.php [Última visita o 11/04/2017].

Zubizarreta, Fruela (2013, 21 de novembro): De cómo sobrevivir a 25 fans de Auryn... y a los propios Auryn. *GQ.* Recuperado de: http://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/como-sobrevivir-a-auryn/19055 [Última visita o 01/03/2017].