

Híbrid: les nostres vides junts¹

Hybrid: Our Lives Together

Robert Walsh

RESUM

Aquest article comenta la trajectòria de Manny Farber i els seus canvis estilístics a partir de l'entrada de Patricia Patterson en la seva vida, i de les influències i aportacions que la relació entre tots dos va generar en la metodologia, tècniques i estètica de la seva obra crítica i pictòrica, mitjançant una obertura de la sensibilitat que es manifesta en diferents etapes del seu treball.

PARAULES CLAU

Manny Farber, Patricia Patterson, Crítica de cinema, punts de vista canviants, color, pintura, natura transformant de la imatge filmica, Jean-Pierre Gorin, treball.

ABSTRACT

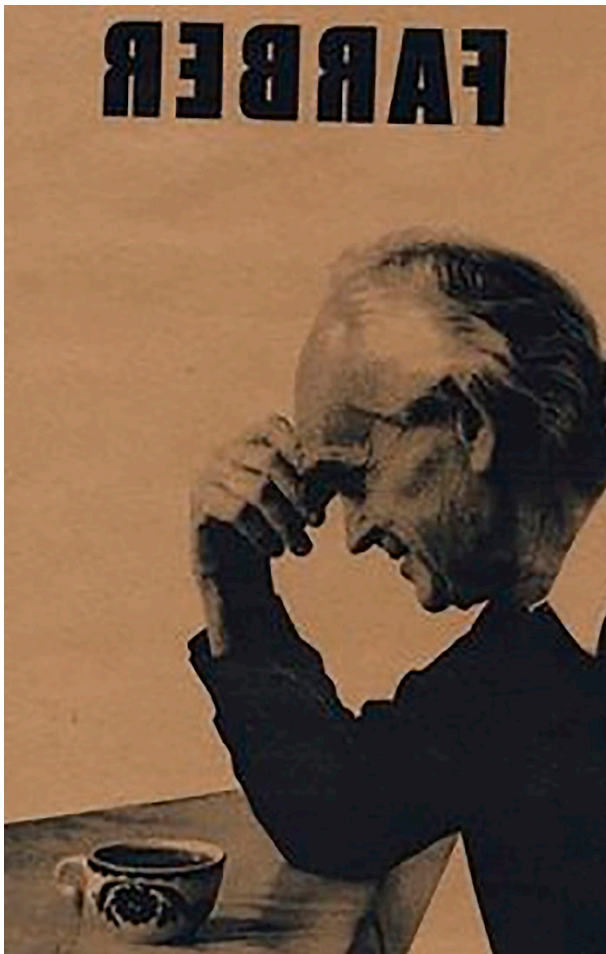
This article examines Manny Farber's career path and the stylistic changes stimulated by the arrival of Patricia Patterson in his life, with the opening of a sensibility revealed in different stages of his work. The essay reflects on the influences their relationship had on Farber's methodologies, techniques, and the overall aesthetics of his critical and pictorial work.

KEYWORDS

Manny Farber, Patricia Patterson, Film criticism, shifting points of view, color, film image's transformative nature, Jean-Pierre Gorin, work.

1. Una versió reduïda d'aquesta presentació va formar part de *Manny Farber & All That Jazz*, un homenatge-circ de cinc hores comissariat pel seu amic i defensor

incansable, el seu hereu dharma per dir-ho d'alguna manera, Jean-Pierre Gorin, a la Universitat de Califòrnia a San Diego el 2006.



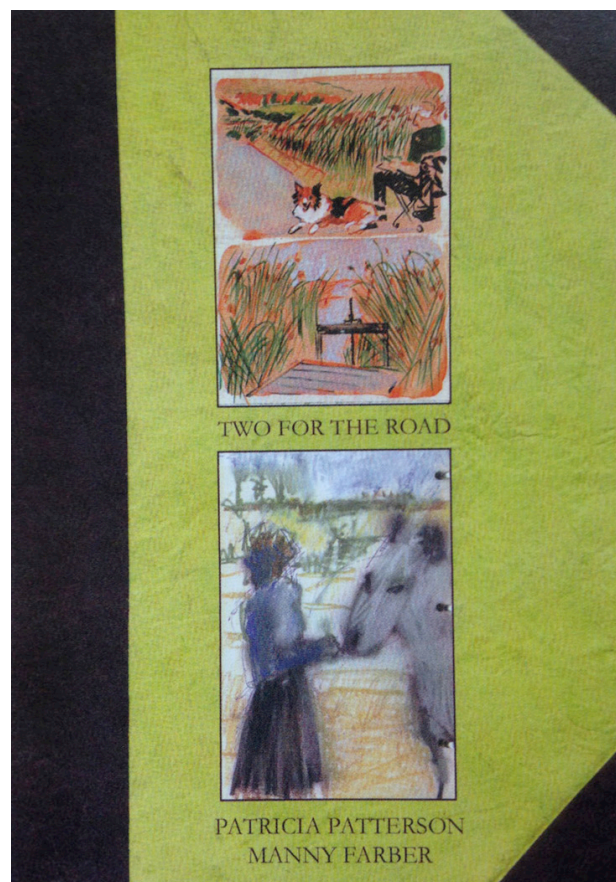
Manny Farber & All That Jazz *Program*, (2006)

2003-2004 va portar una cascada d'esdeveniments sobre en Manny. Va tenir lloc el llançament de la seva retrospectiva itinerant, «About Face», al Museu d'Art Contemporani de San Diego. Va rebre un premi en el Festival Internacional de Cinema de San Francisco gràcies a la bona voluntat de Tom Luddy i Edith Kramer (tots dos presents aquesta nit); el seu Pacific Film Archive havia estat crucial per a la seva vida docent a la UCSD. I *Espace Négatif*, la llargament esperada traducció al francès per Brice Matthieussent de les seves crítiques seleccionades, editada per Patrice Rollet, va ser publicada per P.O.L. a París, on es va convertir en el tema de moltes ressenyes i entrevistes amb periodistes francesos, així com en una taula rodona al Pompidou. (Encara que, com en Jean-Pierre assenyala, empraven estratègies similars i exploraven els mateixos terrenys, en Manny en general necessitava una

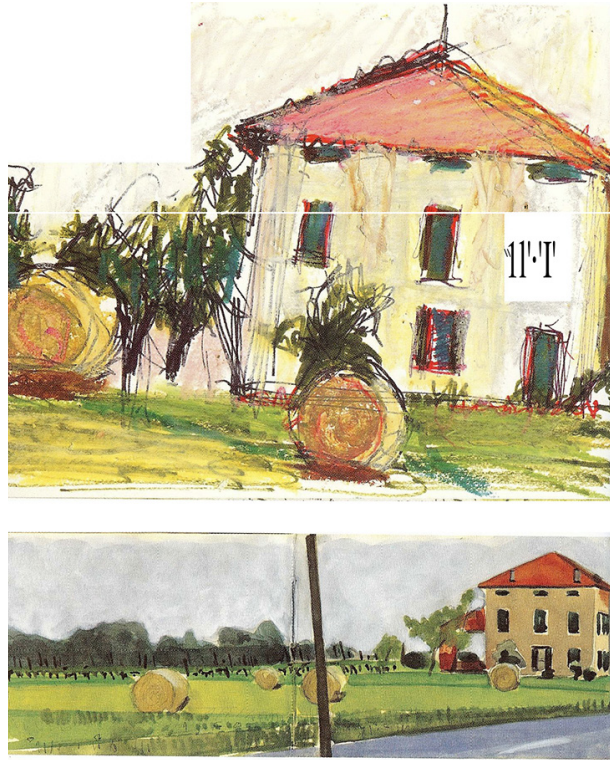
gran artilleria per discutir sobre la seva carrera com a escriptor, que ell considerava una cosa del passat; ell sempre preferia parlar de la seva inquietud actual, la pintura).

Poc abans d'aquests esdeveniments públics, i fàcils de perdre's, «Two for the Road» es va inaugurar a la Athenaeum Music & Arts Library a La Jolla: una petita exposició dels esbossos d'en Manny i la Patricia, inèdits fins llavors, la seva primera com a duet.

Aquests en són alguns exemples: quaderns de diari de la Patricia del camp francès, just abans del Nadal de 1991, i preses contemporànies d'en Manny de clients en un bar d'Arlés. No pot haver-hi cap dubte sobre de qui és cada treball, fins i tot quan dibuixen el mateix edifici. Com en Manny li va dir a Sally Yard, «la Patricia va a la psique, jo ni tan sols la toco. Jo vaig a per l'espai». (A la qual cosa la Patricia oportunament va puntualitzar: «jo també»).



Two for the Road (2003)



Entre Parma i Busseto, Itàlia
(A dalt: Farber; A sota: Patterson, 1995)



Uscita, Italy, (Manny Farber, 1986)



Diary Entries - Camargue (Patterson, 1991)

El que m'agradaria desempolsar una mica aquesta nit –i celebrar– és com, en el sentit més profund, tot el treball d'en Manny dels últims 40 anys s'ha realitzat, d'una manera o una altra, en col·laboració amb la Patricia.

Dos advertiments, sense xerrameca, simplement incontestables. En primer lloc, sense embuts, que, com subratlla la Patricia, «el treball d'en Manny és el treball d'en Manny, és seu. El meu nom no mereix estar en ell». (Com veurem, la Patricia va tenir el que ella anomena «aquesta altra missió».) En segon lloc que, a causa de limitacions de temps, la pròpia obra de la Patricia obtindrà molt poca atenció aquí, i la influència d'en Manny en la Patricia, que ell nega regularment, és un tema que tampoc tractarem.

Una puntualització més: res del que diré sobre la dependència d'en Manny respecte la Patricia ha de considerar-se clandestí o no reconegut. Es licitaran només secrets a veus.

Una mica d'història –i geografia–: A l'estiu de 1966, en un viatge a Cape Cod, la Patricia va conèixer la fotògrafa i cineasta Helen Levitt, amiga d'en Manny des de la dècada de 1940, que, en un acte de mediació de l'ordre més alt, immediatament li va demanar permís a la Patricia per posar en Manny en contacte amb ella.

La seva primera cita va consistir a anar a una projecció de la recentment relançada *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953) al New Yorker Theater, al Manhattan Upper West Side. Van entrar bastant després que la pel·lícula hagués començat –res fora del normal per a ell–. Vint minuts més tard o així, en Manny –un famós fugitiu durant tota la seva vida– va dir inevitablement, «n'has vist prou, no és així?».

La seva relació va florir molt ràpidament: la Patricia aviat va començar a anar al cinema més sovint. I a abandonar-lo més sovint.

Als pocs mesos havien llogat junts un loft sense calefacció a Warren Street, en el baix Manhattan. Pel cinquantè aniversari d'en Manny, al febrer de 1967, estaven vivint i treballant junts, i la seva col·laboració havia començat de debò.

És important recordar on estaven en les seves vides: en Manny es va criar a Arizona i Califòrnia. Havia estat pintor i crític durant tota la seva vida adulta, i estava en el més alt de la melé cultural de Nova York. Ja havia publicat «Underground Movies», «Hard-Sell Cinema», «White Elephant Art vs. Termite Art» i d'altres assaigs que van construir la seva reputació i van continuar encasellant-lo. Si s'ha de jutjar per la cronologia detallada que apareix als seus catàlegs, en Manny sembla haver conegut a tot artista i escriptor a Nova York, del cercle de l'Expressionisme Abstracte al difunt James Agee i Walker Evans, a Saul Bellow i Mary McCarthy. Havia tingut exposicions individuals a Kornblee, on havia creat una innovadora i transformadora instal·lació a la galeria el 1962, i Tibor de Nagy. Tractava de guanyar-se la vida amb treballs independents de fusteria. Ell i la seva esposa Marsha s'havien separat l'any anterior; tenia una filla de nou anys d'edat, l'Amanda, avui dia pintora, escultora i professora a San Diego.

La Patricia, amb només 25 anys el 1966, va néixer i es va criar a Nova Jersey, just a l'altre costat del riu Hudson. Havia estudiat a l'Escola de Disseny Parsons, on havia estat encoratjada en bona mesura pel llegendari Marvin Israel, i va viatjar per Europa en diverses rutes d'art; era professora itinerant d'art en escoles primàries catòliques a l'àrea metropolitana de Nova York, fent classes de mitja hora durant tot el dia, dos mil nens a la setmana.

Sobre aquesta «altra missió» que he esmentat...

Fotografia d'Aran (1962) per a *Three of Us*

Aquesta és una foto de 1962 de la Patricia amb els seus amics irlandesos Nan i Coilin Mullin, presa per un altre amic –un altre *fotògraf*–, Alen MacWeeney, la base per a la seva pintura anomenada *Three of Us*.

En el moment en què ella i en Manny van començar a sortir, la Patricia havia estat visitant i vivint per llargs períodes enfront de la costa occidental d'Irlanda, a l'illa d'Aran d'Inishmore –aquí, al poble de Kilmurvey–, que es va convertir en el focus perdurable de la major part de les seves obres d'art. Ella va dir una vegada que quan va tornar a Nova York el 1963, va quedar impressionada pel nou « treball audaç, a gran escala i públic » de Warhol, Johns, Stella, Oldenburg, et al. Va sentir que el que ella mateixa havia anat produint era « molt privat, íntim i romàntic ». A l'estiu de 1965 havia viatjat a Itàlia i va quedar particularment impressionada amb Piero, Giotto, Fra Angelico –un lloc perfectament suspès entre el públic i privat–, una evidència que queda clara en la majoria del seu treball però que no entraria en la pintura d'en Manny fins més tard.

La Patricia era una persona aliena al món del cinema i, en cert sentit, al món artístic de Nova York. Quan es van conèixer, en Manny estava escrivint per al que abans es deia, educadament, una revista per a homes. I, com diu la Patricia, en

Manny estava en un moment molt difícil: havia deixat de pintar i, amb prou feines sobrevivint amb la fusteria, estava bàsicament vivint al seu cotxe. Sembla innegable que, en conèixer en Manny, havia estat llançada a l'abisme.

No obstant, ella ràpidament activa el procés de treball d'ell – en la crítica de cinema i la pintura. Tots dos estaven contínuament anant a veure museus, exposicions i pel·lícules, i parlant, parlant. En la redacció dels seus articles, en Manny s'ocupava de prendre notes i escriure mentre la Patricia compartia les seves impressions sobre la pel·lícula que acabaven de veure –o que havien vist per quarta vegada–. (Aquesta va ser la seva immersió en el mètode habitual d'en Manny de diverses visualitzacions –molt més complicat logísticament, lent i costós en aquells dies que en l'actualitat, i portant la contrària a Kael–.)

No es tracta de donar a entendre que en Manny estava escrivint al dictat; estava reunint intel·ligència. Usaria el que la Patricia articulava, discutint, reconsiderant, afegint, llevant, reestructurant del tot el material pur que tots dos proporcionaven. (Si s'haguessin conservat els seus esborranys, hauríem vist la revisió i/o recontextualització en innumbrables opinions.) El seu article sobre Godard, per exemple, al principi amb un to molt més negatiu, va ser una de les peces tornades a treballar extensivament. La Patricia recorda en Manny dient amb èmfasi que un cop una cosa s'ha dit, deixa de ser veritat.



Nova York, a mitjans dels 60

Després de la lloança més breu a la crítica d'en Manny a l'assaig de Susan Sontag *Contra la interpretació* a la fi de 1960, jo havia arribat, igual que la majoria de nosaltres, a la seva *escriptura* primer i recordo haver-me sorprès quan la Patricia va esmentar que al principi no era realment conscient de la importància d'en Manny com a escriptor. Pensava en ell principalment com un pintor que s'havia ficat en la crítica de cinema, no com un dels grans estilistes de la prosa, *pensadors* en prosa, als Estats Units. Però això tal vegada expliqui el fet –per sort per a ell i per a la resta de nosaltres– que ella no trobés la situació totalment descoratjadora. Quant als assaigs que van fer junts –a partir d'una peça per a *Artforum* en el Festival de Cinema de Nova York de 1967 (amb la Patricia sense acreditar; articles posteriors van córrer amb signatura compartida)– un s'adona de diversos aspectes bàsics:

Malgrat que estan plens dels tipus de materials i de la densa prosa en capes que en Manny havia estat conreant des de feia molt de temps, aquests tenen diferents ambicions, en part a causa d'una nova audiència del món de l'art i una fructífera commoció al cinema mundial. Emprant canviants punts de vista i enfocaments múltiples, els assaigs fan una intel·ligent ostentació de les seves ambivalències, fins i tot més del que en Manny havia fet pel seu compte. I hi ha una florida encara més completa a principis de 1970, un cop que en Manny comença a fer classes de cinema a la UCSD i ell i la Patricia estan involucrats amb el Pacific Film Archive i el Telluride Film Festival, i especialment amb en Jean-Pierre.

En una entrevista infinitament citable de *Film Comment*, en Manny li va dir a Rick Thompson que s'havia «cansat de com sonaven els articles a *Cavalier* i *The New Leader*» a mitjan dècada de 1960:

«Els odiava. “Això és Correcte i Això és Incorrecte i Aquí està La teva Pel·lícula”. [...] Amb el treball d'*Artforum*, el terreny i les possibilitats de la crítica de sobte es van obrir. Va ser llavors quan vaig començar a usar un munt de converses de pel·lícules. Va ser llavors quan va començar la

col·laboració amb la Patricia. La seva sensibilitat es va involucrar i semblava legítim per a mi; la meua sensibilitat per al cinema es feia més gran» (FARBER, 1998: 372).

Quant a les contribucions de la Patricia, va dir:

«La Patricia té una oïda fotogràfica; recorda converses d'una pel·lícula. És una persona feroçment anti-solucions, en contra d'identificar una pel·lícula com una sola cosa, i prou. És també una antagonista dels judicis de valor. Amb què reemplaçar-ho? Relacionant la pel·lícula amb altres fonts, arribant a la trama, la idea darrere de la pel·lícula, traient la idea abstracta d'ella. Ella porta tot això a l'escriptura i treu fora l'assertivitat.

A la seva crítica ella és com desmanegada i poc sofisticada en cert sentit, no obstant, la forma en què veu qualsevol treball és completa – quina és la seva qualitat en lloc de fins on arriba o quina és la seva excel·lència; ella no veu les coses en termes d'excel·lència. Ella té el llenguatge perfecte; mai l'he sentida dir una cosa maldestra o discordant. S'expressa d'una manera increïble i escriu de la mateixa forma. Escriu molt en el seu treball artístic; lliga molt el so a la realitat segons la postura correcta. És molt irlandesa. No se sent que hi hagi cap farcit o esteticisme en ella, només la paraula o frase adequada. Sóc gairebé el contrari de totes aquestes qualitats: sóc molt judiciós, faig servir un munt de paraules, tinc una ment molt estètica, analítica. [...] No pot ser desaprensiva. Tenim discussions feroços sobre cada frase que està escrita» (FARBER, 1998: 358-359).

La Patricia afegia:

«Si depengués de mi mai hauria somiat amb publicar res – sempre em sembla com un treball inacabat, un esborrany. Però ell dirà, “deixa-ho així”» (FARBER, 1998: 358).

Tan important com l'escriptura de la dècada de 1960 va ser la creació de les grans abstraccions en procés en paper d'en Manny,

que van créixer a partir de les pintures en paper de grandària de cavallet en les quals va estampar i va escriure, i que el van implicar artísticament durant els anys següents.



UCSD, 1976

*Paper Paintings*

Museum of Contemporary Art, San Diego, 2003

La Patricia no només *no era* una artista abstracta; estava més lligada a l'art del passat, el passat immediat i el remot, mentre que les influències i els diàlegs d'en Manny en aquesta etapa van ser principalment amb els seus contemporanis. «Quan els artistes es passaven», va dir una vegada, «no hi havia dubte que pensaven que el que ella estava fent era important i el que jo estava fent no». De tota manera, ella s'oposava a la idea de renunciar al seu treball de representació i no podia *imaginar-se a si mateixa* al món de l'art.

No obstant, ella es va submergir en el treball d'estudi amb en Manny. Es posava dempeus damunt d'una escala i li assenyalava el contorn adequat per tallar el paper de collage Kraft. A través d'assaig i error, van arribar a tècniques molt elaborades per saturar el paper, barrejar, aplicar i assecar les pintures, donant la volta als treballs a doble cara en un període d'hores o dies. Després que s'haguessin mudat a una part més alta de la ciutat, però mantenint l'estudi de Warren Street, en Manny vagabundejaria per desenes d'illes de la ciutat a través de la neu enmig de la nit simplement per donar la volta a un full.

La Patricia sempre va veure en Manny com el valent, més ambiciós en el món de l'art, més competitiu amb els seus semblants, motivat, el primer motor immòbil. Tenia una enorme resistència, una capacitat de treball inesgotable. (Avui dia la gran queixa d'en Manny sembla ser que el principal inconvenient d'envellir és la seva incapacitat per fer tanta feina com li agradaria. El seu consell a en Jean-Pierre: «No et facis vell».)

Des del principi més vacil·lant, temptativa, i necessitada d'hores de son, la Patricia va sentir un cert alleujament treballant amb en Manny a la rereguarda. Se sentia còmoda evitant les complicacions de sumar els seus crèdits al món de l'art i antagonica al seu Regne de Titans. Part de la seva entrada va involucrar el desenvolupament lent i metòdic de la seva estètica –a través de conceptes d'escala, tècnica, rapidesa dels efectes, matèria– que en Manny podria –i així ho va fer– assimilar i construir sobre el que volgués. (Hi tornaré...)

Aquest relat ens porta molt abruptament al canvi estilístic d'en Manny el 1974, que la Patricia relaciona amb «els canvis al món de l'art quan el treball més autobiogràfic, figuratiu, es va convertir en respectable i legítim de nou», en lloc de vincular-ho amb la seva pròpia influència. Les classes de cinema d'en Manny ja havien començat a centrar-se en la vida domèstica quotidiana en una

nova concentració en les anomenades pintures “narratives”, “de natura morta”, “de tauler”.

Va haver-hi una progressió extremadament ràpida des de les primeres incursions d'en Manny amb dibuixos d'eines a la sèrie «American Candy», «American Stationery», i després als «Auteurs» en només tres anys. Topografiant la primera dècada de la fase figurativa –tal vegada hauríem d'anomenar-la fase de procés post-abstracte– en J.-P. i l'Amos ens alerten de la «necessitat compulsiva de portar cada moviment a un punt mort produint immediatament al costat un contra-moviment crític» d'en Manny, i un debat entre «el seu retòric anhel per les improvisacions jazzístiques i la seva constantment afirmada necessitat per l'estricta planificació compositiva» (AMOS i GORIN, 1985).

Fins i tot en una obra de grandària mitjana com *Hawks II* s'aprecien les representacions d'animals (animals de joguina des d'una perspectiva aèria si s'escau) que en Manny sempre ha pensat que la Patricia només frega. Les tres sèries introdueixen i avancen en un ambient local, els elements interns, les versions d'altres imatges (captures de pel·lícules, reproduccions d'art, etc.), grans detalls, però res d'aclaparador o exagerat.

Malgrat que els múltiples angles i l'escala de desplaçament són seus, hi ha una obertura que, d'acord amb en Manny, ha estat una de les preocupacions constants de la Patricia. En aquests i en els posteriors grans olis a bord fets amb ganivet de paleta (palette-knife oils on board), es mostrarà capaç de treballs excepcionalment arduos, que consumeixen molt de temps en diversos modes figuratius, fins al punt de pintar, en paraules de la Patricia, «l'ombra sota una pansa». De tant en tant ella pensava que les seves complexes composicions globals podrien fer servir una mica d'aire. Amb els anys, ella ha suggerit que ell deixa el treball en un quadre en el punt en què ja no se sent inclinat en solitari (he might not have been inclined to on his own) – i ell ha parlat amb gratitud d'ella salvant-lo de si mateix. El fet que podia veure més del que podia fer no significava que hagués de fer-ho.

«Deixa-ho com està. Deixa-ho així.»

Sense aprofundir gaire, però aquí hi havia clarament una inversió de rols: en Manny solia intentar no sobrecarregar-se en la crítica de cinema; malgrat la riquesa de detalls, tractava d'anar ràpid. Com que la seva pintura era capaç d'albergar qualsevol cosa i tot al seu abast, la Patricia el va ajudar a mantenir una profusió llegible, sense ofegar-se en la «confusió florida i de zumzeit» de William James.

Una peça de l'engrenatge de la primera màquina Farber-Hawks, menys prominent aquí, és la missatgeria escrita a mà per en Manny –una altra àrea en la qual la Patricia va tenir un paper important–.

«M'agrada molt usar paraules», va dir una vegada sobre les seves pròpies instal·lacions, que havien desplegat lletres de cançons i converses en cridaneres configuracions. «M'agrada l'aspecte de les paraules».

Com he indicat, en Manny estava particularment atret per l'oïda de la Patricia i el temps-en-capes que la incorporació del diàleg filmic va suposar a la crítica. Per a les anomenades pintures “diarístiques” a partir de 1974, ell s'apropriaria de fragments de diàleg –com «alimentar amb quatre mosques, un got d'aigua i una ració de pa blanc una serp» de *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, Preston Sturges, 1941)– i dir com un ventríloc consignes, instruccions, comentaris de carrer, de la Patricia (i d'altres), utilitzant-los com apunts aparentment “autodirigits” per a si mateix (en paraules d'en J.-P. i l'Amos). Tal com continuen:

«aquestes missives permeten a Farber descriure, en un deliri de l'acumulació, com es va pintar la pintura; com hauria o podria ser llegida; com hauria de, podria fer-se la següent».

Però, qui està parlant en aquests textos sense crèdits? Qui està *fent* el discurs?

Fes la flor al costat del test.
Acaba-ho.
No més cinema. (Una cosa que la Patricia sentia cada vegada més a mitjan de la dècada dels setanta.)
Què hi ha de dolent en la part superior del cap?
Posar aquesta figura a l'inrevés.
No t'espantis.
No pensis tant.
Més sant que mil.
Segueix Ensenyant Dones Treballadores.
Deixa un munt de groc i blau.
No siguis tan pesat i greu.
A poc a poc amb la violència i la mesquinesa.
Vull aquesta habitació plena de flors.
Segueix culpant a tots.
 I el meu preferit: *fàcilment intimidable.*

Des de quan era ventríloc? Amb quina freqüència responent a preguntes xiuxiuejades o repetint frases que li són proveïdes, igual que els actors-personatges de Godard el 1960?

Qui estava parlant? Només la pintura, com el lloc d'un duet disfressat, una polifonia velada.

1977, l'any de les pintures Hawks, fou l'any de l'entrevista a *Film Comment*, en què en Manny i la Patricia van discutir l'estat de la crítica de cinema i les últimes estratègies del món de l'art, els seus mètodes d'ensenyament, i «arrossegat-se fins a aconseguir el que mereixien». L'any, també, de «Kitchen without Kitsch», lamentablement, l'últim dels seus assaigs –sobre *Jeanne Dielman* (1975) de Chantal Akerman, una obra model de la domesticitat hieràtica de la Patricia–.

La peça comença d'aquesta manera –i els enllaços a l'obra mateixa d'en Manny són evidents–:

«La disposició del terra, a les pel·lícules dels setanta, és que hi ha dos tipus d'estructura que es practiquen: espai dispers i superficialment encaixonat. *Rameau's Nephew* (Michael Snow, 1974), *Los vividores* (McCabe and Mrs. Miller,

Robert Altman, 1971), *Celine y Julie van en barco* (*Céline et Julie vont en bateau*, Jacques Rivette, 1974), *Atención a esa prostituta tan querida* (*Warnung vor einer heiligen Nutte*, Rainer Werner Fassbinder, 1971) són pel·lícules que creuen implícitament en la idea de la no-solidesa, que tot és una massa de partícules d'energia, i l'objectiu, estructuralment, és un espai de flux que va amb el contingut atomitzat i la idea de mantenir la frescor i l'energia del món real dins del marc de la pel·lícula. La d'inconclus és una gran qualitat en els anys setanta: mai donar tot el quadre, l'última paraula» (FARBER, 2009: 762).

En Manny i la Patricia al·ludeixen a una sèrie de cineastes –de Robert Frank i Yvonne Rainer a Michael Snow, Ozu, els Straub, Bresson, Buñuel, Warhol– i acaben revisitant alguns dels temes de tota la vida d'en Manny apropant-se al territori de la Patricia:

«Encara que és una mica un copet a l'esquena en comparació amb els seus més ferotges referents [...] [Quant es diu en aquesta breu frase?] la revelació Akerman és una embranzida política contra el bombo de taquilla de la premsa convencional, que ha convençut el públic que necessita Vitos Corleone, Johnnys Guitar, o Carries, pujades i baixades dramàtiques en orgasme constant, per a la seva satisfacció. S'ha rentat el cervell al públic per fer-li creure que no pot suportar certes experiències, gràcies a la roda de propaganda Mekas, així com als mitjans hypsters.

Observar l'espai lluminós màgic d'una gairebé-beneïta rentant-allisant-cuinant-tallant en rodanxes-amassant és particularment provocatiu ja que suggereix un llenguatge viable entre cinema estructural i comercial» (FARBER, 2009: 769).

Aquestes preocupacions –i les extrapolacions a les seves obres d'art– van continuar donant forma a la pintura d'en Manny i la Patricia.

En Manny va concloure l'entrevista a *Film Comment* dient a Thompson:

«Jo treballo en la pintura, però no més que en la crítica. La pintura em ve de manera natural! [...] No em puc imaginar una forma d'art més perfecta, una carrera més perfecta que la crítica. No puc imaginar res més valuós a fer, i sempre ho he sentit així» (FARBER, 1998: 392).

Va continuar ensenyant deu anys més, però, a banda de les observacions en les entrevistes, es tractava de les seves –tant seves com de la Patricia– últimes paraules publicades sobre cinema, sobre escriptura.

Ressetejant els rellotges, com el nostre mestre de cerimònies i DJ Jean-Pierre ens ha instat a fer, deixin-me fer marxa enrere i canviar les pistes:

De pas, en Manny també havia parlat a Thompson sobre la visita de Godard al seu estudi:



Thinking about 'History Lessons' (1979)

«Jo l'estimava, ell era increïble, però no sé el que va dir. Sé el que semblava. Els Straub eren horribles, els podria haver matat».

Aquest impuls no li va impedir pintar una obra major, dos anys després: *Thinking About «History Lessons»*, una pintura que en Jean-Pierre té l'oportunitat de veure gairebé diàriament, i que en Manny va descriure com a sexualitat evident i crua, en un moviment materialista antiStraub i anticerebral.

En una entrevista de 1982 amb *Cahiers du Cinéma*, en Manny va dir:

«Pintar és com escriure. Em permet aproparme a una pel·lícula des de diversos angles. La motivació de la meua pintura, i gran part de la meua escriptura crítica, és tractar de reconstruir els diferents sentiments que se suggereixen en la pel·lícula. És una visió pluralista...».

«Jo no crec que ningú pugui desxifrar el que aquestes pintures meves estan abordant...».

«Amb la finalitat de capturar les complexes dimensions d'un tema determinat, és essencial incloure la major quantitat de referències i perspectives possibles. La relació d'un personatge amb una taula, amb el sol, amb una casa, o un tren, no ha d'obeir a una lògica; hauria de ser infinita».

«Sovint, el que faig és el contrari del que s'espera. Així que la meua pintura Straub-Huillet està plena de contingut eròtic perquè sé que espantarà la gent; els Straub-Huillet són molt austers, només estan interessats en coses serioses, així que sacsejo l'audiència en mostrar alguna cosa que no esperaven en relació amb el seu treball» (GORIN, J.-P, y ASSAYAS, O., LE PÉRÓN, S. y TOUBIANA, S. 1982: 54).

En J.-P i l'Amos sostenen que «el moviment permet a Farber captar-ho de dues maneres: mostrar a l'espectador l'essència de la seva estètica i produir al costat d'ell, precisament, el que deixa

fora». I en l'anàlisi més incisiva de la pintura d'en Manny, continuen:

«El que l'estètica visual minimalista dels Straub nega és precisament el que Farber veu com el poder de la imatge fílmica. Ell insisteix en la naturalesa transformadora de la imatge fílmica. Ho veu com un moviment, com alguna cosa que mai descansa sobre si mateixa, sempre s'escapa en el límit, creant sempre la necessitat d'una altra oportunitat, una altra imatge, sempre existent com un dispositiu de commutació per canalitzar i desviar l'atenció. El que està subjacent en l'obra figurativa de Farber és el seu intent de revitalitzar la pintura mitjançant la importació de la dinàmica de la imatge fílmica. Així, el rebuig dels seus quadres a unir-se en una sola imatge; la seva relació conflictiva amb qualsevol centralitat, les seves multiplicacions de les estratègies i punts de vista de composició; les seves apropiacions multivalents; la seva dependència dels camins, rutes, xarxes i la insistència del pintor en una lectura nòmada dels seus quadres» (AMOS i GORIN, 1985).



Detalle de *Thinking about 'History Lessons'*

Un parèntesi: D'acord amb el trop de la ventriloquia, així com la inclinació d'en Manny pel subtext autobiogràfic, no puc deixar de veure per analogia aquesta versió d'una fotografia de Straub i Huillet, presa del llibre de Richard Roud sobre els cineastes, com un doble retrat d'en Manny i la Patricia.

El 1985 va arribar una pintura precisament anomenada *Domestic Movies*, un quadrat de sis peus, que incorpora missatges de teletip de líder cinematogràfic (ticker-tape-like film-leader messages) en relació a obres que en Manny havia ensenyat, incloent *Rebelde sin causa* (*Rebel*



Domestic Movies (1985)

Without a Cause, Nicholas Ray, 1955), *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), i *Los asesinos de la luna de miel* (*The Honeymoon Killers*, Leonard Kastle, 1969). Amb la seva enorme grandària, els seus camps contigus de brillants colors i passatges executats amb exactitud en una varietat d'estils, es pot veure com una culminació dels deu anys anteriors, i –amb la seva profusió de flors, ocells i menjar, i els seus arabescos d'improvisació com a contrapès– presagiava molt del treball d'en Manny dels propers vint anys.

Els panells de fons de dos colors –elecció de la Patricia– recorden a les combinacions de pigments cridaners que ella feia servir per a l'elaboració del seu propi treball, però en les pintures d'en Manny, aquestes funcionen de manera diferent, i més encara en la sèrie ampliada d'obres amb motius en blanc i negre que seguirien: criden l'atenció sobre el caràcter deliberadament construït de cada pintura, la creació de zones separades d'espai i temps, àrees estrictament definides on la improvisació a salts pot prosperar.

Cada superació del límit, cada oportunitat de respondre a una altra delimitació de l'enquadrament –notar el nombre de rectangles interns– posa de relleu l'estratègia penetrant d'en Manny de frenar l'espectador, fins i tot

deixar-lo mort en els seus camins (com ell compliria amb textos llargs col·locats en angles estranys). Havia emprat aquesta tècnica límit en la major part de la seva pintura expressionista abstracta i escultura, molt abans de les reixetes amb prou feines ocultes de les pintures en paper, que el desaparegut i enyorat crític Amy Goldin va anomenar “els ossos”.

Treballar amb i contra el dramàtic i brillant sentit del color de la Patricia va alliberar en Manny per explorar més a fons, i en un context nou, el tipus de color que ell havia creat en les pintures de paper i en les primeres obres figuratives. Goldin s’hi va referir com «el color que es veu com si hagués passat per moltes coses: abrasat, ofegat, tornant a la superfície, surant. Color sensible a la llum que ha estat sotmès als fenòmens naturals».

«Entre tots els quadres de Farber», en J.-P. i l’Amos conclouen, «*Domestic Movies* té la paleta més agressiva i dispar». Van continuar amb aquest desglossament precís:

«El que era desplaçament lateral [a les seves primeres sèries] és ara vertical, el que era separació i fronteres fixes és ara embolic i confusió; el que era alineació lineal és flux; el que era la xarxa és engranatge. I el que existia entre el llavors i l’ara és llançat en el temps present» (AMOS i GORIN, 1985).

Sovint executat ràpidament amb caseïna sobre llenç (després d’una llarga preparació) i emprant una estricta economia de mitjans, gran part de l’obra de la Patricia ha aconseguit una contradicció de termes: moments conservats i immediatament llegibles de puresa emocionalment complexa, amb una estatura sense pretensions però teatralment icònica que ressona amb d’altres moments igualment sense pretensions i icònics en treballs separats. No hi ha res com mirar, en un gir de 360 graus, un dels seus espais d’instal·lació. Cadascuna de les

seves imatges i objectes relacionats amb l’Aran ens convida a muntar en les nostres ments un món en abundància, íntimament poblat en algun altre lloc.

Com la mateixa Patricia seria la primera a reconèixer, els ritmes i la musicalitat, el temps de codificació de l’obra d’en Manny són tots d’ell. El sentit d’un procés temporal intricadament complex sempre és primordial; la primera i instantània presa—aquella sensació d’atordidora simultaneïtat, com a resultat de *montage*— l’esplaia i l’emfatitza. Prenent qualsevol camí aparentment a l’atzar, a través fins i tot d’una de les seves pintures més vertiginosament complexes, aviat un descobreix que ell ja ha estat a tot arreu al llarg de la ruta, que ha previst i orquestrat on i com és probable que segueixis i et paris.

Els camps de força de les pintures d’en Manny des de 1974 havien operat per semblances, analogies, variacions, ressonància o dissonància dins de la dispersió. A poc a poc, cada representació d’un objecte (una pera, una biga, un volum d’art obert), així com la “pintura de base” cada vegada més abstracta de la terra, va arribar a tenir la seva pròpia imatge-veu, que ressona amb altres imatges-veus. El *jo* del pintor —el *jo* d’en Manny— es troba amb el *tu* d’un objecte, i el *jo* de cada imatge que fa parla sempre amb almenys un altre *tu*. És com si cada objecte, no només *existeix* amb els altres, sinó que els *experimenta*, i una pintura és el cant polifònic de tots ells. Ja que Godard ha pres la frase *Notre Musique*, anomenem les obres *Our Lives Together*. (Amb una reverberació distant de la propera frase de «Tangled Up in Blue», «Sure was gonna be rough» [segurament seria dura])

Segon i Últim Parèntesi: no vull sentimentalitzar aquest procés o llimar les aspreses, encara que he fet probablement ambdues coses. On està el conflicte?, es preguntaran.

Deixin-me recuperar aquesta agra noció: que, malgrat tot el seu amor i admiració per l'obra de la Patricia, gran part de la pintura d'en Manny des de 1974 a 1987 va arribar a ser una resposta a –i, de vegades, fins i tot una agressiva micro-crítica-en-acció de– l'estètica de la Patricia.

La quietud, la compassió, els moments singulars carregats d'història de l'art i art local, les pintures basant-se en fotografies i altres documents, una comunitat de persones reals d'un país llunyà: Què podria ser més radicalment diferent de la seva pròpia obra d'aquest període, feta per un artista el mètode del qual, segons en J.-P. i l'Amos: «nega la possibilitat de clausura, de resolució, que està sempre agregant una volta de rosca més, que sembla poc inclinat a passar a una altra pintura, perquè sempre està veient la possibilitat de noves connexions en l'obra en curs» (AMOS i GORIN, 1985).

Des de 1970, quan ell i la Patricia es van mudar al sud de Califòrnia, la vida quotidiana d'en Manny havia estat una ronda contínua de classes de cinema, pintura, mirar rodets i prendre notes, migdiada, pintura, classes de cinema, etc.

El 1987, quan ell i la Patricia portaven 20 anys sent parella, en Manny, després d'haver complert 70 anys, es va retirar de l'ensenyament i va començar a treballar sota la influència diària de: llum natural, que va inundar el seu estudi a casa (gran part del seu treball anterior va ser fet enterament sota els fluorescents); una rutina domèstica més sedentària, que va comptar amb menys insomni o nits interrompudes preparant classes; menys anar al cinema i menys parlar de cinema; més música de diferents tipus a l'estudi (Pollini, René Jacobs, Jon Hassell); més passeigs amb la Patricia, que van portar el paisatge de la llacuna a les seves pintures a través de branques, ous, plomes, i més brossa; i, sobretot, la presència inestimable del seu jardí sempre canviant.

L'obsessió d'en Manny, especialment un cop havia deixat d'escriure i l'ensenyament de cinema, va ser relacionar tot amb el seu treball. «Mallarmé deia que tot existeix al món amb la finalitat d'acabar en un llibre», va escriure Sontag. «Avui tot existeix per acabar en una fotografia». Per a en Manny, la pintura és tot.

Així que, literalment, la Patricia el portaria de la mà pel jardí i en els seus passejos, suggerint-li el que podria pintar a continuació.

La Patricia va dir el 1989 que la «pintura té a veure amb coses com la jardineria i el disseny d'un estudi i la lectura... I ara en Manny i jo parlem més sobre la fabricació, coses dins de la pròpia pintura – les opcions de color, les decisions d'escala, moviments de quadre, què posar al costat de què i per què» (PATTERSON, P. i WALSH, R.: 1989).

El seu entorn domèstic compartit es va convertir en el seu únic tema, i encara que no puc entrar en això aquí, m'agradaria suggerir que, en lloc de criticar l'estètica de la Patricia, el treball d'en Manny després de la seva jubilació va arribar cada vegada més a incloure-la i acceptar-la, a barrejar-la amb la seva pròpia. “Tema per a futures recerques”, com diu el refrany.

El que ens porta, com a *Finnegans Wake*, «per un commodius vicus de recirculació» de nou a la, entretant, missió de Patricia:

Durant els seus gairebé trenta anys d'ensenyament, amb dos devastadors incendis amb deu anys de separació en els quals va perdre, en el primer, gairebé tot, i després, «només dos terços» del seu treball, la Patricia va continuar amb la seva pròpia pràctica artística. Fins a la seva jubilació el 1999, les seves tasques universitàries van incloure classes de pintura i dibuix, així com conferències d'història de l'art, en particular un curs sobre els Shakers, la Bauhaus, De Stijl i el Constructivisme rus –l'art i la política de les comunitats utòpiques.

Hi ha hagut molts altres projectes també, com jardins públics, l'esquema de color per al Children's Museum de San Diego, i el "tractament" vivificador de la petita casa a Tijuana.

De tota manera, el material nuclear del seu art, el seu espai central, sempre ha estat, i segueix essent avui dia, el treball d'Aran – pintures, dibuixos, instal·lacions incloent cançons irlandeses i converses, tot relacionat amb els residents, objectes i altres components d'aquest món: una estufa de cuina i un armari de paret, un poltre blanc i negre, l'"skyline" d'un petit llogaret assotat pel vent com un altre mur de pedra nua. L'objectiu, no obstant, al llarg de la seva carrera, ha estat fer el treball impecablement contemporani, sense importar el tema. Tradicional a primera vista, cada polzada un art del passat –un art *amb* el passat– però emfatitzant la teatralitat de la gent a les habitacions, com a personatges d'una obra de teatre, estava barrejant Aran amb Fassbinder i els Straub.

Aquestes són pintures –la meva precipitada selecció– que va exposar a principis de 1990 a la Palomar College's Boehm Gallery, prop de Sant Marcos, part d'una instal·lació per enfrontar-se amb la mort del seu amic d'Aran, Pat Hernan...



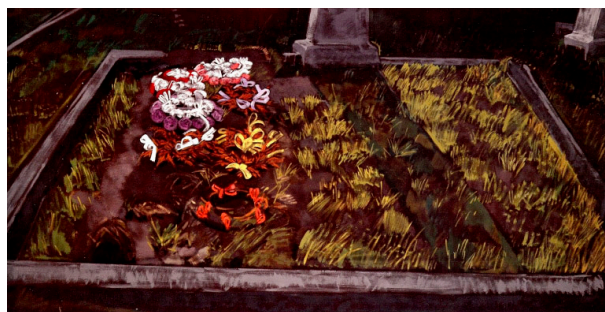
Detall de *The Bed* (1990)

El llit de matrimoni, el lloc domèstic de la vida d'una parella.



Detall de *Mary Alone* (1990)

L'esposa d'en Pat, la María, sola i de dol. Ell havia mort dues setmanes abans.



Pat's Grave (1990)

La tomba d'en Pat.



Winter Vegetable Bed, Month of November (1990)

Un jardí de verdures d'hivern: tendres brots verds, terra fosca, el ritme de les coses que creixen.

(Gairebé puc sentir en Manny, que no ha estat mai a Aran, advertint-me que m'estic posant tou per moments, però ara com ara, ja s'ha dit el suficient i ben dit –per en Jean-Pierre i d'altres– sobre estratagemes, documentació, etc.)

La pregunta és: Què ens mostren aquestes imatges lluminoses, nues?

L'amor, la pèrdua, una vida viscuda junts.

Cap a la fi del mil·lenni el crític i novel·lista-traductor Gilbert Adair va escriure:

«una vegada van existir crítics que en realitat van ajudar a formar el gust del públic, que van canviar les coses, que van fer que les coses succeïssin, que “van crear un clima”. [...] En el passat dels Estats Units va existir el magnífic Manny Farber».

En Manny certament aconsegueix aquests objectius, almenys. Però el que la Patricia ha fet i fa per a en Manny és això i molt més: la creació directa i personal del clima més propici per al creixement de la seva obra.

En aquests dies el jardí s'està apoderant de l'estudi... proporcionant els moviments d'obertura de les futures pintures d'en Manny.

Per tancar, amb l'any 2000, una de les obres glorioses (un terme que ell mateix hagués rebutjat) de la fase més recent d'en Manny, *Ingenious Zeus* –un altre més d'una majoria de títols creats amb la Patricia–. Hortalisses, roses del jardí, una branca tallada de fulles brillants, una nota desconcertant, no ho és?, a la cantonada superior dreta (sovint de punt final d'en Manny, el seu punt dolç, el lloc on els seus vectors en ziga-zaga ens guien misteriosament).



Jardí i estudi, Leucadia, California



Ingenious Zeus (2000)

A la reproducció: els Pieros, *Dona asseguda tocant l'espina* de Vermeer, *Italiana* de Corot, nus de Tiziano –tots suggerits per la Patricia–. Fora de quadre, en l'espai i temps negatiu de la pintura, la història d'una més de les seduïdes per Zeus (Danae en aquesta ocasió), la seva aparició com una pluja de monedes, i totes les representacions d'aquest

mite per artistes anteriors: Rembrandt, Van Dyck, Tintoretto, i diverses de Tiziano –fins i tot un Klimt–.

Tal com jo ho veig, el principal anheli/necessitat/aspiració/maniobra d'en Manny, tal vegada fins i tot la seva *funció*, ha estat veure, apropar-se, i bregar amb alguna cosa/res, directament, amb les seves mans, per respondre a alguna cosa/res immediatament anterior a ell –ja sigui una pel·lícula o coses que té mig organitzades en una taula–, projectar-se en ell, i refer/reconstruir les seves respostes i a si mateix –tant refent com alterant i tornant a fer una altra vegada–. Escrivint “crítica”, pintant, ensenyant, “naturaleses mortes”. El treball, en altres paraules, un inevitable i polivalent terme quan es parla d'en Manny. No funciona com en *l'explotació* –un meme que no se sent molt en aquests dies, però que probablement reapareixerà– sinó treball com a mà d'obra, com a objecte construït. Treball, segons en Jean-Pierre l'única religió d'en Manny. El que implica que, independentment de què està tramant, en Manny està fomentant un projecte de tota la vida, continuant les seves devocions.

Tot el que toca és *treballat*–treballat de i sobre, al voltant, fora, i a través, a dalt i dins– i *retreballat* de nou. Ell respon més plenament a la Patricia amb les seves paraules, els seus silencis, les seves aversions, les seves empaties, el seu jardí, *el seu treball*. Ella ha estat la definició del seu espai negatiu durant més de quaranta anys. La relació *Jo-Tu* de què ell parla passa a

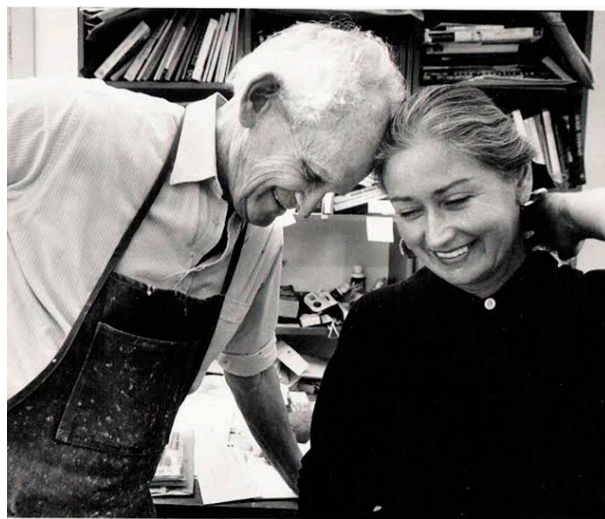


ser un dels seus temes, conreant, i per això se'ls dóna el que mereixen, un doble, una relació substituïda d'ella.

Des del principi, la seva relació estava arrelada en, construïda sobre, i *manejada per sobreviure* treballant junts.

Godard i Anne-Marie Miéville solen fer repetides referències en pel·lícules com *Salve quien pueda, la vida* (*Sauve qui peut [la vie]*, 1980) y *Pasión* (*Passion*, 1982) a una fusió anhelada d'amor i treball. De vegades una mica retòric, una màscara que un es posa, fent-se passar per una altra persona; de vegades assumir veritablement la virtut.

En aquest sentit, la relació d'en Manny i la Patricia ha estat ideal, exemplar (aquesta paraula usada en excés però necessària): explorant l'amor i el treball en els seus ajustos canviants i adaptacions; fent el treball, tractant de mantenir l'amor pel que fan, i estimar la seva obra espontània i duradora, en ple compromís. Igual que les desenes d'elements, incloent la sort, que cobren vida a les pintures d'en Manny –els colors radiants de la Patricia contraposats amb les seves varietats difuminades, una vella joguina, un fragment de diàleg, una caputxina a cada fase de la seva vida des de la llavor fins a la pela seca, un Giotto, un Goya– tot està al seu abast, per ser reelaborat, estimat, una vegada i una altra.





Postdata: *Malgrat la malaltia debilitant, en Manny va continuar treballant fins a dos anys després de l'esdeveniment All That Jazz. Ens va deixar amb menys pintures grans, però va produir una sèrie inesperada i totalment impressionant de pastels esculturals, exhibida com Drawing Across Time just abans de la seva mort. El tema: prop de 70 vistes del jardí de la Patricia. •*

In Memoriam Manny, Zachary, Chris

CRÈDITS DE LES FOTOGRAFIES

La fotografia de *The Three of Us* és d'Alen MacWeeney.

La fotografia de Manny al llindar i Patricia asseguda és de Sheila Paige.

Manny i Patricia a l'escriptori de la UCSD és de Becky Cohen.

Las fotografies en blanc i negre dels dos al jardí i amb els seus caps junts són de Don Boomer.

La fotografia de Manny a la taula del jardí és de Michelle Darnell

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

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

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.

GORIN, Jean-Pierre, i ASSAYAS, Olivier, LE PÉRÓN, Serge i TOUBIANA, Serge (1982). *Manny Farber. Critique et peintre du cinéma*. *Cahiers du Cinéma*, nº 334/335, abril, pp. 54-63, 130. Traducció a l'anglès de Noel King a: *Framework*, Vol. 40, abril de 1999, pp. 35-51.

PATTERSON, Patricia i WALSH, Robert (1989). *Local Color. Interview*, maig, pp. 80-84, 128.

ROBERT WALSH

Ha estat editor de *Vanity Fair* durant les passades dues dècades. Ha treballat en estreta col·laboració amb Susan Sontag, Pauline Kael, Joseph McElroy i Harold Brodkey. Va ser l'editor de l'edició ampliada de *Negative Space: Manny Farber on the Movies* (1998), i va col·laborar al catàleg de la retrospectiva de *Farber About Face* (2003),

en el tribut a Farber organitzat per Jean-Pierre Gorin, *All That Jazz* (2006), i al catàleg de la retrospectiva de Patricia Patterson *Here and There, Back and Forth* (2011). Ha publicat crítica a *Art in America*, *ArtNews*, i *Facing Texts: Encounters Between Contemporary Writers and Critics* (1998).