

# Altres carreteres, altres vies<sup>1</sup>

## Other Roads, Other Tracks

Robert Polito

*La crítica és molt important, i difícil. No puc pensar en res millor que una persona pugui fer.*

Manny Farber

«Un dels fets més importants sobre la crítica és obvi», va avançar en una ocasió Manny Farber durant una entrevista. «Es basa en el llenguatge i les paraules. El desig està sempre per perseguir-lo: què significa una paraula, o una frase, o un paràgraf, i on porta això? Conforme segueixes el llenguatge, aquest es torna més i més enrevessat, complex. El desig sempre és trobar la fi. En qualsevol pensament que anotis, el que està buscant és la veritat: quin és el fet més creïble i on està la fi?».

«És la idea d'escriure sobre cinema tan proporcional a com és la ment del cineasta», continuava Farber. «Les qualitats del treball haurien d'influir en l'estructura del text. [...] No crec que puguis ser prou mimètic».

La insistència de Farber en la crítica com a llenguatge –la seva insistència, també, que el seu llenguatge crític derivava dels detalls volàtils de les pel·lícules sobre les quals escrivia– el converteix en l'estilista més aventurer i original a El Dorado de la crítica cinematogràfica nord-americana de mitjans de segle que inclou Otis Ferguson, Robert Warshaw, James Agee, Andrew Sarris, i Pauline Kael. A principis del segle XXI Farber també resulta l'escriptor cinematogràfic amb una

influència perdurable més profunda d'aquesta distingida generació. Les petjades provocatives de l'estil de Farber es poden rastrejar en figures contemporànies tan variades i persuasives com Greil Marcus, Luc Sante, Geoffrey O'Brien, J. Hoberman, Jonathan Rosenbaum, Paul Schrader, Jonathan Crary, Ronnie Scheib, A. O. Scott, Meredith Brody, Jean-Pierre Gorin, Kent Jones, i Howard Hampton. Ja el 1963 Susan Sontag, en el seu assaig *Contra la interpretació*, demanava «actes de crítica que proporcionessin una descripció realment precisa, aguda i afectuosa de l'aspecte de l'obra d'art. Això sembla fins i tot més difícil de fer que l'anàlisi formal. Algunes de les crítiques de cinema de Manny Farber [...] estan entre els rars exemples del que vull dir. Es tracta d'assaigs que revelen la superfície sensual de l'art sense fer-hi el ximple a sobre.» Recentment, el novel·lista William Gibson especulava que «si Amèrica fos el Japó, Farber ja fa temps que hauria estat declarat un Tresor Nacional.» Com conclou Schrader, «Al principi era Manny Farber».

*Farber on Film* recull per primera vegada totes les recerques de Farber sobre cinema, les seves espurnejants incursions com a distingit crític, amb freqüència setmanal o mensual, per a

1. Publicat originalment a: FARBER, Manny (2009). *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*. POLITO, Robert (Ed.). New York. The Library

of America. Agraïm a Robert Polito que ens hagi autoritzat a publicar aquest article.

*The New Republic*, *The Nation*, *Artforum*, *The New Leader*, *Cavalier*, i *City*, entre d'altres revistes, així com els textos de referència del seu únic llibre, *Negative Space* (1971, i reimprès en una edició expandida el 1998). Ell és llegendari per assajos feroços i serpentins que defugen llocs comuns de la crítica cinematogràfica com la psicologia dels personatges, la sinopsi de l'argument, i les lliçons socials. *Negative Space* fa èmfasi en les extenses actuacions de Farber a la fi dels 50 i els 60, «The Gimp», «Hard-Sell Cinema», «Underground Films», i «White Elephant Art vs. Termite Art», reimprimint només una dotzena de columnes cinematogràfiques completes o parcials de *The Nation* (on va començar com a crític el 1947, i va publicar més de 65 textos sobre cinema) i només una columna cinematogràfica de *The New Republic* (on va començar com a crític el 1942, i va publicar gairebé 175 textos sobre cinema). La meravella d'aquestes primeres crítiques és com, de forma impressionant, les seves columnes a *New Republic* i *Nation* funcionen com a crítica tradicional i al mateix temps com la prosa innovadora de Farber, conforme ell elegantment se centra en la interpretació, la trama, fins i tot el valor com a entreteniment, aquells moviments als quals els seus assaigs monumentals es resisteixen. El present volum retorna aquests últims assaigs als moments cinematogràfics que els van motivar i els van sostenir, i un dels plaers que ofereix és rastrejar nocions fràgils com “art tèrmit” o “el coix” o l’“underground” a través de tres dècades. *Farber on Film* també repassa els seus importants textos cinematogràfics posteriors a *Negative Space*, incloent mirades crucials a Scorsese i Altman.

### Farber i *Negative Sapce*

L'equació de Farber mai és simple. Aquesta frase és una variació d'una línia de Samuel Beckett que he volgut adaptar per a un assaig, crítica, biografia, fins i tot un poema, des que vaig llegir l'original a la facultat. Com a frase d'obertura per al seu primer llibre Beckett va escriure: «L'equació proustiana mai és simple», i des del començament vaig quedar consolat per la promesa d'una dificultat i un desconcert persistents, creixents,

tal vegada eterns. Però conforme al llarg dels anys m'he repetit aquesta frase, «L'equació proustiana mai és simple», en el cec inici de cada obstinat text, m'he sentit alarmat per la combinació que fa Beckett de «proustià» i «equació»: la seva abrupta juxtaposició de la memòria involuntària i el meticulós treball a partir de quantitats i variables.

No he trobat mai un espai per a la frase perquè la perplexitat que l'arribada al meu cap de les sis paraules de Beckett per regla general assenyalava acabava sempre exposant només una falta de preparació i confiança, una ansietat privada que rebutjava creuar-se amb el subjecte en qüestió. Però en el cas de moltes crítiques i pintures de cinema de Manny Farber, les rareses introductòries, els garbells, les crisis, les contradiccions, els atzucacs, les múltiples alternatives, i les vistes divergents es mouen en espiral sobre «cadena d'enteniment i coneixement íntim» (per citar el seu assaig sobre Don Siegel) cap a misteris encara més embullats i intricats; seguint a Beckett sobre Proust, l'equació de Farber crea «un patró de dissonància sostingut, poderós i realista» (per citar el seu assaig sobre Preston Sturges) que insisteix a insinuar el personal immers en el temps i el sensual al costat de l'abstractament intel·lectual, formal i conceptual.

Durant bona part de la seva vida com a escriptor Farber va ser etiquetat com un defensor simplement de films d'acció i pel·lícules de sèrie B – com si no fos suficient distinció haver estat el primer crític americà a realitzar serioses apreciacions de Howard Hawks, Samuel Fuller, William Wellman, Raoul Walsh, i Anthony Mann. No obstant això Farber es va resistir a moltes pel·lícules de cinema negre dels 40 que considerava pomposes i manieristes – «en els dos últims anys, una pel·lícula rere l'altra s'han omplert d'una fotografia simple», es queixava el 1952, «perspectives superficials, una pantomima caòtica, una acció ominosament cronometrada, veus que sonen buides.» Farber també va ser dels primers crítics a escriure sobre Rainer Werner Fassbinder, un defensor primerenc de Werner Herzog, i un exponent de directors

tan experimentals com Michael Snow, George Kuchar, Andy Warhol, i Chantal Akerman. El crític de cinema de *Village Voice* J. Hoberman em va dir que després de descobrir Farber a la facultat va quedar «esbalaït per com d'eclèctic era Farber, com de diverses eren les seves referències. Jo no estava tan interessat en pel·lícules comercials. Jo estava interessat en pel·lícules underground, la Nouvelle Vague francesa, i aquelles pel·lícules de sèrie B. Jo podia llegir Andrew Sarris, podia llegir Kael, però sentia que ells estaven operant des d'una perspectiva diferent – mentre que Farber em semblava un intel·lecte hipper.» Tal com Hoberman va dir fent broma en la introducció a la seva col·lecció *Vulgar Modernism*, Farber jugava «a dues bandes respecte a la cultura mitjana».

No obstant això, la notorietat de Farber com a crític de cinema en gran mesura resideix en les seves estomacades impregnades de sèrie B, frenètiques, dels 50 i 60 – «The Gimp» (per a *Commentary*, 1952), «Underground Films» (també per a *Commentary*, 1957), «Hard-Sell Cinema» (per a *Perspectives*, 1957), i particularment «White Elephant Art vs. Termite Art» (per a *Film Culture*, 1962). L'assaig del tèrmit/elefant blanc va destituir «l'art d'obres mestres, reminiscent d'esfaltats humidificadors de tabac i ponis de fusta per al jardí comprats en subhastes d'elefants blancs dècades enrere». Els directors elefants blancs «detonen cada situació i personatge com un afable tub interior amb detalls recognoscibles i aduladora compassió» o «claven l'espectador a la paret i el peguen amb tovalloles mullades d'artisticitat i significat». Farber en canvi va seguir l'artista tèrmit: «malhumorat, malgastador, tossudament involucrat, fent un art de tot o res i no preocupant-se del que en sortís». L'art tèrmit (o «art tèrmit-fong-centpeus», tal com també el va embotellar) és «un acte tant d'observar com d'estar al món, un viatjar en el qual l'artista sembla estar ingerint tant el material del seu art com el món exterior a través d'una cobertura horitzontal.» Contra la «cerca de [...] continuïtat, harmonia» de l'elefant blanc, l'art tèrmit principalment és inherent a moments – «unes poques taques d'una agitació formiguejant i

grinyolant» en una pintura de Cézanne on l'artista «rosegava el que considera la seva “petita sensació”»; «el sentit sofisticat de com assegurar-se en una cadira recolzada contra la paret» que té John Wayne a *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Balance*, John Ford, 1962); i «una imatge inoblidablement agosarada» a *Los mocosos* (*Les mistons*, François Truffaut, 1957), «nens ensumant el seient de la bicicleta acabat de desocupar per la noia en la típica moda de l'art voyeurístic pornogràfic».

L'atenció de Farber a detalls i gestos vivificadors abans que a l'obra d'art incrustada em recorda a Robert Frost a la seva entrevista en el *Paris Review*. «En definitiva es tracta d'actuació i destresa i proeses d'associació», afirmava Frost dels seus poemes. «Per què els crítics no parlen d'aquestes coses – quina proesa fou girar això d'aquesta manera, i quina proesa fou recordar això, recordar-se d'allò per això?» Farber va personalitzar de forma similar la seva divisió tèrmit/elefant blanc per a la introducció de *Negative Space*: «La raó primordial per a les dues categories és que tots els directors que m'agraden [...] estan en la gamma tèrmit, i ningú parla d'ells per les qualitats que a mi m'agraden.» Com a artistes tèrmit ell va assenyalar una varietat de pintors, escriptors, fotògrafs, productors, i actors, que incloïa Laurel i Hardy, Otis Ferguson, Walker Evans, Val Lewton, Clarence Williams, J. R. Williams, Weldon Kees, Margie Israel, Isaac Rosenfeld, de vegades James Agee, i directors de cinema com Howard Hawks, Raoul Walsh, William Wellman, Samuel Fuller, Anthony Mann, i Preston Sturges.

Farber va publicar el seu últim assaig sobre cinema, «Beyond the New Wave: Kitchen Without Kitsch», a *Film Comment*, el 1977, pocs anys després de traslladar-se de Nova York a San Diego amb la seva dona, l'artista Patricia Patterson, per pintar i ensenyar cinema i pintura a la University of California. D'entre les seves raons per abandonar la crítica, tal com em va explicar: «Ja no vull ser vist com el crític de cinema que també pinta.» A Nova York Farber va viatjar entre la generació d'escriptors i crítics del Nova

York de finals dels 30, molts d'ells alineats amb la *Partisan Review* – Clement Greenberg, Agee, Saul Bellow, Jean Stafford, Mary McCarthy, Kees, i Ferguson, entre d'altres. Per les seves crítiques i assajos per a *The New Republic*, *The Nation*, *Time*, *Commentary*, *Commonweal*, *The New Leader*, *Cavalier*, *Artforum*, i *City*, Farber va manifestar obertes i perdurables afinitats particularment amb Ferguson, Agee, i Greenberg. No obstant això la seva aproximació a l'escriptura en si no podria ser més divergent, incongruent, inconformista, perversa. On Greenberg aspirava al que podria batejar-se com una lucidesa fastiguejadora, fins i tot quan delineava la destrucció de la representació, i Ferguson i Agee oferien variacions personals sobre el lirisme col·loquial – Ferguson tendint cap al jazz dels 20, Agee inclinant-se cap a la rapsòdia – Farber és potser l'únic crític nord-americà de la modernitat que escriu com un modern. Va emergir com el més audaç i el més literari dels crítics d'art dels 40 i 50 movent-se per tangents gairebé estridentment antiliteràries. Farber va avançar una prosa topogràfica que aspirava a la moda-tèrmit a través de la fragmentació, la paròdia, les al·lusions, els focus múltiples, i estils discrepans per dialogar amb els espais formals de les noves pel·lícules i pintures que ell admirava.

En una ocasió Farber va descriure el seu estil de prosa com «una lluita per romandre fidel a la transitòria i multisuggestiva complicació d'una imatge fílmica i/o un espai negatiu». Cap altre crític de cinema ha escrit de forma tan inventiva o flexible des de dins del moment d'una pel·lícula. La seva escriptura pot semblar composta exclusivament de digressions des d'un centre absent. Un dels seus moviments estàndard és una atrevida qualificació d'una qualificació, en una seqüència de vívids reposicionaments. Les seves estratègies barregen l'autosospita, la retractació, la digressió, i la persistència tossuda, així que Farber (una vegada més a la Beckett) amb freqüència procedeix com si es rendís i continués simultàniament. Rarament hi ha panoràmiques introductòries o resums concloents; en particular les seves últimes crítiques menyspreen els resums de la trama i pot ser que ni tan sols esmentin

el nom del director del film, i les transicions semblen intercanviables amb non sequiturs. Jocs de paraules, bromes, llistes, metàfores serpentines, i xarxes d'al·lusions reemplacen els arguments. Farber torna els noms en verbs (Hawks, escriu, «paisatgeja l'acció») i sosté cadenes d'adjectius divergents, tal vegada irreconciliables, de tal manera que l'elogi pot semblar inseparable de la censura. *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958), escriu, és «bàsicament la millor pel·lícula del més ranci període mitjà de Welles». Llançarà epigrames espinosos – «Huston és incapaç de consentir la possibilitat de tot cavaller de ser en el fons un assassí, preferint en canvi que tot assassí sigui en el fons un cavaller». Les seves frases enlluernaran a través de capes de desimboltura i carisma:

«El que és tan líric del final [de *The Lineup*, de Don Siegel, 1958], al Sutro Museum de Sant Francisco, són les composicions d'estampa japonesa, la llum d'última hora de la tarda, el profit tret de llargs vestíbuls, escales de diversos nivells, a l'edifici d'un palau de cristall barroc i elegant amb una pista de patinatge sobre gel descoberta, un museu nàutic, i finestres enfront del mar amb cridaners penyals».

Però Farber *qua* Farber típicament arriba a una mena de poesia furtiva: no “lírica”, o tradicionalment poètica, sinó original i sorprenent. Aquest és Farber sobre *Cómo gané la guerra* (*How I Won the War*, Richard Lester, 1967): «En els seus millors moments, té una irascibilitat i una repugnància d'arrossegar-se pel terra, com si la guerra contra el feixisme fos mirada per un cuc de dibuixos en una latrina en un fals ranxo de babaus en algun lloc de les Carolines»- O aquí invoca les sales “underground” al llarg del carrer 42 de Manhattan en els 50:

«La mordaç pel·lícula d'acció troba la seva llar natural en coves: els tèrbols i congestionats cinemes, amb aspecte de glorificats salons de tatuatge a l'exterior i situats prop de les terminals d'autobusos a les grans ciutats. Aquests cinemes projecten les pel·lícules d'acció en el que, al principi, sembla una atmosfera de malson de

lamentable fugacitat, imatges que semblen cobertes de molsa, bandes sonores infectades amb singlot. L'espectador veu passar dues o tres pel·lícules d'acció i marxa sentint que és un paràsit expulsat per una esponja gegant».

Molts d'aquests aspectes literaris s'exposen en el magnífic text de Farber sobre Hawks, originalment publicat a *Artforum* el 1969. L'assaig no fa servir ni un prefaci de benvinguda ni una conclusió solucionadora – el principi i el final són d'una astuta brusquedat. Els primers quatre paràgrafs llargs componen una llista, o una alineació – una pel·lícula de Hawks per a cada paràgraf. Farber situa Hawks dins d'un vast complex al·lusiu – les pintures religioses de Piero, la composició cubista, Breughel, F. Scott i Zelda Fitzgerald, Tolkien, Muybridge, Walker Evans, i Robert Frank; gairebé una mena de collage d'apropiació al·lusiva. Moltes frases descriuen la pròpia pràctica d'escriptura de Farber i anticipen les superfícies complexes i embullades de les seves futures pintures: «preocupació secreta per les connexions», «construeix detall sobre detall en un remolí imponent», «cadascun xocant amb l'altre en una interacció sense fi», «moltes trames estan entrellaçades», «la idea del condiment, l'avantatge», «humor intricadament tancat», «la ingenuïtat de la seva pragmàtica enginyeria», i «la geografia del gest». I, rar en la prosa de Farber, hi ha una explícita referència autobiogràfica – al poble fronterer on va néixer. El port de mar de *Sólo los ángeles tienen alas* (*Only Angels Have Wings*, 1939) podria anar bé, escriu, per a una producció d'institut a Douglas, Arizona.

### Farber abans de *Negative Space*

No necessàriament penses en Manny Farber com el teu *Baedeker* als matisos i les estridències de les interpretacions que fan de pilar al cinema americà, com un manetes del resum concís de la trama que es desenrotlla en una destra crítica de cinema, ni l'associes amb les recomanacions de l'audiència i paraules com “meravellós”, “sensible”, “commovedor”, i “brillant”. Particularment no penses en Farber d'aquesta manera si la teva

experiència de la seva escriptura es restringeix a *Negative Space*. Però considera tres breus i il·lustratius moments de les seves columnes de cinema, nombroses i de vegades setmanals, dels 40 i 50.

Aquest és Farber sobre Frank Sinatra i companyia a *De aquí a la eternidad* (*From Here to Eternity*, Fred Zinnemann, 1953) per a *The Nation*, 29 d'agost de 1953:

«Les corones de llorer haurien de ser lliurades a un actor que ni tan sols està a la pel·lícula, Marlon Brando, i a una persona desconeguda que va ser la primera a decidir usar Frank Sinatra i Donna Reed en els amargs papers de Maggio, un dur soldadet italoamericà, i de Lorene, una prostituta en el “New Congress” que somia amb tornar a la respectabilitat del continent. Sinatra interpreta el salvatge borratxo Maggio com un vigorós artista de vodevil. En certes escenes –complint les seves tasques en el menjador, reaccionant a certa mala música de piano– mostra una meravellosa capacitat per compondre una expressió més que calmada que és gairebé única en les pel·lícules de Hollywood. La senyoreta Reed tal vegada destrossa algunes frases (“realment ets divertit”) amb les seves temptatives d'un accent pla de l'Oest Mitjà, però és una actriu interessant sempre que el càmera Burnett Guffey usa una llum dura en les seves faccions en certa manera amargues. Brando ha d'haver estat la inspiració per a l'habilitat de Clift de fer que certes frases clau (“Puc servir amb qualsevol home”, o “un ganxo amb la dreta comú”) destaquen i semblin els exemples més autèntics de la parla americana a ser escoltada a les pel·lícules».

O aquí el tenim parlant de Jerry Lewis a *That's My Boy* (Hal Walker, 1951), dos anys abans, l'1 de setembre de 1951, també per a *The Nation*:

«El fenomen més nefast des de Dagmar ha estat el fabulós èxit a nivell nacional de l'histrionisme subadolescent i masoquista de Jerry Lewis. Lewis ha convertit la seva fesomia simiesca, el seu cos raquític, la seva frenètica falta

de coordinació, la seva impetuositat paralitzant, i la seva il·limitada capacitat per a l'autodegradació en una mina d'or per a ell i per a l'amanerat cantant anomenat Dean Martin que, penjat artísticament d'un micro, compleix com el seu ultrasuau contrapunt. Quan Jerry simula empassar-se una pastilla repugnant, agita els seus "tímids" dits, ploriqueja, o camina "com Frankenstein", la seva insistència esquerpa i narcisista suggereix que es faria la víctima davant de qualsevol que intentés apartar-lo dels focus. Lewis és un tipus que jo esperava haver deixat enrere quan vaig fer el meu últim llit turc a Camp Kennekreplach. Però els adolescents d'avui es queden apoplèctics amb aquestes bufonades de Yahoo, un fet que només pot ser depriment per a algú criat amb còmics com Valentino, Norma Shearer, Lewis Stone, Gregory Peck, Greer Garson, Elizabeth Taylor, o Vincent Impellitteri».

Finalment, escolta l'inici de la seva ressenya de *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946) per a *The New Republic*, el 2 de desembre de 1946:

«Per a un estudi extremadament sensible i commovedor d'una vida com la teva, constantment carregant al·lusions amenaçadores durant aquesta primera etapa del reajustament de postguerra, mereixeria la pena que dediquessis una estona a veure *Los mejores años de nuestra vida*, fins i tot als inflats preus de postguerra actuals.

El brillant diari de viatge de l'obertura mostra tres nerviosos veterans que volen a la "som-hi" a Boone City, una florent metròpoli coberta d'oms que segueix el patró de Cincinnati. En entrar a les seves cases com a estranys se senten massa inquiets com per menjar-se el decorat. El mariner de grans pectorals i de peus a terra (Harold Russell), amb una manca de sofisticació i afectació que subministra un contrast notable amb els seus dos camarades, és hipersensible respecte a les seves mans artificials i té por que la seva xicota (Cathy O'Donnell) es casi amb ell per pena en comptes de per amor; el sergent (Fredric March), la superioritat del qual resideix a ser vell i experimentat, un supervivent de la infanteria i

abans d'això un reeixit banquer i pare, sent que ha canviat massa per al seu vell treball i la seva família; el bombarder (Dana Andrews), que porta amb si aquest aspecte de triomf segur de les Air Forces, es va casar a la fuga durant l'entrenament i gairebé no sap què esperar».

Malgrat tota la destresa periodística i les sorpreses dins d'aquestes frases, o les múltiples diferències tonals respecte als famosos assaigs de *Negative Space*, així i tot presencies les emblemàtiques destrallades de Farber en aquests breus i primerencs extractes de *The New Republic* i *The Nation*. Observa de cap a peus la minuciositat tossuda i gràfica («l'autèntic heroi», va proposar a «Underground Films», és «el petit detall») amb què etiqueta diversos gestos reveladors de la personalitat: Sinatra, per exemple, «reaccionant a certa mala música de piano», o Dean Martin «penjat artísticament d'un micro». La posterior commemoració de Farber del «diàleg natural» i la «veritat masculina» de les pel·lícules d'acció és una recuperació de l'apreciació que fa aquí de l'«autèntica parla americana» de Montgomery Clift a *De aquí a la eternidad*. Fixa't també en els característics vaivens d'adjectius i noms oposats —«el més nefast», «fabulós», «èxit», «histrionisme masoquista»— i l'argot vivaç, «som-hi», «es faria la víctima davant de qualsevol», o «vaig fer el meu últim llit turc». Al·lusions d'actualitat (la rossa model-actriu Dagmar adornava la portada de *Life* el juliol anterior) xoca contra les cites sornegueres, probablement fictícies («Camp Kennekreplach»), tal com la referència inicial a Brando queda penjant, com una mofa, per poc un non sequitur, fins i tot després que Farber ostensiblement ho resolgui més endavant dins del paràgraf. Observa especialment aquesta distingida llista de «còmics» de Farber que tanca la bufetada a Jerry Lewis. Valentino, Gregory Peck, Elizabeth Taylor... tots còmics? L'últim nom pertany al llavors alcalde de Nova York, Vincent Impellitteri, àlies "Impy", afegit a la lletania —suposo— tant per les seves afiliacions i traïcions al Tammany Hall com per la seva benvinguda pública unes setmanes abans a Martin i Lewis en el Paramount Theater de Broadway.

Amb el seu assaig de 1957 «Underground Films» Farber donaria la volta a la seva festa per Sinatra i *De aquí a la eternidad*, el cantant convertit en actor demostrant llavors amb prou feines «una sobreactuació privada», i descobriràs a les columnes de *The New Republic* i *Nation* complicacions anàlogues per a les seves posteriors apreciacions de Preston Sturges, John Huston, i Gene Kelly. Farber va iniciar la seva carrera com a crític d'art i cinema a *The New Republic* a principis de 1942, i va coescriure el seu últim assaig amb la seva dona, Patricia Patterson, el 1977; això és un arc de 35 anys. De les 281 pàgines originals de *Negative Space*, aproximadament 230 emanen d'un tram de 12 anys, de 1957 a 1969, immediatament anteriors al llibre. Farber va titular un magnífic quadre “d'auteur” de 1981, arrelat en les pel·lícules de William Wellman, *Carreteres i vies. Farber on Film* pot avançar rutes alternatives –altres carreteres, altres vies– dins, a través, i al voltant de la familiar trajectòria de Farber com a crític i escriptor.

De tant en tant en entrevistes ell es presentarà com una espècie de crític natural, impregnat d'opinions i estratègies argumentatives. «Un fet important de la meua infància va ser que estava envoltat de dos germans que eren extremadament llestos, i molt bons en debatre», em va dir una vegada Farber. «Vèiem una mitjana de tres o quatre pel·lícules per setmana, de vegades amb el meu oncle Jake. Hi havia una bona biblioteca, i a setè curs vaig començar a anar-hi i llegir crítica de cinema en revistes. Jo ho analitzaria i ho estudiaria». Llavors, en altres moments, Farber suggereix que finalment només li importen les paraules. «Quan estic escrivint normalment estic buscant un llenguatge. Tinc tàctiques, i sé el so que vull, i no es llegeix com a crítica ortodoxa. El que busco és un llenguatge que t'agafi, que mantingui la persona llegint i seguint-me, seguint el llenguatge més que seguint la crítica. M'encantava la construcció implicada en la crítica».

Manny Farber va néixer el 20 de febrer de 1917 a Douglas, Arizona, amb la seva casa, en el 1101 d'Eight Street, només a cinc blocs de

la frontera mexicana. Els seus pares tenien una botiga de roba, La California Dry Goods, a la G Street, el carrer principal de Douglas, davant del Lyric Theatre i també a prop del Grand Theatre. Ell va seguir als seus germans grans Leslie i David a la Douglas High School, on va jugar a futbol i tennis, va escriure sobre esports, i va col·laborar amb dibuixos de Mickey Mouse a l'anuari escolar, *The Copper Kettle*. Després que la seva família es traslladés a Vallejo, Califòrnia, i després a Berkeley, Farber es va matricular a la University of California, a Berkeley, de primer any, abans de traslladar-se a Stanford. A Berkeley, Farber va cobrir esports per a *The Daily Californian*, el seu primer article signat, un animat pronòstic de la propera temporada d'atletisme, apareixent el 25 de gener de 1935, sota el titular “Els llençadors dels Bears classificats com un grup fort. Concloent el seu debut periodístic:

«Un goig més gran es va afegir al pronòstic de la pista amb l'anunci que el gran Glen Randall, que sosté el rècord de Little Meet, tornarà a llançar el disc aquesta primavera. Greument ferit en un accident automobilístic el passat octubre, Randall està de nou llest per tirar el plat fins a la línia dels 42 metres. Ajudant-lo en aquest esdeveniment està Warren Wood, un potencial guanyador del primer lloc però un executor erràtic».

Farber amb freqüència reivindicava els periodistes esportius com una influència en la seva crítica, i rutinàriament injectava metàfores esportives en les seves columnes, sorprenentment tant en art com en cinema. Richard Pousette-Dart, va suggerir a *The Nation* (13 d'octubre de 1951), «és una mica proper al Bobby Thomson dels nois de l'espontaneïtat», mentre que Ferdinand Leger, va sostenir a *The Magazine of Art* (novembre 1942), «em recorda a un pitcher que només pot llançar boles ràpides, i les seves boles ràpides tan ràpid que no pots veure-les». Ressenyant pel·lícules d'esports, va insistir que els jocs fossin representats tan convincentment com qualsevol altra professió. Sobre Gary Cooper com a Lou Gehrig a *El orgullo de los yanquis* (*The Pride of the Yankees*, 1942):

«No importa que a en Gary no li agradi el beisbol, sigui dretà, gandul, alt i prim; mentre que Gehrig era esquerrà, treballador fins al punt de la compulsió, i una de les seves cames era de la grandària de les dues d'en Gary. Així que li van ensenyar a llançar amb l'esquerra, però mai van poder ensenyar-li a llançar sense altres músculs que els dels seus braços, com una dona, ni van poder fer que les seves llargues cames correguessin de forma diferent a les d'algú intentant córrer amb un plat entre els genolls, ni van poder moure el seu cos amb el seu balanceig del bat.

Tot això significava tallar l'acció del beisbol al mínim – plans de muntatge sobretot a llarga distància des de dalt, des de la cabina de premsa, i la pel·lícula fou enviada a pastar fang justament aquí» (*New Republic*, 27 de juliol de 1942).

Després d'assistir a classes de dibuix a Stanford, Farber es va matricular a la California School of Fine Arts, i llavors a la Rudolph Schaefer School of Design. Al voltant de San Francisco, es va mantenir com a fuster, fins que es va unir al seu germà Leslie a Washington, el 1939, i llavors a Nova York, el 1942. Tant Leslie com David Farber van tenir vocació de psiquiatres; Leslie, particularment, fou l'autor de *The Ways of the Will: Essays Toward a Psychology and Psychopathology of Will* (1966), i *Lying, Despair, Jealousy, Envy, Sex, Suicide, and the Good Life* (1976). Els assaigs psicoanalítics de Leslie Farber mantenen curioses afinitats amb els escrits sobre cinema del seu germà – la «desconfiança» de Leslie cap a «qualsevol doctrina psicològica [...] [que] requereixi el repetit vestir-se amb algun ítem d'experiència –memòria, somni, sentiment, el que tinguis– per donar-li una revolada epistemològica que no podria manejar per si mateixa» inevitablement recorda a les «tovalloles mullades d'artisticitat i significat» de l'art elefant blanc. En general la immersió dels seus germans en la vida interior humana sembla haver provocat el desdeny de Manny per la psicologia, ja fos a la pantalla o en la seva pròpia escriptura. «Jo em vaig moure tan lluny com vaig poder del que en Les i en David estaven fent», em va dir Farber. «La meua vida sencera, l'escriptura, sempre estava en oposició al domini d'en Leslie,

la seva implicació en la psicologia, el poder del cervell, etc. Però mai va haver-hi cap discussió entre germans. Era només competir, això és tot». Sota el títol «Paranoia Unlimited» (*New Republic*, 25 de novembre de 1946), Farber feia broma:

«En resposta a la demanda de pel·lícules que et fan sospitar comportaments psicopatològics en tothom, des d'un amic fins al gos de la família (els herois d'ahir van matar indis, els de avui estan associats d'una manera o un altra amb la psiquiatria), la MGM ha reeditat un petit vell èxit anomenat *Alma en la sombra* (*Rage in Heaven*, W.S. Van Dyke, 1941). Aquesta relíquia comença en un manicomi solitari amb una fugida d'òpera bufa d'un intern no identificat (Robert Montgomery), de qui només sap que és paranoic el doctor del manicomi (Oscar Homolka, que ofereix una incòmoda interpretació d'un psiquiatre *Katzenjammer*)».

No obstant això, com amb el futbol o el beisbol, es fixaria en la interpretació «bastant rigorosa» de les preguntes d'un psicoanalista a *Recuerda* (*Spellbound*, 1945), de Hitchcock, fins i tot encara que despatxés el somni de Dalí com «un insípid negoci de paper maixé i disseny modern d'aparador» (*New Republic*, 3 de desembre de 1945).

Amb una característica mescla de salt mortal i prudència, Farber va desconcertar a la seva manera a *The New Republic* amb una «pedant» carta a l'editor Bruce Bliven, indicant que «jo podia fer el treball millor que qualsevol altre que l'estigués fent». La seva primera columna d'art va aparèixer el 2 de febrer de 1942, una crítica de l'espectacle del MOMA «Americans 1942–Eighteen Artists from Nine States», que presentava a l'artista John Marin en un esbós de la grandària d'un segell de correus dibuixat per Farber. La seva següent columna d'art dues setmanes després delineava la cara de Max Weber, llavors en una exposició d'aquarel·les en el Whitney Museum. «Jo planejava fer un dibuix per acompanyar cada article», em va dir Farber, «però simplement no vaig poder seguir el ritme». Després que Otis



Ferguson s'allistés a la Marina Mercant com a marí, Farber va assumir la columna de cinema, publicant el 23 de març una crítica conjunta de tres pel·lícules de guerra, incloent *Ser o no ser* (*To Be or Not to Be*, Ernst Lubitsch, 1942). Com a crític d'art, Farber sonava com Farber des de la seva columna d'estrena, accentuant «acció» i «flexibilitat», denunciant «estilització» i «dogma». Amb les pel·lícules, va trigar més – potser també amuntgant al principi massa pel·lícules a la vegada per a una crítica curta; no va ser fins al maig que va aprendre a fixar-se en un sol film i empaquetar els altres en un paràgraf codicil·lar.

Tal com he suggerit al començament, *Farber on Film* pot ser llegit tant per continuïtats com per desviacions, especialment apropant-se o separant-se dels assaigs clau de *Negative Space*. Mirant enrere des dels horitzons de «The Gimp», «Underground Films», i especialment «White Elephant Art vs. Termite Art», Farber pot ser vist com avançant implacablement en les seves provocatives nocions. A «The Gimp», per exemple, publicat a *Commentary* el 1952, va imaginar un «artilugi», un aparell amb una corda de la qual el director podria estirar cada vegada que desitgés inserir una mica d'«art» en una pel·lícula. Tan lluny com el 1945 estava proposant una espècie de màscara proteica per als mateixos propòsits:

«A Hollywood aviat s'inventarà un aparell que satisfarà completament el desig dels productors de complaure a cada persona d'entre el públic que va al cinema. L'aparell tindrà forma de sitja i s'haurà de posar sobre la cara, i estarà dissenyat per a aquelles persones que se sentin davant les pel·lícules esperant veure art. Automàticament traurà de qualsevol pel·lícula la patina fotogràfica, les ombres, i la uniformitat, excessives, el maquillatge de les cares dels actors, la banda sonora i cada tercer i cinquè fotograma del film per tal de donar ritme al muntatge. Sacsejarà la pel·lícula per donar-li més moviment (també donant a la interpretació una qualitat dansarina). Per complaure aquelles persones que volen una fidelitat completa a la vida posarà suor i mosques en les cares dels actors, brutícia sota les seves

ungles, humitejarà les aixelles de les samarretes dels homes i ratllarà, escrostonarà i desgastarà el decorat. Es completa amb la sorprenent seqüència de persecució final d'*Intolerancia* (*Intolerance*, D.W. Griffith, 1916) i l'escena d'*El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915) en què la germana petita decora el seu vestit esparracat amb boles de cotó, que insereix sempre que algú va a dirigir una simfonia de dones. L'aparell també elimina tot el soroll de l'audiència» (*New Republic*, 20 d'agost de 1945).

Durant els 40 i els primers 50 Farber va commemorar els picants hipòdroms del carrer 42, que ell anomenaria «coves» en el seu assaig de 1957 «Underground Films». Això, de 1943:

«Qui construeix els cinemes? Si busques el lavabo d'homes pràcticament desapareixeràs d'aquest món, sempre costa avall. És concebible que el lavabo dels homes estigui a la sortida. Al cinema anomenat el Rialto a Nova York el lavabo d'homes està tan a baix que d'alguna manera connecta amb el metro: jo vaig sentir a un nen petit, que va venir precipitant-se contra el seu pare, dir, “Papa! He vist el metro!” El pare va baixar per veure-ho per si mateix. Un altre lloc que permet als clients escórrer-se pels seus dits és el cinema a Greenwich Village on el lavabo d'homes està completament fora» (*New Republic*, 7 de juny de 1943).

Aquest mateix any va observar sobre les pel·lícules d'acció que finalment etiquetaria d'underground: «És un interessant fenomen de Hollywood que la pel·lícula dura és gairebé l'única que examina les accions del personatge directament i sense glamour» (*New Republic*, 11 de gener de 1943).

Les nocions de l'art elefant blanc estaven plenament presents com a mínim nou anys, potser fins i tot més d'una dècada abans de l'assaig de Farber de 1962 «White Elephant Art vs. Termite Art». Ell va amarrar la paraula “elefanti” al concepte per a una columna de *Nation* del 17 d'octubre de 1953, i l'havia definit

reconosciblement a la seva recapitulació dels deu millors films el gener anterior. «L'única manera d'agrupar la vasta extensió de pel·lícules de 1952 és llançar la majoria d'elles a una pila amb l'etiqueta "pel·lícules que van fracassar en explotar actituds de cultura mitjana sobre què produeix una bona pel·lícula". [...] És difícil dir si em van agradar o em van disgustar diversos films que apareixeran a la majoria de les altres llistes, ja que normalment es tractava de ser impressionat amb elegant artesanía i avorrit veient-la consentir a certa noció popular sobre què produeix un "uau!" artístic» (*Nation*, 17 de gener de 1953). Però l'art elefant blanc torna a través dels anys, acumulant enllaços i implicacions. Una crítica de 1952 de *Carrie* (William Wyler, 1952) posiciona les pel·lícules underground contra els elefants blancs sense anomenar cap dels dos:

«Les pel·lícules de Hollywood van estar una vegada en mans de no intel·lectuals que aconseguiren, com a molt, la veritat de la vida americana i l'excitació del moviment americà en simples històries d'acció. Cap a 1940 un eixam de brillants llagostes dels teatres de Broadway i les estacions de ràdio va descendir als estudis i va guanyar Hollywood lluny dels innocents, bastos però efectius, directors de pel·lícules d'acció. La gran cosa que va ocórrer va ser que un tipus d'intel·lectual amb els ulls entrenats a l'atapèit i endogàmic terreny de Times Square i amb el cervell esmolat en cartes d'esquerres dels trenta, va reorientar la narrativa de Hollywood cap a un drama fragmentat i carregat de símbols, vist d'a prop, actuat irregularment, i astutament propens a disparar contra la seva pròpia societat. El que Welles, Kanin, Sturges, i Huston van fer al cinema americà és evident en la versió per a la pantalla de *Nuestra hermana Carrie*, de Dreiser, que és menys important per la seva història que pel desagradable comentari social subratllant cada presa» (*Nation*, 17 de maig de 1952).

Tals evocacions primerenques de l'art elefant blanc tornen explícita, ja que el seu assaig de 1962 mai ho va fer, la insinuació que Farber, que com a fuster a San Francisco va intentar unir-se al Partit

Comunista, estava específicament destronant les vulgaritats i la hipocresia del Hollywood liberal del New Deal tant com qualsevol altra correcció burgesa distretament còmica. Tal com va escriure sobre *Vuelve pequeña Sheba* (*Come Back, Little Sheba*, Daniel Mann, 1952), «Tu mig-gaudiràs la pel·lícula, però el seu realisme és més efectiu que convincent, i tendeix a reiterar el retorçat sentimentalisme d'una escriptura d'esquerres que intenta ser molt solidària cap a la petita gent mentre es mata per mostrar-la irremeiablement vulgar, superficial, i trista» (*Nation*, 8 de novembre de 1952). Altres crítiques connecten l'elefantitis amb pel·lícules que serien dites noir (*Historia de un detective* [Edward Dmytryk, 1944]; *Laura* [Otto Preminger, 1944]; i *Perdición* [*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944]), amb pel·lícules europees (*Milagro en Milán* [*Miracolo a Milano*, Vittorio de Sica, 1951]), pel·lícules japoneses (*Rashômon* [Akira Kurosawa, 1950]), aspirants als Oscar (*La señora Miniver* [*Mrs. Miniver*, William Wyler, 1942]), i dibuixos de Disney (*Bambi* [David Hand et. al., 1942]). Com a categoria, si no un *punchline*, l'art elefant blanc era vital per al pensament de Farber sobre les pel·lícules i les pintures des dels seus primers mesos a *The New Republic*.

L'art tèrmit per descomptat està *a tot arreu* en les seves columnes de *New Republic* i *Nation*, encara que de forma fascinant mai a través de les urgents metàfores del tèrmit («construir túnels», «va furgar en», «excavacions», «vetes», «rosega») que ajunten «Underground Films» i «White Elephant Art vs. Termite Art». Tu copses l'art tèrmit en les cartes d'amor de Farber en els 40 a les pel·lícules de sèrie B i els directors de sèrie B, la seva primerenca asseveració que «no hi ha un bon film narratiu sense el que es diu la tècnica documental» (*New Republic*, 12 de juliol de 1943), la seva recurrent aplicació dels adjectius «honest» i «precís» per als seus més alts elogis, el seu èmfasi en l'escrupolosa història a pel·lícules presumptament històriques, i en frases com «els detalls de l'activitat ordinària» (*New Republic*, 8 de febrer de 1943), i «vida real en escenaris reals» (*New Republic*, 13 de març de 1944). La

seva enlluernadora invocació dels talk-jocks radiofònics nocturns de Nova York per a *The American Mercury*, «Seers for the Sleepless», d'una forma similar ressaltaria la fidelitat que tenien als «sons de la vida real».

Aquestes columnes també consten d'una mena d'antologia de les infinites maneres de sostenir una crítica mixta. Més d'hora i més tard, a la seva escriptura i per a les seves pintures, Farber demanaria múltiples perspectives. Tal com finalment va lamentar sobre la crítica de les arts populars, «Cada crítica tendeix a convertir-se en una injúria o un entusiasme monolític» (*Cavalier*, juny de 1966). Aquí inicia una columna d'art de 1942 a *New Republic* essent ocurrent i càustic cap a Thomas Hart Benton:

«Un jugador de segona mai va més enllà de la Three Eye League, però un pintor de segona pot ser conegut de costa a costa, especialment si té la meravellosa capacitat per a la publicitat, que és la d'en Benton. Quan Mr. B pinta un quadre, gairebé com per art de màgia les premses s'engueguen, les càmeres fan clic, i abans que te'n assabentis tothom a East Orange està parlant de l'últim quadre d'en Tom».

Així i tot, en el següent paràgraf ja està fent marxa enrere – admet que «Benton ha pintat la guerra tal com realment és» i conclou, «Mr. Benton serà estrictament un pes lleuger com a pintor, però és no obstant prou honest i savi com per pintar la guerra com a guerra, i no com picar de mans» (20 d'abril de 1942). El 1945, ressenyant *El reloj* (*The Clock*, Vincente Minnelli, 1945), Farber podia insinuar totes les seves respostes contràries en només un paràgraf:

«La pel·lícula està dominada pel desig de ser pulcrament agradable i bella, i veraç només fins al punt de no pertorbar bàsicament la pulcritud, l'agradabilitat i la bellesa. El permís militar sense un moment buit, decebedor, solitari, desagradable o temorós és tan difícil de creure com el retrat dels New Yorkers com a gent relaxada, de cara lluent i complaent que envia xampany als soldats

en els restaurants. La majoria de la història és la trama plena d'emoció, famolenca de riures i muntada per les coincidències que un escriptor de gags inventaria, i probablement el fet més dur d'empassar és la incapacitat de la pel·lícula per mostrar alguna cosa en els seus amants que indiqui que el seu matrimoni algun dia resultarà ser una mica menys feliç que el seu festeig de dos dies. Principalment per la direcció de Vincente Minnelli, *El reloj*, no obstant, està impregnada com ho estan poques pel·lícules d'una intel·ligència i un amor per la gent i per fer pel·lícules usats acurada i hàbilment, i està feta amb un ús del mitjà més flexible i original que en cap altre film recent» (*New Republic*, 21 de maig de 1945).

El 1953 Farber necessitaria tan sols una única frase ambivalent. «*Traidor en el infierno* (*Stalag 17*, Billy Wilder, 1953) és una ullada grollera i plena de clixés sobre un camp de presoners nazi que vaig odiar veure acabar» (*Nation*, 25 de juliol). Finalment, no obstant, per totes les seves interseccions amb *Negative Space*, *Farber on Film* inscriu alternatives abans que correlatius. Per primera vegada és possible ocultar Farber com a cronista professional de noves pel·lícules, i emergeix com a meditat i destre precisament on la seva reputació pronosticaria un major descuit – actors, trames, judicis, fins i tot llistes del millor de l'any. Al costat de les seves crítiques, també va escriure un seductor repertori d'«assaigs» en temes com «The Hero», «Movies in Wartime», «Theatrical Movies», modes del cinema independent, screwball comedies, documentals, noticiaris, càmeres ocultes, censura, 3-D, i còmics de televisió. Farber va ampliar el camp de les seves dues accions: assaigs intel·ligents i ressonants sobre la vaixella de Russel Wright, els mobles Knoll, el jazz, i Pigmeeat Markham. Part memòria, part anatomia clarivident de l'exaltació de la ràdio parlada en l'experiència americana en les següents dècades, part al·lucinació de mitjanit de veus «desencarnades», «Seers for the Sleepless» s'apropa a l'art visionari diari dels seus amics de Greenwich Village Weldon Kees i Isaac Rosenfeld. Els seus primers textos durant la Segona Guerra Mundial rutinàriament impliquen una història

social vívida, i Farber sempre es va mostrar atent als greuges i ofenses racials a les pel·lícules de Hollywood. De 1942: «Rere la distorsió romàntica de la vida dels negres a *Seis destinos* (*Tales of Manhattan*, Julien Duvivier, 1942) hi ha una discriminació tan vella com Hollywood» (*New Republic*, 12 d'octubre). O 1949: «Els guionistes benèvols –treballant en estudis on fins on jo sé no hi ha directors, guionistes o càmeres de color– fins ara han situat els seus negres en situacions gairebé imparcials, han presentat només un tipus d'individu agradable i equilibrat, i li han donat un treball superior en una societat blanca» (*Nation*, 30 de juliol).

Com a crític habitual, Farber també acaba sent *més divertit* del que et podries imaginar, no només càustic o rondinaire, sinó agut. En els primers temps es va queixar d'atapeïdes exposicions de museu amb dos-cents, potser tres-cents, quadres. «Una cosa semblant deu ser llegir *Guerra i pau*, dos contes curts i una revista científica en una sessió» (*New Republic*, 16 de febrer de 1942). «Tot tipus d'adversitats s'han de patir en temps de guerra», va confessar Farber. «Algunes d'elles podrien ser evitades. Una d'aquestes és el pòster bèl·lic que juga a fet i amagar amb l'art i els nostres temps. No crec que la manca d'estètica sigui una cosa de què queixar-se a aquest nivell, però crec que haurien d'esmentar la guerra per sobre del xiuxiueig» (*New Republic*, 16 de març de 1942). Ressenyant una pel·lícula de tres milions de dòlars i mig sobre Woodrow Wilson anomenada *Darryl F. Zanuck's Wilson in Technicolor* (1944), va observar, «Per moltes raons, una d'elles que Wilson tenia una “bonica” veu de tenor, hi ha 87 cançons vociferades o cantades a la pel·lícula d'1 a 12 vegades i com si l'audiència deixés les seves orelles al guarda-roba: entra en qualsevol moment i pensaràs que s'està passant “la marxa Sousa de Zanuck”» (*New Republic*, 14 d'agost de 1944). No obstant, Farber també podia sonar càustic i rondinaire – «Les pel·lícules que més s'apropen a tenir un ganivet furgant en una ferida durant dues hores són *Compañero de mi vida* (*Tender Comrade*, Edward Dmytryk, 1943) y *Por*

*el valle de las sombras* (*The Story of Dr. Wassell*, Cecil B. DeMille, 1944)» (*New Republic*, 26 de juny de 1944).

Un cop Farber va deixar Nova York i es va traslladar a San Diego amb Patricia a la tardor de 1970, va abandonar la crítica per la pintura i la docència. Encara que no pararia d'escriure completament fins al 1977, Farber va acabar –com a mínim va engegar els passos que el portarien al final– el seu període de tres dècades i mitja com a crític tan capritxosament (o astutament) com havia començat amb la carta d'espavilat al *The New Republic*. Durant un sopar de borraixera –i Manny rarament bevia– després d'una exposició de les seves monumentals pintures abstractes en collage patrocinada per l'O.K. Harris Gallery el 1969, es va trobar parlant amb un altre artista, Don Lewallen, un professor de pintura a la UC San Diego, sobre deixar Manhattan i el seu desig de quedarse allí. D'una manera o una altra, al final de la nit, Farber havia canviat el seu loft a Warren Street pel treball de professor a la UCSD.

Es va unir a la facultat d'Arts Visuals, donant petites classes de pintura i grans cursos magistrals de cinema. «Va ser l'infern des del primer moment fins a l'últim», va explicar Farber en una entrevista. «Em van buscar per ensenyar pintura, que estava bé. Ho havia estat fent una vegada a la setmana a Nova York. Jo estava molt còmode, i era una bonica cosa a fer. Però algú va tenir la idea que jo ensenyés apreciació del cinema, ja que havia estat escrivint crítica. I em va semblar OK. No ens vam adonar que es convertiria en un treball tan aclaparador. Les classes de cinema tindrien 300 estudiants, en comptes dels 15 que tindries a classe de pintura o dibuix. Em vaig saturar.» La facultat de la UCSD barrejava artistes, poetes, crítics, i historiadors de l'art, i incloïa David Antin, Jehanne Teilhet, Michael Todd, Ellen van Fleet, Newton Harrison, Gary Hudson, Allan Kaprow, i amb el temps J. P. Gorin.

Farber va fer classes d'«Història del Cinema» – una setmana d'inauguració projectava *The Musketeers of Pig Alley* (D.W. Griffith, 1912),

*Fantômas* (Louis Feuillade, 1913), *A Romance of Happy Valley* (D.W. Griffith, 1919), i *True Heart Susie* (D.W. Griffith, 1919), mentre que en la seva setmana tres abastava *Amanecer* (*Sunrise*, F.W. Murnau, 1927), *La ley del hampa* (*Underworld*, Josef von Sternberg, 1927), *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks i Richard Rosson, 1932), i *Spanky* (Robert F. McGowan, 1932). També va impartir «Pel·lícules del Tercer Món» i «Pel·lícules en el Context Social» i va crear una classe dins de «Forma Radical» anomenada «Mirada Dura a les Pel·lícules» que es movia de Godard-Gorin i Andy Warhol a través de Fassbinder, Marguerite Duras, Michael Snow, Jean-Marie Straub, Alain Resnais, i . «Les classes d'en Manny», com Duncan Shepherd, més tard crític de cinema per al *San Diego Reader*, recorda, «eren cosa de llegenda, i sembla fluix i predictable anomenar-lo un professor brillant, il·luminador, estimulador i inspirador. No era necessàriament el que ell tenia a dir (era propens a menysprear les seves anàlisis més minucioses com a “galimaties”) sinó més aviat la forma en conjunt en què ell es movia per les coses, divinament ensenyant les pel·lícules en trossos, anant amunt i avall d'un film a un altre, abastant de Griffith a Godard, de Bugs Bunny a Yasujiro Ozu, parlant sobre ells amb o sense so, fent marxa enrere a través del projector, barrejant diapositives de pintures, esbossant composicions a la pissarra, el millor per ajudar els estudiants a veure el que tenien davant dels seus nassos, desenganxant-los de la Trama, la Història, Què Passa Després, i desenganyant-los de la noció absurda que una pel·lícula és tota d'una peça, tota en un nivell, quantificable, classificable, arxivable. Rarament es molestava amb les dades de la pel·lícula, la informació privilegiada, les estupideses entre bastidors, l'argot tècnic, amb freqüència era informal respecte a la informació bàsica de noms i dates, no li importaven els Clàssics, Obres Mestres, Treballs Seminals, Punts de Referència Històrics. Sempre es tractava de mirar i veure».

Els exàmens i proves de Farber demanaven als seus estudiants que veiessin totes les pel·lícules, i llavors recordessin tot el que havien vist i sentit

– «Descriuï l'enquadrament (composició) i l'ús de la gent en les següents: a. *Los vividores*; b. *Walkabout*; c. *Todos nos llamamos Alí*; d. *Malas calles*»; «Identifiqui la pel·lícula en què apareix aquest inoblidable treball de guió [...]». Va llançar preguntes assagístiques implacables – «MOUCHETTE emfatitza l'existència d'impulsos contradictoris que se succeeixen l'un a l'altre (més ràpidament del que és admès en la nostra cultura). Descriuï aquesta transitorietat en la lluita a la vora del rierol entre el caçador i el guardabosc o l'escena de la violació entre Arsene i Mouchette (càmera, enquadrament, etc.). LIRIOS ROTOS és profundament diferent; usant qualsevol de les escenes entre Lucy i Battling, mostri com aquests dos personatges estan tancats en una única emoció en relació amb l'altre». (Això era una pregunta.) De vegades preguntava per storyboards:

«Dibuixi un enquadrament de cadascuna de les següents escenes:

- L'escena del saló de ball a *Musketeers* quan Lillian Gish és presentada per primera vegada als gàngsters.
- L'escena del metro a *Fantômas* amb el detectiu i la dona a qui està seguint en un vagó d'altra banda buit.
- L'escena de l'espantaocells amb Lillian Gish a *A Romance of Happy Valley*.

Indiqui en paraules al costat de cada enquadrament com d'a prop els actors estan de la superfície de la pantalla, la profunditat d'espai entre figures i fons, el fluir de l'acció si és que n'hi ha».

Farber va deixar la docència el 1987.

### Farber després de *Negative Space*

L'assaig de Farber de 1969 sobre Howard Hawks –tal com hem suggerit abans– allotja un irònic doble autoretrat: tal com convoca el seu propi lloc de naixement per a una broma sobre el provincianisme de les petites ciutats, el seu elogi de la mobilitat i la velocitat del director conjura les seves pròpies activitats tèrmit com a escriptor i pintor. La seva crítica de cinema

és personal, fins i tot autobiogràfica, però d'una mena desviada que voreja l'al·legoria i el deliri febril.

A *A Dandy's Gesture* (1977), una de les dues pintures d'"auteur" de Farber centrada en Hawks, ell mira –amb freqüència a través de joguines i miniatures– a imatges de les pel·lícules del director: un avió estavellat en una muntanya de l·laminadures de xocolata, de *Sólo los ángeles tienen alas*; un tigre, de *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, 1938); un elefant, de *Hatari!* (1962); una barca, de *Tener o no tener* (*To Have and Have Not*, 1944); i les pàgines maquetades d'un diari, de *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940), amb el gàngster Johnny Lovo (de *Scarface, el terror del hampa*) en el titular. Però seguint el tren precipitant-se a l'esquerra del quadre en una llibreta, descobrim a Farber solapadament inserint-se a si mateix en el quadre. Un petit bloc de notes de reporter cita les seves pròpies notes per a la classe de cinema sobre Hawks a la UC San Diego. Quines serien les línies que connectarien un director treballant en el sistema d'estudis de Hollywood i un pintor treballant a la universitat – aquí, fent colzes per a una classe; o potser, no fent colzes, sinó en comptes d'això pintant *A Dandy's Gesture*? Qui és el dandi gestual del títol? Howard Hawks? O el propi Farber?

La seva amiga la difunta Pauline Kael va ser lleugerament condescendent amb Farber durant una entrevista per a *Cineaste*, observant, «És la seva anàlisi de l'enquadrament filmic com si fos el llenç d'un pintor la seva autèntica contribució.» Farber podia dirigir la consideració pictoricista a temes com el color en els dibuixos de Disney o la mandra de la càmera en els llargmetratges de Hollywood des de les seves primeres crítiques per a *New Republic*, i sempre en la seva crítica les referències de cinema i art s'entrecruen i s'infringeixen. Així i tot, les correspondències en la crítica de cinema de Farber i les seves pintures són més radicals i estratègiques. Durant gairebé tots els anys en els quals va escriure crítica activament Farber va treballar com a artista abstracte – com a pintor, escultor, i creador

d'instal·lacions de galeria i olis monumentals en collage. Però després de traslladar-se a San Diego, Farber es va moure cap a pintures figuratives –una profusió de barres de xocolata, material d'oficina, títols de pel·lícules, directors de cinema, i natures mortes domèstiques– i aviat va interrompre la seva escriptura de cinema. Característicament aquestes noves pintures estan multifocalitzades i descentrades. Un detallisme extrem captiva l'ull enmig de cadenes espirals d'associació: visual, cultural, o personal. Elles de vegades impliquen narratives, però sense donar per fetes les entrades, les sortides, i els arcs d'arguments concrets preexistents. Malgrat els seus temes, aquests treballs amb prou feines poden confondre's amb Pop – encara que pel seu focus conceptual en el mitjà, o en la història de l'art, tampoc són abstractes.

Les pintures de Farber importen la dinàmica del cinema, però paradoxalment. La intel·ligència controladora d'un director auteur s'atomitza en una profusió d'històries i rutes; igual que en un e-book interactiu, l'espectador només pot entrar en el quadre realineant el que es presenta. Però en la crítica cinematogràfica de Farber, vull suggerir, hi ha una predicció del pintor en el qual es convertiria. Alguns reverenciats directors de cinema –Hawks, Wellman, Sturges, Lewton, Don Siegel, Jean-Luc Godard, Robert Bresson, Warhol, Fassbinder– sorgeixen dels assaigs gairebé com a autoretrats del futur pintor. El pintor Farber serà anunciat en les seves observacions i descripcions dels seus directors, actors, i moviments cinematogràfics preferits, però també (i vívidament) en el seu estil d'escriptura.

Hawks és només la més elegant d'aquestes projeccions dels futurs quadres de Farber. Des de la seva crítica inaugural per a *The New Republic* el 2 de febrer de 1942, Farber va insistir en una multiplicitat d'expressió i forma, criticant una exposició del Museum of Modern Art on cada artista «té la seva reacció particular a l'experiència, i no importa la situació, ell té els mitjans de concebre-la en el llenç. [...] El que va en la línia de fer una crida de més flexibilitat

en la pintura i menys dogma.» Molt abans que comencés a col·laborar amb Patricia Patterson en la seva escriptura cinematogràfica, Farber se les va enginyar per insinuar un sentit de múltiples perspectives, fins i tot múltiples veus en la seva prosa crítica – les seves columnes de *New Republic* i *Nation* amb freqüència el van trobar tan insistentment contradictori com per suggerir (almenys) un parell d'autors contraris; ulteriors textos ressenyen films absurds, i els discuteixen tots al mateix temps. Entre els últims textos de Farber en solitari estan el seu antiauteurista «The Subverters» per a *Cavalier*, al juliol de 1966, l'estiu que la fotògrafa Helen Levitt li va presentar Patricia:

«Un dels plaers d'anar a veure pel·lícules és oblidar-se del fet que el que és referit com a Hawks tal vegada sigui Jules Furthman, que darrere d'una pel·lícula de Godard està l'emergent modelat de Raoul Coutard, i que, quan la gent parla de l'estil "típicament americà" de cinisme feridor i sofisticat de Bogart en realitat estan parlant del que Ida Lupino, Ward Bond, o fins i tot Stepin Fetchit van aportar en inconfusibles moments de robatori d'escenes».

El seu assaig sobre Preston Sturges («City Lights», 1954, coescrit amb W. S. Poster) grava una variant en els autoretrats de nostàlgia-pel·lícula de Farber. Destacant «l'americanisme gairebé aborigen» dels actors de repartiment en les comèdies de Sturges, celebra el director pels seus «focus múltiples», «acció fragmentada», «alta velocitat de partida», «maneuig fàcil de múltiples significats cinematogràfics», i «aquesta moderna perspectiva cinematogràfica de la mobilitat vista per un observador mòbil». Fent-se ressò del seu primer article a *New Republic*, conjectura, «També és probable que [Sturges] trobés que la consistència d'un art seriós, la seva demanda que tot es resolgui en termes d'una lògica d'un únic estat d'ànim, era repugnant al seu temperament i falsa a la vida». Intuint més d'a prop encara les seves pròpies distants pintures, Farber va escriure: «Bàsicament, una pel·lícula de Sturges és executada per donar l'encantada sensació

d'una persona movent-se en un vehicle que viatja fluidament anant a alta velocitat a través de camps, pobles, cases, fins i tot a través d'altres vehicles. El vehicle en el qual l'espectador viatja mai s'atura però sembla moure's en un cercle, fent el seu viatge una vegada i una altra en una espiral que ascendeix i s'estreny fins que es redueix al no-res.» Farber més endavant citaria fragments del seu assaig sobre Sturges en un bloc de notes que va esbossar en el seu quadre d'"auteur" *The Lady Eve* (1976-77).

Raoul Walsh es materialitza com un altre doble del pintor –«L'estil de Walsh es basa a viatjar sobre rutes»– igual que cineastes tan "underground" com Wellman i Mann, que obre una escena «amb estratègies de mapa de carreteres que es mouen contra l'espai maliciosament, construint l'ambient i l'esdeveniment davant dels nostres ulls». A l'altura de principis dels 70 i les seves produccions conjuntes amb Patricia Patterson, els substituïts de Farber no estan limitats a directors d'acció, ni els directors són només americans. Sobre Godard: «El seu és bàsicament un art de l'èmfasi equitativa. [...] Dissociació. O magnificació de la talpera contra la muntanya, o viceversa [...] Les paraules convertint-se com en petites imatges de tramvia anant d'un costat a un altre.» Sobre Herzog: «El maldestre enquadrament, les impredecibles posicions de càmera [...] el treball jocós, entusiasta i amenaçador d'un cineasta encara rondant, fent un treball exploratori cada vegada». Sobre Fassbinder: «Una espècie de serpentina sacsejant-se [...]». Buñuel conjura els futurs quadres de Farber, però mordaçment, des de dins d'un mirall fosc:

«Cada pel·lícula és una llarga marxa a través de petits fets connectats (allargats inquietantment fins a l'últim moment: només portar la pel·lícula paret avall des d'una espelma fins a un crucifix porta més temps que una vella comèdia muda), però el fet sinistre d'una pel·lícula de Buñuel és que ningú va enlloc i mai hi ha cap alliberament al final del film. És un parany rere un altre, de manera que les persones queden embolicades en elles mateixes en claustrofòbics patrons de remolí».

Molts d'aquests directors, al costat de Sam Peckinpah, Wim Wenders, Jean-Marie Straub, Marguerite Duras, i Eric Rohmer, motivarien pintures d'"auteur" de Farber durant els darrers 70 i els primers 80. L'agut i devastador *Roads and Tracks* (1981) que emana dels films de William Wellman oclulta inversions i girs. A la part superior del llenç, les serioses dones caient (o saltant?) des d'avions, per exemple, són d'*Alas* (*Wings*, 1927); immediatament es transformen en àngels, probablement en un joc de paraules referent a *Sólo los ángeles tienen alas*, de Hawks. En una contraimatge dels àngels, prop del centre inferior del quadre, una moderna dona portant en banyador aflora des d'un got. El cowboy que trepitja l'home a les vies a baix a la dreta és d'*Incidente en Ox-Bow* (*The Ox-Bow Incident*, 1943), mentre que les pròpies vies arriben amb cortesia a una de les pel·lícules de Wellman preferides per Farber, *Mujeres enamoradas* (*Other Men's Women*, 1931), un triangle amorós entre peons de la línia de ferrocarril, amb moltes escenes situades en una cuina (d'aquí la mantega, la panotxa de blat de moro, l'enciam, i ampolles). L'aparició de James Cagney amb una aranja a la cara és un gir de la seva famosa escena a *El enemigo público* (*The Public Enemy*, 1931).

De cap a peus, vies i carreteres que s'entrecreuen emmarquen –i forcen– una impressió d'immobilitat tartamudejant; malgrat el presumpte moviment, no van enlloc. Estan bloquejades, i són destructives. A més de figures de pel·lícules d'acció i bèl·liques, el quadre està ple de clixés, amb freqüència reproduccions en joguina de petites ciutats dels 30, vida de la classe treballadora –un lleter, vells anuncis, les cases, cotxes– i també seductores insinuacions d'un món fora d'aquesta vida: de forma més notable, el llibre d'art obert en pintures de sexe tântric indi a baix a l'esquerra.

Al llarg i dins de les vies Farber arrenca a córrer trens d'associacions, històriques, culturals i privades. *Roads and Tracks*, com tots els seus quadres d'"auteur", refuta la noció d'una consciència autoral única – les multiperspectives

de les sinuoses al·lusions, els seus variats coneixements, textures visuals, i experiències, són al mateix temps massa públics i massa personals per a això.

La sèrie d'"auteur" de Farber presumeix de vincles evidents amb la seva crítica cinematogràfica que d'altres quadres investigaran enginyosa i atreviment. Explosió de la noció de naturalesa morta, *Domestic Movies* (1985) probablement deriva el seu intel·ligent títol de la suggestió de temps i moviment a través d'una perspectiva inclinada i els líders cinematogràfics que porten a l'espectador a dalt i a baix de la pintura. Farber es va desfer de l'objecte en el centre, i la perspectiva és gairebé vertiginosament múltiple – la visió elevada dels bols de llimones, per exemple, és distorsionada per l'impuls cap amunt de diverses flors en testos. El fluir al llarg dels líders cinematogràfics i pujant les tiges és verificat per altres formes de verticalitat – els dònuts, per exemple, o objectes subtilment aixecats, com l'ocell mort en el que sembla un llibre, o la planta en un rectangle de cartolina blava a l'esquerra. El moviment també es verifica per l'intensiu detallisme de les llimones i el bol de farina de civada a mig menjar. Els líders cinematogràfics contenen títols de pel·lícules sobre les quals Farber estava ensenyant en aquell moment, tals com el film de Yasujiro Ozu de 1962 *El sabor del sake* (*Sanma no aji*), i hi ha notes escrites escampades, una un trosset d'un diàleg d'una pel·lícula: «Vull aquesta cambra plena de flors».

Una vegada i una altra l'escriptura cinematogràfica de Farber aprecia el detall –«l'autèntic heroi és el petit detall», observa a «Underground Films», i l'art tèrmit irradia «parets de particularització», «centrant-se només en una petita àrea present», i «una immersió de bestioles en una petita àrea sense objectiu o propòsit, i, sobretot, concentració a clavar un moment sense glamouritzar-lo». El decorós i recarregat art elefant blanc, «lligat al regne de la celebritat i l'opulència», accentua (com s'ha dit abans) «la continuïtat, l'harmonia, implicada en la construcció d'una obra mestra». No obstant això



Farber també lluitarà per la submissió de totes les parts a una totalitat fluïda – «Tot en una bona pel·lícula és d'una peça», afirma en la introducció a *Negative Space*. Altres assaigs critiquen directors i actors que es permeten «polsims» elèctrics i il·luminadors en comptes d'una «evolució panoràmica», una «personalitat contínuament en desenvolupament, formant-se», o «una inevitable fila de fets». Les pintures de Farber, no menys que la seva crítica cinematogràfica, operen al llarg d'un esforç, tal vegada una contradicció, que de vegades honra la nota de gràcia sobre el conjunt, i en altres ocasions exalta la forma orgànica sobre les finors de qualsevol moment incandescent.

*Hacks* (1975), de la sèrie «American Candy», és un dels primers quadres figuratius de Farber, i el meu preferit dels seus olis sobre paper. Contra la superposició de plans de gris platejat, Farber desplega xarxes de cercles i línies. Els cercles: una piruleta a baix, un pot de caramels a dalt a l'esquerra, els suros. Les línies: diverses barres de xocolata – Tootsie Rolls, Black Crows, i la meravellosa *Hacks*. Totes aquestes llaminadures haurien estat familiars a Farber de les tendes de menjar dels cinemes de la seva infància, tal com els

colors terrens donen peu a la pantalla platejada, i és temptador acariciar algunes de les associacions. Les llaminadures del cinema de la infància competeixen amb les icones de la vida adulta – el cigar de xocolata a la dreta, els suros a la Tootsie Rolls. Hi ha un sentit de “destralada” com si tallés o bastonegés– una sèrie de peces de llaminadures estan tallades pel marc, o ja mig menjades. Durant 1975 Farber també estava escrivint crítiques de cinema per a la revista de Francis Ford Coppola *City*, i estava aproximadament a 18 mesos de distància del seu últim article. Inevitablement, donats tots els indicis cinematogràfics, pot la noció de “destralada crítica” sorgir també de l'astuta xarxa de ressonància? Farber amb prou feines pot esperar que un espectador completi més que uns pocs dels circuits que ell ha enrotllat en les seves pintures com ressorts dins de jack-in-the-box. Però com en la confusió de Beckett de «proustia» i «equació», és el grunyit del mecanisme i la memòria el que Farber està perseguint aquí, el mètode de la dinàmica formal del tobogan multiperspectiva contra les instintives revelacions d'una vida.

L'equació Farber, com he dit, mai és simple. •