

La llei del quadre

The Law of the Frame

Jean-Pierre Gorin i Kent Jones

RESUM

En aquesta conversa, Jean-Pierre Gorin i Kent Jones evoquen i comenten els mètodes de treball i algunes idees principals en l'obra de Manny Farber, i el seu contrast amb els mètodes habituals en la crítica de cinema. En la seva escriptura, hi ha una acceptació de les pròpies contradiccions, defugint la categorització i classificació agressiva, i evitant partir de la sinopsi: Farber va buscar en les pel·lícules l'ADN de la seva època, va concebre el treball cinematogràfic com una acció, les imatges com a plurals, centrant moltes de les seves observacions en el cos de l'actor, el set o la musicalitat del film.

PARAULES CLAU

Treball cinematogràfic, estil i funció de l'escriptura, ADN del temps, el cos de l'actor, pensament crític americà, James Agee, pluralitat de les imatges, procediments creatius, pintura.

ABSTRACT

In this conversation, Jean Pierre Gorin and Kent Jones evoke and comment on the working methods and some of the main ideas of Manny Farber's work, in contrast with the usual methods of film criticism: Farber's writing accepts its own contradiction, staying away from categorization and aggressive classification, avoiding to depart from the synopsis. Farber searched for the DNA of his time in the movies, he conceived the cinematographic work as action, the images as plural, to focus most of his observations on the body of the actor, the set or the musicality of the film.

KEYWORDS

Cinematographic work, style and function of the writing, ADN of the time, the body of the actor, American critical thinking, James Agee, plurality of the images, creative procedures, painting.

Kent Jones: Comencem per parlar d'en Manny en un context contemporani. Estic pensant en l'entrevista de *Cahiers du Cinéma* a principis dels 80, amb en Daney, l'Olivier i en Bill Krohn, on va dir: «No estic interessat en el que *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962) va significar per a l'Andrew Sarris el 1962, m'interessa el que significa en termes contemporanis». Així que fem la mateixa pregunta en relació a l'escriptura d'en Manny. No vull saber com un se sentia al llegir-lo el 1970 quan va publicar *Espacio negativo*, sinó: què significa ara? I, d'altra banda, quina relació té amb les pintures?

Jean-Pierre Gorin: Bé, una forma de començar és mitjançant l'etiqueta que va rebre tota la seva vida: el "crític de cinema" que va abandonar la crítica i es va convertir en pintor. Recordo com l'irritava, i que solia dir enfadat: «Creus que sóc un crític de cinema? Sóc un escriptor!».

KJ: És interessant que ho hagi articulat d'aquesta manera.

JPG: I deia que l'estil de l'escriptura, la seva funció, no consistia simplement en intentar fixar el film, de la manera com en Sarris o en Kael o tots aquells ho feien. Constantment afirmava que havia estat pintor abans que crític de cinema. Però crec que aquesta lògica de l'abans i el després, en els termes d'en Manny i de la seva obra, interpreta erròniament el que en realitat està en joc, és a dir, aquella mena de manera de pensament en diagonal o transversal. Era un tipus amb un coneixement fluït de tot tipus d'idiomes, i constantment contaminava un amb un altre. Així que, efectivament, quan diu: «No estic interessat en el que *El hombre que mató a Liberty Valance* significa per a l'Andrew Sarris», amb la seva exigència de trobar un lloc d'ancoratge... no està tan interessat en Toonerville Trolley com ho està en la velocitat de la mà o la línia, i li interessa posar això en relació amb certs tipus d'escriptura o certs tipus de música. No sabia com anomenar-ho.

KJ: En les notes de les seves classes, escriu que està interessat en el que un obra d'art conté de l'ADN del seu temps.

JPG: Sí, així és.

KJ: La qual cosa que va en contra del corrent dominant de la crítica de cinema, que sempre tracta de la persona que està darrere de la càmera i dels seus temes, i de com organitza la llum i l'espai. El que Farber està dient és que hi ha això, però que els artistes també són un transmissor del que està passant al voltant i més enllà d'ells, d'allò impersonal, d'allò inexpressable.

JPG: Sí, a tot els nivells i cada vegada que observa alguna cosa. És el tipus que veu *Ojo por ojo* (*Big Business*, James W.Horne y Leo McCarey, 1929), Hal Roach, i Laurel i Hardy, i comença a parlar-me d'«aquell mànec de la porta» o «aquella planta» que era «tan comuna en aquell moment, i que era un signe de riquesa o accés a la classe mitjana». I part del poder d'aquesta pel·lícula està en aquests gestos sacrílegs. Així que sempre hi ha aquest esforç per veure on estan les línies de fissura, sent aquestes la definició de l'ADN. En les seves crítiques realitza molta datació per carboni. El que, d'alguna manera, és bastant estrany, ja que generalment els crítics no ho fan.

KJ: De fet, fan el contrari. Extreuen del seu temps el film en discussió, ja que fer-ho d'una altra manera suposaria enterbolir la qüestió d'un cos coherent de treball.

JPG: Sí, i quan el film està arrelat al seu temps és per establir generalment una relació de causa i efecte. És molt il·lustratiu: «Això és igual a allò i allò està allà per això».

KJ: També hi ha el costat psicoanalític d'en Manny. Quan penso en el que va escriure sobre Hawks, em sembla que es veu clarament que és germà de dos psicoanalistes. Està pintant un retrat d'aquest tipus i del perquè de les seves eleccions, anomenant-lo un tipus gallina lloca

d'una banda o un general clavant xinxetes en un mapa per l'altra. Això està a infinita distància del que s'escriu normalment sobre Hawks.

JPG: Ho porta fins a l'originalitat. Però quan penses en el seu llinatge, sí que hi ha una mica d'això, encara que...

KJ: No volia dir que fos una conseqüència estricta, com: «Oh! El meu germà és un psicoanalista, llavors jo escriuré com a tal». És una cosa més temperamental.

JPG: Crec que aquesta espècie de lectura transversal, aquest establiment de ponts entre diversos elements de la baixa i l'alta cultura és propi de Warshow o Otis Ferguson. Hi ha un cert tipus d'escriptura americana i de pensament crític americà que tracta d'això.

KJ: Bé, són tots aquests tipus, la gent d'esquerra trotskista anticomunista, la mescla de pintors i escriptors – Isaac Rosenfeld, David Bazelon, els coneguts germans Poster, Milton Klopstein, Seymour Krim, Weldon Kees per un temps, Alfred Kazin, Bob De Niro, Sr. i Virginia Admiral, amb els quals en Manny va tenir el seu moment. Tots els escriptors estaven concentrats en múltiples àrees, però d'una manera molt més despreocupada que Warshow, que sembla molt rígid.

JPG: L'escriptura d'en Manny és completament compacta, i alhora ràpida i solta. Mai he sabut exactament com determinar el seu valor. Penso que el problema amb un assaig com *Arte Termita contra Arte Elefante Blanco*, quan ho llegeixo ara, és el "contra". En certes èpoques, és normal ser elefant blanc. El problema està quan et quedes aquí i no et converteixes en tèrmit. Quan l'escena o qualsevol element donat del film no es presenta a si mateix com un problema que veus que ha de ser resolt. I el que és bastant modern en la seva escriptura—i no només en termes d'escriptura, sinó de pensament sobre cinema—és aquesta idea de portar-te fins a aquell punt on et mostra molt clarament per què l'escena *no pot*

funcionar, i no obstant això per què aquest director en particular la *va fer* funcionar. Chihuahua està renyant a en Wyatt Earp a *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, John Ford, 1946): és una escena horrible, on ella interpreta a partir de cada clixé de les dones mexicanes apassionades i les prostitutes de cor d'or. Tot es reduiria a un soroll sord, però no ho fa gràcies a l'estrany ball que el camallarg Sr. Fonda (Wyatt Earp) efectua contra un pal. Així que en Manny té cert tipus de sensitivitat cap al gest boig redemptor. Crec que és la mateixa sensibilitat que té com a pintor, i el seu menyspreu per qualsevol cosa que tracti d'encasellar-se a si mateixa dins de la percepció.

KJ: Crec que hi ha dues facetes en aquest assumpte. Un dels primers articles que va escriure és una resposta a algun tractat idiota de l'Elmer Rice. El vell va veure que el cinema no podia ser un art perquè és una creació de producció en massa que no deixa espai per a l'originalitat, etc., etc. I en Manny diu que, per descomptat, el cinema té les seves fronteres i els seus límits, tal com totes les altres formes d'art, i que aquí és exactament on comença l'emoció, quan les persones es posen a prova a si mateixes en contra d'aquests límits. Sobre això és el que estem parlant aquí. En aquest cas particular, sobre els límits de la producció d'estudi i el melodrama.

JPG: Sí. Posar-te entre l'espasa i la paret, i després sortir d'aquí, remonent els clixés, amb intel·ligència, agilitat, i un acostament temerari al problema. Crec que part del seu amor per en Preston Sturges té a veure amb això. «D'acord, tinc dos herois— els personatges d'en Rudy Vallee i en Joel McCrea, més les dues dones interpretades per la Claudette Colbert i la Mary Astor— que són igual d'empàtics, llavors, com surto d'aquí? Bé, m'invento una parella de bessons i tothom es casa». Aquest cas en particular és especialment excèntric, però crec que conté un sentit molt fort sobre com s'entén el moment quan alguna cosa pot anar malament i veure com se salva d'una manera emocionant. El que és interessant és que no analitza realment aquestes coses, sinó que les reproduceix en un altre nivell, i el que resulta d'això

és aquesta mena de plaer per escriure. L'escriptura d'en Manny era una màquina de guerra en contra de l'escriptura crítica. No pots llegir a en Manny sense arrencar a riure a cadascuna o dues línies.

KJ: Del que estem parlant aquí, en una espècie de corol·lari entre l'escriptura i els films que observava, és que abordava el treball cinematogràfic com una *acció*, en lloc d'abordarlo com a materialització d'un pla o un tema. El mateix succeeix amb la seva escriptura i la seva pintura, on tot passa per preservar l'acció, el moviment, i mai per arribar a una destinació final. O, per ser més precisos, per crear la sensació de fer-ho així. Però també voldria mirar la qüestió de l'elefant blanc contra/i l'art tèrmit des d'un altre angle. Penso que aquí es va ficar en una carreró, perquè és un posició molt seductora des de la qual operar: el tipus petit contra el tipus gran poderós, David contra Goliath, etc. Crec que en els 70 es va fer una mica un embolic amb les seves peces sobre *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1975), Herzog, Fassbinder. Una vegada li va dir a la Leah Ollmann que quan era un nen sempre que podia es posava en el lloc més avantatjós de l'aula: prop de la part de darrere, al costat d'un amic, on podia casualment observar l'aula i guanyar punts. És gairebé la manera exacta com descriu a en John Wayne a *El hombre que mató a Liberty Valance*. Crec que aquest desig reflexiu d'allunyar-se sempre del centre, tal com ho veig ara en algunes d'aquelles peces, no sempre resulta tan bé. En el cas de la peça de *Taxi Driver*, té a veure amb cert moralisme, amb insinuar les coses en termes polítics i morals.

JPG: És interessant perquè aquests són els articles de l'etapa de la revista *City*.

KJ: I de *Film Comment*.

JPG: Cert. En Manny estava en el seu millor moment quan no estava lligat a les exigències de respondre a alguna cosa nova. Per descomptat, tots aquests primers escrits estan en aquest rang, però tendeix a posar-se nerviós o a irritar-se quan té l'obligació de parlar *sobre* alguna cosa. D'alguna

manera, aquests articles el posen en una posició poc natural...per a ell. Què creus que la Patricia i ell es van perdre de *Taxi Driver*?

KJ: Bé, tu i jo parlàvem l'altre dia, i tots dos vam estar d'acord que, tornant-la a veure, *Taxi Driver* és una gran pel·lícula.

JPG: Sí.

KJ: Solia *veure* la pel·lícula quan llegia la peça. Ara no. Almenys no la veig tan vívidament com veig *Només els àngels tenen ales* (*Only Angels Have Wings*, 1939) en les peces sobre Hawks. Crec que es tornen reductives amb *Taxi Driver*. La redueixen a una sèrie de moviments oportunistes.

JPG: La seva simpatia per en Marty en el moment de *Malas calles* (*Mean Streets*, 1973)... entre els esbossos de Delacroix i les seves grans pintures, en Manny sempre preferirà els seus esbossos. Hi ha alguna cosa en ell que el fa tan profundament interessat en allò incipient, en el principi d'un gest, allò que sobta, l'erupció d'això, que d'alguna manera es ressent davant cert grau d'acabat. És una posició estranya: està apuntant cap a una energia, i acusa al producte derivat d'haver perdut una part d'ella.

KJ: La Pauline Kael ho ha fet també.

JPG: Tot el camí de Godard està replet de persones a qui els va agradar més la pel·lícula anterior a la última (riures). Saps? «Si només haguéssis...» Obliden que havien destruït el film anterior. «Si hagués continuat sent el mateix que ens va donar *El Desprecio* (*Le Mépris*, 1963) o *Pierrot el Boig* (*Pierrot, le fou*, 1965), etc., encara l'estimariem». Passa una mica el mateix amb en Manny.

KJ: És alguna cosa sentimental, saps?

JPG: Crec que és el sentimentalisme del radicalisme. Hi ha alguna cosa romàntica per en Manny en el fet d'anar a contra corrent. Però és una de les coses que el va conduir a través d'un

període de temps tan llarg. Si et fixes en l'arc històric de la vida d'en Manny, en realitat, estem parlant del segle Americà.

KJ: Ho sé, és increïble.

JPG: I quan ell avança, l'energia comença a decréixer. Retrospectivament, els 70 són un període gloriós comparat als 80 o els 90, i més enllà. Però en Manny sempre està en aquesta espècie de moment "per casualitat-no-podria-ser"... per casualitat no podria ser així de radical, o més radical.

KJ: Això és. Però després, hi ha tants aspectes increïbles en aquestes peces posteriors.

JPG: El que m'encanta en la crítica d'en Manny, i que realment segueix vigent, és l'acceptació de les seves pròpies contradiccions. Primer, quan llegeixes les seves crítiques mai saps si alguna cosa li va agradar o no li va agradar. Realitzar *riffs* enèrgics sobre alguna cosa és interessant i eficient per a ell. De sobte farà un gir i dirà: "Podríem dir el contrari" o "Quin idiota que sóc", i hi ha una espècie de menyspreu absolut davant la idea d'haver de prendre una posició.

KJ: El que d'altra banda és bastant estrany en la crítica de cinema, és la idea de que «el que estàs llegint és la manera com em sento ara, i demà pot ser que obtinguis alguna cosa diferent. Estic recordant la meva experiència de la pel·lícula, la meva percepció d'ella, tan intensament com puc».

JPG: A en Manny li haurien hagut d'atorgar el títol de Primer Deleuzià de França: escriptura rizomàtica, pintura rizomàtica, sempre un enfocament concentrat en l'energia, una negació de la territorialitat dels gèneres. I no hi ha una sola peça crítica d'en Manny, a partir de cert punt, en la qual hi hagi una frase que es proposi tornar a explicar la història. D'una manera o un altre, és l'únic crític que conec que no rendeix tribut a la sinopsi.

KJ: Perquè assumeix que ja la saps.

JPG: Sí, i «no molestaré amb això, però vaig a explicar com rima, i si estàs interessat en la música del film hauries de fer-li un cop d'ull: potser no l'escoltes, però això és el que jo escolto».

KJ: També em sorprèn quan escriu que l'«aire mort» a *Operació tro* (*Thunderball*, Terence Young, 1965) és com el d'una pel·lícula d'en Richard Lester. Això no té a veure amb cap judici de valor, ni realment té a veure amb l'estètica. Més aviat està entenent alguna cosa: que un efecte especial practicat habitualment en aquella època—en aquest cas, el procés de vapor de sodi—té la seva pròpia emoció poètica, voluntària o no. En un altre ordre, la manera en què els cineastes de principis dels trenta seguien tornant als mateixos llocs i estils de vida: els edificis, els petits apartaments, les escales. O en altres paraules, el que el film captura del temps, que també està en l'expressió corporal i l'estil del vestuari. Així que està cartografiant com la gent desitja o s'habitua a veure la seva vida quotidiana i a si mateixa retratada en la pantalla de cinema. És diferent al que estava fent tothom, incloent a la Barbara Deming amb els seus estudis sociològics.

JPG: És l'únic crític que conec que va parlar tan extensament sobre el disseny del *set*, els ambients, els plans de l'espai. La seva estima pel que està fora del cinema americà procedeix d'aquí, per exemple la seva encertada visió d'Ozu. I també posa aquest èmfasi extraordinari en una àrea sobre la qual molt pocs crítics de cinema desitgen reflexionar: què és un actor? No com una expressió sobre la lluenta profunditat de l'ànima humana, sinó preguntant-se què fa un actor en la constitució d'una narrativa. I la relació entre la descripció del disseny del *set* i la manera en què funcionen els cossos, i el que et dona això de l'ADN, del sabor, de la valència política de l'època. Això és en Manny. Per aquesta raó es troba tan còmode quan tracta dels anys 30. Aquest és el seu camp. Les seves genials classes sobre la dècada de 1930 partien de la seva extraordinària percepció d'aquella època, de les contradiccions i complexitats d'aquest temps.

KJ: Quan es tracta l'actuació, molts crítics es renten les mans orgullosos i diuen: «No sé res d'actuació, l'única cosa que m'importa és la posada en escena». El que significa: el cinema no consisteix en l'actuació, i qualsevol veritable director pot treure una bona pel·lícula d'una guia telefònica i utilitzar figuretes de plastilina tal com usa als actors. D'altra banda, també hi ha persones que diuen estar parlant d'actuació quan realment del que estan parlant és d'iconografia. O molta gent, i això és extremadament comú, parla sobre actuació com si estigués aquí mentre la pròpia pel·lícula es troba lluny, a un oceà de distància. Amb en Manny tot això està integrat.

JPG: Quan ell parla i escriu sobre actors, és com Daumier. És un artista d'esbossos en miniatura que escull una línia per definir un tipus. Va parlar de les coses extraordinàries que produïen els actors americans durant un llarg temps, que estava lligat a la interpretació continguda. En aquest nivell, ell és un gran cineasta. Aquesta és una de les coses de les quals la crítica d'avui dia manca per complet, i falta perquè tampoc està en les pel·lícules. Hi ha una espècie de centralització massiva de la figura: veus a la gent des d'una única distància, i ocupen el centre de la pantalla, i la pantalla és una espècie de matriu de distorsions. No veus el cos de l'actor com el veies en les pel·lícules dels 30. Recordo que en Manny em deia que, com a adolescent, s'havia entrenat assajant a Spencer Tracy enfront del mirall.

KJ: Volia ser actor. Quan era més jove era una veritable ambició seva.

JPG: Podies notar-ho, i posava moltíssima energia en els seus gestos.

KJ: Qualsevol que el conegués bé, el recordarà assegut a la taula amb el seu uniforme negre, bé fos la samarreta amb la butxaca o la camisa negra de botons, i la seva nina descansant damunt de l'escriptori, els seus dits en posició, i que a mesura que parlava els usava per gesticular, per emfatitzar un punt o contrapunt del que algú més estava dient, amb un efecte hipnòtic.

JPG: Sí, aquestes coses les va prendre de gent com Cary Grant. En Manny era capaç de ser prismàtic de la manera més extraordinària. Va portar això també a un profund enteniment dels mecanismes del treball cinematogràfic.

KJ: També feia el gest de la mà darrere del cap, la preocupació...

JPG: La mà damunt del cap dient "*Brutal...*", la manera com inclinava el cap, la manera com copejava a l'aire...

KJ: Així és, els gestos emfàtics.

JPG: Sí. I era alt, no tant com tu, però sí comparat amb mi, un nan d'extracció francesa. Aquestes coses són tan completament originals. I per a algú que fa pel·lícules, resulta completa i infinitament pràctic. És molt diferent a l'escriptura durant el gran període de *Cahiers du Cinéma*, on t'era donat el substrat filosòfic del gest del cineasta. El treball del cinema era redimit amb gran pompa i circumstància metafísica. En comparació, en Manny és un puta mecànic. Jo li vaig mostrar les meves pel·lícules. La pel·lícula de les bessones, *Poto and Cabengo* (1979), no hagués estat el que és si no fos per ell. Venia religiosament, i la mirava una vegada i una altra, i un dia em va dir: «No seria meravellós que fos com una cinta?». Vaig pensar... *què?* Però la meva relació amb ell era tal que vaig dir: «Val, fem-ho així». Així que les lletres van començar a córrer en la part inferior del quadre, com si estiguessis a Times Square mirant la pantalla. Ell tenia aquest tipus sentit pràctic. Hi ha alguna cosa que obtens de l'escriptura, que no obtens de cap altre lloc. Tota l'escriptura dels crítics ara està, d'una manera o una altra, confosa per una idea antiquada de narrativa, un rebot de la sinopsi, arruïnada pels adjectius...

KJ: I pels adverbis.

JPG: I pels adverbis a l'enèsima potència. Amb els escrits d'en Manny, tot es tracta d'energia. És silvestre.

KJ: En aquesta peça de *City* sobre Nou Cinema Americà, quan amb la Patricia estan parlant de *Males terres* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973) i *Malas calles*, i diuen que els directors dels 70 són «Prousts impacients» formats en els 50, l'època més apagada de l'espècie humana on el gran color era el gris carbó... Qui més es va assabentar d'això? O el fet que les escenes a l'habitació de De Niro a *Taxi Driver* van ser fetes per persones que sabien el que era ser pobre... ningú més s'estava ni tan sols apropant a aquest terreny de la pel·lícula. Tota la resta era sobre el neó, el malson del cinema negre, Vietnam, la virtuositat de Marty i De Niro, etc.

JPG: Passa el mateix amb el que van escriure sobre Bresson. Van entendre la immediatesa i la centralitat de Bresson, la seva habilitat per fer alguna cosa present.

KJ: La cambrera de *Mouchette* (1967) subjectant el seu davantal...

JPG: O alineant cinc bols buits i servint el cafè per als membres de la seva miserable família, cada dia. És un tipus d'escriptura que està obsessionada amb el decorat, amb l'ambient, la moda, tot com a signe de l'ADN històric. I està obsessionada amb allò petit. El problema és que quan diu "contra", invalida el rol productiu d'allò gran en la creació del petit. Fa creure a la gent alguna cosa en el que, en realitat, ell mateix no creia. Per això odiava aquest article.

KJ: I és per això que és tan meravellós que en Robert Polito hagi compilat els escrits sobre cinema. *Espacio negativo* és en Manny refractat en una era particular. Quan veus els escrits en tota la seva envergadura, veus alguna cosa bastant diferent, menys interessada a seguir el corrent. Per exemple, la seva reacció inicial davant *Els millors anys de la nostra vida* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946), on es commou extremadament per la pel·lícula, i es concentra en l'exactitud del decorat i la representació de la insatisfacció de la classe mitjana per part d'en Federich March. Després, treu la línia Warsaw

sobre el film: «una carrossa arriada per cavalls, carregada de sensibleria liberal». Aquest va ser el tipus de coses que el singularitzaven i el categoritzaven com el detractor que va desinflar a Kazan, Georges Stevens i Orson Welles, en l'obituari de *Times*. Mentrestant, no puc ni tan sols comptar el nombre de vegades que vaig escoltar a tanta gent dir: «Per què a en Manny no li agrada Welles? Què té en contra seu?». S'obliden que va dedicar unes tres o quatre pàgines a *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958) en la introducció d'*Espacio negativo*. Només diuen: «es va carregar *Els magnífics Amberson* (*The Magnificent Ambersons*, 1942)». Però el fet és que algunes vegades aborda a algú o alguna cosa des d'un punt de vista negatiu i altres vegades positiu, però gairebé sempre arriba a alguna cosa diferent a un judici de valor, i no importa el que calgui desmuntar per arribar-hi. A la crítica d'*Els magnífics Amberson*, després d'haver-la rebutjat, de sobte canvia de parer, i parla sobre l'agudesa psicològica del film, i sobre el fet que ningú, excepte Welles, estava anant en aquella direcció. El mateix amb la seva crítica a *Río Bravo* (1958), que acaba amb aquella bella evocació del sentit de Hawks sobre el moviment fluït dels actors.

JPG: Sí, el que m'interessa és que penses que t'està portant cap a algun tipus de judici completament abastador, i després, de sobte, succeeix alguna cosa que copeja a l'objecte en qüestió des d'un angle completament diferent.

KJ: Sí, penses que estàs en un viatge en tren sense bitllet de tornada, però de sobte et trobes en una avioneta amb vista aèries.

JPG: Molt d'això està també a les seves pintures. Aquesta mena de canvis de perspectives i direccions de la mirada dins de la mateixa pintura o el mateix objecte.

KJ: De fet, tot en la composició sembla tenir la seva pròpia perspectiva.

JPG: Així es llegeix la seva escriptura, una espècie de tauler amb tota classe d'objectes vists

des de perspectives molt diferents. Al final, la idea no és completar un film críticament, sinó multiplicar-ho, de dir: «això és fantàstic perquè té almenys aquesta quantitat d'entrades i sortides». I sempre implícit: «estic segur que si torno a veure'l demà trobaré més». Hi ha el reconeixement que el gran treball posseeix una espècie de pluralitat.

KJ: Sí. Dir que l'escriptura és anti-conclusiva en una entrevista és una cosa. El fet real de l'escriptura és, de nou, una altra cosa. Realment no la pots determinar per anomenar-la anti-conclusiva. Tot tracta de l'acció i la pràctica de l'escriptura.

JPG: Crec que alguna cosa va passar en la seva lectura del cinema, que va tenir efecte en la pràctica de la seva pintura.

KJ: I viceversa.

JPG: I viceversa. Hi ha la idea que no és encertat pensar en una imatge com una construcció pura: totes les imatges són plurals.

KJ: Cert, cap imatge existeix per si mateixa, cada imatge existeix en relació a altres imatges.

JPG: Exacte, i són plurals en si, i per si mateixes. La seva valència, els seus encreuaments de camins... pots veure'ls, i pots crear converses. És un gran conversador en les seves pintures, on una cosa sempre està responent a una altra. Crec que passa el mateix amb la seva aproximació a les pel·lícules. Vull dir, és un assagista, i una espècie molt particular de crític. És graciós. Hi ha una espècie de to d'informe de posició en la seva crítica. Hi ha una destrucció de qualsevol posició, i al mateix temps hi ha una preocupació per formular, no una teoria estètica, sinó una preocupació estètica major. Això és extremadament rar, i per això quan parla d'una pel·lícula al mateix temps pot parlar d'una pintura, d'un fragment escrit en una novel·la, o d'un diari. En altres crítics hi ha un camí recte cap a la significació, la importància, o el cosa sigui. En Manny és un tipus que situa un forat negre al centre de la crítica. Hi ha alguna

cosa allà que té tanta energia concentrada que per aproximar-te has de girar lluny d'això, per construir una metàfora que et permeti començar a parlar d'això.

KJ: És la idea que precisar alguna cosa i arribar a un judici final és una violació del treball. Una violació del que és l'art. D'altra banda, es podria dir que en l'acte d'escriure cal decidir-se per algun tipus de forma i judici final perquè així és la vida, veritat? Aquesta és la consciència. El mateix passa amb la pintura. Però aquesta pressió d'arribar a una classificació definitiva en la crítica de cinema, els nervis, l'ansietat... és com si l'escriptor estigués fent el test SAT per a la universitat el 1967. Saps?, venç el rellotge. «Quina és la meva interpretació? Haig de pujar la meva puntuació! Haig de definir la meva posició sobre aquest film abans que arribi el meu supervisor i em tregui el paper i el llapis!». Hi ha un autoritarisme aguantant molts dels escrits, incloent els de certs crítics que escriuen per a certes suposades majors publicacions.

JPG: Al mateix temps, amb en Manny hi ha una extraordinària reivindicació del seu estatus d'autoria. Imposa el seu gest, és únic. De nou, en això és un escriptor.

KJ: Has llegit aquella segona peça amb el títol *Agee, más de cerca de ti, mi viejo amigo*? La primera està a *Espacio negativo*, però aquesta segona versió és veritablement commovedora i increïblement àcida. És un atac a l'Andrew Sarris i la Susan Sontag. Diu que han arribat per convertir la crítica de cinema en una qüestió de fanfarroneria, categories, classificacions, amb prou feines una aproximació al film en qüestió, i que en el procés han marginat als crítics de la dècada de 1940, afirmant que eren massa magnànims i que tenien una orientació sociològica. Per crítics dels 40 es refereix a Agee, Warshow, Ferguson i, implícitament, a si mateix. Els crítics dels 40 estaven extraient i tamisant per trobar les veritats sobre l'home americà en les pel·lícules—per exemple, March a *Els millors anys de la nostra vida*—, i llavors assenyala que aquest procés d'extracció i tamisat, que té a veure amb la vida

fora de la pel·lícula i l'aspecte documental del cinema, ha estat marginat i desplaçat per aquesta categorització i classificació agressiva. Tot el que defensaven ell, els seus amics i els seus camarades ha estat oblidat i tirat a les escombraries. Això em sembla interessant. Torna a la qüestió de l'ADN. Què és el que captura la pel·lícula? Què de nosaltres mateixos ens retorna, que no podem denominar? Recordo quan ell i jo caminàvem junts pel museu mirant la seva retrospectiva l'últim dia de l'exposició —he explicat moltes vegades aquesta història—i em va dir: «Intento deslligar-me el màxim possible, perquè l'objecte en si tingui una mena d'esglaiament religiós». Passa el mateix amb la seva escriptura.

JPG: A causa de la seva lectura de les energies, és capaç de transmetre els gèneres de moda i és més favorable amb la baixa cultura, les obres experimentals o les europees. El seu article sobre Godard és sorprenent: aquesta idea de fer-lo com si fos el bestiari de Godard, començant amb la sospita que l'estètica de Godard és, d'una banda, Matisse, i per l'altra, té l'efecte de belles papallones fixades contra un fons monocrom. Ningú a França s'hagués atrevit a fer alguna cosa així.

KJ: Sembla que tampoc se li va ocórrer a ningú a Amèrica.

JPG: Llegeixes a altres crítics i hi ha molt ego. Amb en Manny és el 'ello' treballant.

KJ: Bé, també hi ha una mica d'ego, però és un ego que es manifesta d'una manera inusual. Sontag està dient, de tantes formes, una vegada i una altra: «no pareu atenció a això, pareu atenció a això altre perquè aquí és on està l'art en aquests moments, i si voleu estar al corrent del que passa en cultura heu a veure *Einstein on the Beach* ». Amb en Manny és l'ego de l'artista, que és una altra cosa.

JPG: Sí, i activa una sèrie d'operacions que aconseguen que el 'ello' del moment s'expressi. Si en Manny estava convençut d'alguna cosa, era

que Amèrica no és una *road movie*, sinó un encant de garatge. La imaginació sobre això l'anima en la seva escriptura i en la seva pintura: «això ha estat usat, ho estem venent de nou, t'ho deixo per un dòlar» (riures).

KJ: És veritat, res en safata de plata o amb marc daurat. Recordes el que Jonathan Crary va assenyalar en el tribut que vas organitzar? Va dir que les pintures d'en Manny evocaven l'espectre de la ruïna a petita escala traient el nas, la qual cosa està, per descomptat, relacionada amb el creixement durant la Gran Depressió. Però va acabar dient que totes aquestes coses, la superfície plena d'objectes, el desordre, suggerien la possibilitat d'«uns altres i tal vegada millors mons». M'ho crec.

JPG: Saps, el títol *Routine Pleasures* (Jean-Pierre Gorin, 1986) ve d'en Jonathan Crary. Ell me'l va suggerir.

KJ: De debò?

JPG: Sí. I està completament en la línia de Manny. D'una banda, el punt de partida en el treball i els seus rituals, i després estan els petits desviaments, l'energia que inclou per no morir-te de l'avorriment.

KJ: Aquesta és la part que certs admiradors de Manny es perden per complet.

JPG: Per complet. Això no ho saben. Era molt bo en els procediments de la seva pintura i la seva escriptura: preparar el terreny, i després un procediment que li permetés treballar en aquest terreny.

KJ: Per això sempre volia estar treballant amb algú, rebotant de tu a la Patricia, a Willy Poster...

JPG: Un altre que fa això és Raymond Carver. El que efectua Manny té cert aire als contes curts de Carver. No està necessàriament interessat en l'home corrent, però sí en gent que es troba en situacions on s'ha de treballar

per guanyar-se les garrofes. En els films dels 30, per exemple, observa a gent que està definida pel seu treball.

KJ: «Jo sóc el meu treball». És un de les anotacions dels 30.

JPG: I el treball defineix a l'individu, la qual cosa significa que el treball ha de ser descrit i que el treball té un món propi, ja sigui el món dels enginyers de tren a *Mujeres enamoradas* (*Other Men's Women*, William A. Wellman, 1931) o el món de l'aviació a *Només els àngels tenen ales*. D'alguna manera, li va costar entendre un cinema on la idea del treball hagués desaparegut.

KJ: Crec que tens raó. Però no és tant el treball el que va desaparèixer de les pel·lícules, sinó la importància del treball. Es va esfumar, d'alguna manera.

JPG: La gent existeix i el film es desplega en un espai d'oci, fins i tot si és un oci angoixat. Però no aconseguies veure com es guanya aquest oci.

KJ: El que implica que els treballs són només una distracció del que realment és important en l'existència.

JPG: Exacte. I això és un canvi diametral per a ell, que veia Amèrica com una terra de treballadors rasos. I posseeix una mica més: un profund sentit de la necessària reivindicació estilística de la pobresa. La forma com es vesteix la gent, la necessitat d'afirmar una distinció estilística. No alguna cosa que ve des de fora. És la individualitat estètica del gest, i el gest és la relació de la mà amb el vestit que embolica la nina.

KJ: Aquesta és una de les coses més agrejolces i belles de les anotacions dels 30. Està dient: «En els 30, tot consisteix en aconseguir grans projectes». Les fotografies de Russell Lee, l'inici d'*El ruido y la furia*, *Toni* (Jean Renoir, 1934), *Mujeres enamoradas*. I dins d'aquestes grans fites, estava «el meu cos bé o malament» i «jo sóc el meu treball i el meu treball sóc jo».

Hi ha l'estil de visualització de l'acció de Dick Tracy, com a *Night Nurse*. Hi ha l'alcohol, doncs era una època en què es bevia molt. Hi ha el fet que tothom anava amb roba ampla, molt còmode, i tens a George Bancroft a *Blood Money* (Rowland Brown, 1933) que sembla un nap, a *Toni* que sembla un *dumpling*, i a un Spencer Tracy rodant a *Fueros humanos* (*Man's Castle*, Frank Borzage, 1933). Tots es creuen déus. I tot això d'alguna manera prepara el terreny, en el seu camp, perquè les coses es tornin amargues, famèliques, crítiques, en els 40. D'una banda, el mal i la desconfiança aguantant per les vores de *La regla del juego* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939), *Navidades en julio* (*Christmas in July*, Preston Sturges, 1940) o *Medianoche* (*Midnight*, Mitchell Leisen, 1939). I després —i això té a veure amb el teu comentari sobre el gest— està el vestuari. De sobte, tothom està encotillat, la vestimenta de les dones sembla una armadura, tothom sembla igual, maquillat, com si tots tinguessin el mateix cos. Així que, d'alguna manera, el que està fent és acomiadar-se del seu propi temps. Descriu com es va esfumar, com es va dissoldre.

JPG: O com es va estandarditzar, tal com dicta la indústria. En Manny realment no era algú apropiat per escriure sobre moments eròtics, però és el que fa quan parla dels cossos dels anys 30, de les seves distincions, les seves diferències, què forma l'atracció d'un sexe amb l'altre, a través de les diferències en comptes de la conformitat. Doncs... tot això. Suposo que la qüestió no és per a què serveix la crítica d'en Manny avui dia, sinó què és el que va descriure.

KJ: Per a mi, ara mateix, la seva escriptura sembla...*escriptura*. No crítica, sinó escriptura. Això ho pots dir de molt pocs crítics de cinema. Pots dir-ho de Bazin i Godard, però eren molt diferents com a escriptors.

JPG: És escriptura però també és un tipus de... no és nostàlgia, però sí una composició d'allò que les pel·lícules han deixat del món. Tens la sensació de que en Manny és un escalador

que va trobant tots els racons i les esquerdes per enfilarse al cim: l'ara del moment en què es va generar la pel·lícula, o la pintura o el llibre en qüestió, que d'alguna manera ha marxat.

KJ: Està cartografiant com ha canviat el món i com ell mateix ha canviat en relació al món. Jo, en aquest moment, no em sento tan a gust com em sentia en els 70, perquè vaig néixer el 1960 i aquesta és la naturalesa d'un ésser humà. Quan llegia la història del cinema de Deleuze, pensava, "en Manny va fer el mateix". Em refereixo a la ruptura entre la imatge-moviment i la imatge-temps. Només que ho va fer en temps real, a cada crítica. Quan llegeixes *El Gimp* o *Blame the Audience* o *Ugly Spotting*, aquestes peces de finals dels 40 i principis dels 50, pots dir que són negatives, però en un altre nivell molt més important, estava descrivint i cartografiant el que veia. Ell *ha de* treballar des de la posició d'estar en contra de tot, però registra un canvi en la sintaxi, i en la relació entre la figura humana i les emocions que són representades.

JPG: És un gran cartògraf i sismògraf. No estic segur que algú més pugui escriure com en Manny.

KJ: Bé, alguns ho han intentat. No ho aconsello. No és un manual a seguir.

JPG: No, no ho és. És un tipus d'escriptura que indueix absolutament a la relectura. I en aquestes relectures, sempre trobes alguna cosa estratègicament diferent.

KJ: De quants crítics pots dir això?

JPG: De cap. I d'alguna manera és com les seves pintures. Són com estranys sistemes de les màquines de *pinball*, dels quals no pots sortir.

KJ: Quan penso en les seves pintures, sempre penso en *Ingenious Zeus*, una de les més tardanes. En aquella època, la Patricia escollia el color del fons, en aquest cas un blau vibrant, i després ell prenia plantes del seu jardí i les posava sobre la

taula, treia la seva espàtula i feia les seves coses. Llavors, en aquesta pintura hi ha un patró visual que sembla l'ull d'un huracà, però quan intentes seguir-lo amb els ulls i determinar la forma visual definitiva, no pots. No funciona. Els teus ulls són conduïts en aquesta direcció, aquest és el ritme, però quan intentes seguir-lo fins al final, completar-lo, acabes on has començat.

JPG: Llegir el seu textos és una experiència pedagògica increïble per als estudiants. Han llegit tants escrits que van directes cap a un sol lloc i en una sola direcció, i que d'alguna manera inclouen el seu propi resum. I de sobte estan llegint a aquest tipus que no pot ser resumit, aquest tipus que els diu: «Sóc tot mètode, i vostès hauran de trobar un altre tipus de discurs per parlar de mi».

KJ: Sí. Encara que és peculiarment incapaç de sostenir la part del suposat "elefant blanc" de les pel·lícules, és a dir, la narrativa, el tema, l'ambició estètica. Aquest és el seu límit en particular. Tothom en té un. Una vegada va escriure que totes les formes d'art tenien els seus punts límits, i així doncs, també els artistes. Temperamentalment, no podia ocupar-se d'això.

JPG: Això em fa pensar... en Jean-Luc solia dir-me en aquella època: «estàs obsessionat amb la producció, i no tens ni idea de la importància de la distribució». Crec que, d'alguna forma, en Manny és així. Va haver-hi en tota la seva vida una espècie d'amargor o ràbia per no haver estat reconegut pel que era, i pel que havia aportat.

KJ: Això és veritat. Fins al punt en què era còmic. Per a *ell*.

JPG: Sí, per a ell. I encara era absoluta i radicalment incapaç de fer el gest que hagués pogut... ja saps, retre el tribut a l'elefant blanc que li hagués permès a la gent veure el tèrmit. Com va dir una vegada: «no hi ha una sola galeria que jo no hagi tancat».

KJ: Sí, però és que el món de les galeries és fotudament brutal.

JPG: També el món de la crítica de cinema.

KJ: Pot ser, però en una escala més petita. Estava escoltant la ràdio aquest matí, i estava parlant en Jeff Koons. El *Whitney* tancarà amb una retrospectiva seva abans del trasllat al centre, i acaba de vendre el seu *Inflatable Puppy* per 54 milions de dòlars. I, de debò, el comentador va dir que en Jeff és bàsicament un tipus centrat, que sempre arriba a acords amb tothom. Què té a veure això amb la pintura d'en Manny? Em recorda a la vegada que en Richard Price li va presentar en Julian Schnabel, el qual va intentar donar-li alguns consells, i en Manny el va contestar que s'anés a la merda. "D'on vénis a dir-me com pintar?". Són de dos planetes diferents.

JPG: Bé...tots dos el trobem a faltar enormement.

KJ: Ja han passat sis anys, veritat?

JPG: Ja han passat sis anys. Per a mi, és tan inclassificable avui dia com ho era llavors. Sé que si no l'hagués conegut no m'hauria quedat per aquí tant temps. Va tenir un efecte molt, molt profund en la manera com filmo, com escric, com penso. Per descomptat, això també m'ha portat al punt en què en comptes de fer cent pel·lícules, n'he fet potser dues i mitja. El que has abordat aquí, que és una mica complicat, són les anotacions. Les anotacions són realment en Manny en la cresta de l'onada. Ho són visual i intel·lectualment... és impossible organitzar-les en una continuïtat acceptable. I encara veus la quantitat de treball, la quantitat d'atenció, veus les sorprenents connexions, veus la reescriptura, veus les ratllades, els espais entre les coses. Veus les classes. Eren fantàstiques. A l'aula, tenia una mena de qualitat màgica d'estar per casa. Les diapositives, que no estaven del tot bé, posar una bobina de pel·lícula per fer-la córrer cap enrere, incloure l'última bobina de *La identificació* (*The Lineup*, 1958) de Don Siegel a la meitat d'una pel·lícula de Michael Snow, i després posar-la a la meitat d'una pel·lícula de Bresson. Aquest tipus de barreja, gens correcta, sense cap ordre.

KJ: I va arruïnar diverses dotzenes de bobines de pel·lícula en aquest procés.

JPG: Recordo que li vaig deixar tot un recopilatori de Mingus, i després de dos o tres mesos li vaig dir: «Manny, crec que m'agradaria que em retornessis aquells CD». Llavors em va portar els Mingus completament esquitxats de pintura. Els vaig mirar i vaig dir: «els puc emmarcar?» Però, saps, l'escriptura té una mena de sensació esmunyedissa respecte a això.

KJ: Les anotacions o els escrits?

JPG: Tots dos. Amb les anotacions, primer has d'aprendre a desxifrar-les. És com la pedra de Rosetta.

KJ: Has d'endevinar la lletra. Si has llegit prou la seva escriptura, llavors saps on està i probablement quina direcció agafarà.

JPG: Sí, sempre està jugant a les dames xineses. Sempre està escrivint una paraula i després entens que es relaciona amb una altra paraula. Sempre em deia: «Escrius, fas el primer, i després afegeixes paraules per la sonoritat». Però no és només això. És molt semblant a com treballa un fuster.

KJ: Sí, perquè algunes vegades hi ha repeticions en la prosa, "errors" com els anomenava ell, però no tenen cap importància perquè està compactament construïda. Si mires atentament qualsevol film, qualsevol obra d'art, començaràs a veure les imperfeccions, i les imperfeccions es van a revelar com a accions, i les accions es revelaran com a respostes del moment de realització de l'art, de dotació de sentit al món, del *fer* alguna cosa. Prens la teva espàtula i la teva mà es magnetitzarà amb la superfície, i acabaràs fent alguna cosa immediata amb això. Si mires amb suficient atenció qualsevol cosa, *sempre* serà imperfecte i *sempre* serà emocionant. Té el seu costat emersonià, és a dir, que tota obra d'art es quedarà curta i existirà en l'ombra del que està intentant reproduir de la naturalesa. Però

en Manny completa aquest pensament insistint en la realitat de l'acció mateixa i l'artista. Per descomptat, no és que estigui sol, sinó que està tan emotivament encarnat en la seva escriptura i la seva pintura.

JPG: El que està assenyalant és que existeix la pràctica i existeix el treball, que es consolida com a treball per raons internes i externes. Algú et crida i et diu, "Sr. Jones necessitem 2000 paraules per demà". Hi ha els elements que fan que allò qualli internament, però allò important és la pràctica, que és molt més dispersa i rizomàtica. I penso que la modernitat i la contemporaneïtat d'en Manny és justament això: la idea de la primacia de la pràctica. És l'artista en el seu estudi oposat a la construcció del Partenó. Així que les anotacions són extraordinàries, no perquè siguin anotacions, artefactes secundaris, sinó perquè són l'encarnació de les anotacions de la imaginació en el treball. En lloc de vendre'ls a Stanford per un dineral i guardar-los en un arxiu perquè els acadèmics els consultin, ho deixa tot allà, com el Pompidou amb la infraestructura per fora. Passés el que passés, fos celebrat o no –i Déu sap que volia ser celebrat – mai pararia. Sempre estava prenent anotacions. Recordo que durant l'última setmana de la seva vida, ja no estava pintant però estava en el jardí, fent aquella sèrie de dibuixos que semblaven composicions d'Anthony Mann.

KJ: Amb els retoladors...

JPG: Sí. És la idea de la imaginació i l'estètica de prendre anotacions.

KJ: Si estigués per aquí ara, reaccionant al que passa... Oblidem el món de l'art, però en el cinema gairebé s'ha complert el que va dir Coppola: les eines del cinema s'han tornat més o menys tan accessibles com els llenços, les brotxes, les pintures, les agendes i els bolígrafs. Les excepcions són el disseny de producció i la qüestió del temps. La resta ha succeït. Però, per descomptat, el desavantatge és que això ha generat una altíssima producció de films immediats. Em recorda al que en Manny va escriure sobre

Pollock en els 40: «Mira mama, sense mans!». Ara, a tot arreu on vas et trobes amb gent que diu: «He fet una pel·lícula, t'enviaré el link». I resulta que no han fet una pel·lícula, han ajuntat algunes imatges i sons en una espècie de patró acceptable. Em recorda a una història que en Marty em va explicar sobre el Dalai Lama parlant a Los Angeles. Estava rebent preguntes, algú va alçar la mà i va preguntar: «quin és el camí més ràpid cap a la il·luminació?». El Dalai Lama va romandre en silenci, i després els seus ulls es van omplir de llàgrimes i va marxar de l'escenari. Això pràcticament ho resumeix. Si en Manny encara estigués per aquí, estaria concentrat en la il·lusió de la dreuera. Encara que més probablement estaria pensant en alguna cosa que ni tu ni jo podem predir. Sempre em sorprenia.

JPG: Sempre era extremadament actual. Sempre es mantenia al corrent d'una o una altra forma.

KJ: Exacte. I la posició de partida era: estic en contra. Però tots tenim configuracions per defecte, realment. I el veritable pensament va començar més enllà d'això.

JPG: Tens raó sobre la configuració per defecte. Però no era tant "Estic en contra" sinó "Temo no estar d'acord". Tenia molt de boxejador. Si li llançaves un cop de puny, te'l retornaria d'una manera que mai haguessis anticipat, i aterriaries en un lloc on mai vas pensar que estaries.

KJ: És gràcies, perquè he pensant molt en això: Quin tant necessites d'això per pensar, per existir? Quant necessites per reaccionar en contra d'alguna cosa?

JPG: Crec que és la llei del quadre. Has de rebotar en els seus marges. •

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

AMOS, Patrick i GORIN, Jean-Pierre (1985). *The Farber Machine*. Aquest assaig va aparèixer publicat per primera vegada a: *Manny Farber*. Los Angeles. The Museum of Contemporary Art. Exhibition Catalogue. November 12, 1985 - February 9, 1986. Després va ser editat a *Art in America* 74, nº4 (abril de 1986), pp. 176-85, 207. Es pot llegir online a: http://www.rouge.com.au/12/farber_amos_gorin.html

JEAN-PIERRE GORIN

Professor emèrit del departament d'Arts Visuals de UC Sant Diego. Ha realitzat en el sud de Califòrnia tres films assagístics: *Poto and Cabengo* (1978), *Routine Pleasures* (1986, premi al millor documental experimental al Festival dei Popoli, Florència, Itàlia) i *My Crasy Life* (1991, Premi Especial del Jurat a Sundance Film Festival de 1992). Entre

FARBER, Manny (1998). *Negative Space. Manny Farber on the Movies. Expanded Edition*. New York. Da Capo Press.

FARBER, Manny (2009). *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*. POLITO, Robert (Ed.). New York. The Library of America.

1968 i 1973 va col·laborar amb Jean-Luc Godard en el Grup Dziga Vertov. Junts van dirigir *Vent d'Est* (1969), *Luttes en Italie* (1970), *Vladimir et Rosa* (1970), *Tout va bien* (1972) i *Letter to Jane: An Investigation About a Still* (1972).

<http://visarts.ucsd.edu/faculty/jean-pierre-gorin>

KENT JONES

Director del New York Film Festival. Editor adjunt de *Film Comment*. Ha escrit sobre cinema en nombroses revistes, diaris, catàlegs i websites internacionals (*The New York Times*, *Cahiers du Cinéma*, *Sight&Sound*, *The Village Voice*, *Cinema Scope*). El 2007, una col·lecció dels seus textos, *Physical Evidence: Selected Film Criticism*, va ser

publicada per Wesleyan University Press. El 2012 va rebre la beca Guggenheim. Ha col·laborat durant molt anys en documentals amb Martin Scorsese, començant per *El cine italiano según Scorsese* (*My Voyage to Italy*, Martin Scorsese, 1999), en el qual va ser coguionista. Amb Scorsese és coguionista i codirector de *A Letter to Elia* (2010).