

El tèrmit l'encerta. La crítica subterrània de Manny Farber¹

Termite Makes Right. The Subterranean Criticism of Manny Farber

Jim Hoberman

Ara que *The New York Times* ha assenyalat Manny Farber com el millor pintor de natures mortes de la seva generació, em sembla una mica pervers desplaçar el centre d'atenció a la seva crítica cinematogràfica. Però el fet és que Farber, de 64 anys d'edat, és un artista-assagista del nivell de Fernand Léger o Robert Smithson. La seva escriptura, publicada de manera intermitent en una peculiar varietat de revistes entre 1942 i 1977, combina la perspiciàcia històrica d'Andrew Sarris i el *punch* verbal de Pauline Kael amb un excèntric individualisme que és completament seu.

Farber té el judici visual més poderós en la crítica de cinema estatunidenca. Jugant a dues bandes respecte a la cultura mitjana, les seves crítiques estan plenes de referències a la pintura, la fotografia i el còmic. «Jo no entenc per què d'altres crítics no paren més atenció al que està passant a les altres arts», diu. Igual que els surrealistes, és aficionat a la destrucció de la continuïtat narrativa mitjançant l'elecció d'una pel·lícula a l'atzar, en trossos de 15 minuts. Pel que fa a Farber, la seva aparença és tan sorprenent com el seu mètode. Un front i mandíbula prominents connoten pugnacitat intel·ligent, mentre que la resta de les seves característiques s'agrupen a la seva cara per donar-li l'aparença estilitzada d'un amable personatge de Chester Gould. «El que

en realitat sembla –va escriure el crític Richard Thompson una vegada– és un rei filòsof de tots els rodamóns a totes les *grindhouses* del món, portant un missatge prometeic per a nosaltres des de la cova platònica dels programes triples.»

Part d'aquest missatge es plasma en un assaig crucial de 1962 que va aparèixer originalment a *Film Culture* (el mateix número impressionant que també conté «Notes on the Auteur Theory» de Sarris, «The Perfect Cinematic Appositeness of María Montez» de Jack Smith i la crònica de Kael sobre *Tirad sobre el pianista* [*Tirez sur le pianiste*, François Truffaut, 1960]). La contribució de Farber, «White Elephant Art vs. Termite Art», és la jeremiada més trencadora que he llegit mai. El seu objectiu són pel·lícules inflades, sobrevalorades, apreciades, «vinculades a l'esfera de la celebritat i la riquesa» – elements *white elephant*, en els quals l'artista intenta «clavar l'espectador a la paret i pegar-lo amb tovalloles mullades d'artisticitat i significat». Contra aquesta bèstia (personificada per Antonioni, Truffaut i el llavors de moda Tony Richardson) Farber aixeca la bandera vermella de l'art tèrmit, una forma misteriosa que floreix en els racons foscos on «el focus de la cultura no s'evidencia enlloc». Els tèrmits de Farber inclouen periodistes, escriptors de revistes d'estar per casa, directors de sèrie B i artistes de

1. Originalment imprès al *Village Voice*, 20-26 de maig, 1981. Agraïm a Jim Hoberman que ens hagi autoritzat a publicar aquest article.

còmic – professionals intuïtius, inconscients de si mateixos, que «no tenen ambicions cap a l'alta cultura però estan involucrats en una mena d'obstinació malbaratadora-alliberadora que no està enlloc ni per a res».

Encara que jo ho vaig interpretar a la meua manera, la dicotomia elefant blanc/art tèrmit de Farber va ser crucial per a mi. Vaig aconseguir el meu primer treball temporal com a escriptor regular el 1972 per a un efímer successor de l'*East Village Other* conegut com a *New York Ace* que operava en un soterrani pudent a West 16th Street. Sota la rúbrica «Terminal de tèrmits», vaig tractar de trobar una crítica cultural d'inspiració farberiana capaç d'anar i tornar entre les pel·lícules de Brakhage i els anuncis de Coca-Cola. Després d'unes quantes d'aquestes, l'editor em va demanar per favor que expliqués el meu «logos incompreensible» i la «teoria d'art de bestioles» (una referència que probablement va associar a les nostres condicions de treball). Vaig compondre un homenatge a Farber que fluïa a la perfecció cap a un atac de ràbia contra elefants blancs del moment com *2001, una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), *Performance* (Donald Cammell i Nicolas Roeg, 1970) i *El topo* (Alejandro Jodorowsky, 1970). Amb aquest número, l'*Ace* va tancar.

En realitat, jo havia ensopegat amb Farber uns anys abans, a les pàgines de *Film: An Anthology* de Dan Talbot, que incloïa l'assaig de Farber de 1957, «Underground Films». Un dur himne a un quadre llavors desconegut de directors d'acció (Hawks, Walsh, Wellman, Mann, Karlson), «Underground Films» li va prendre a Farber tres anys per a la seva escriptura i va ser pensat originalment per a la revista *Vogue*. Aquest emocionant, tot i que taciturn, manifest no només va anticipar els descobriments dels francesos, sinó que valoritzà audaçment l'estil i la posada en escena d'una pel·lícula per sobre de la seva trama. Les «quincalles de poc atractiu» de Farber van prosperar precisament per aquell material que era d'allò més trillat i pueril. Com

de costum, els va comparar a jugadors de bàsquet que van fer el seu millor tir des del pitjor angle de la pista.

«Underground Films» conté tots els atributs de Farber: el coneixement de la cultura popular, la canonització d'una forma perifèrica, l'autoritari argot del pintor convertit en un estil de prosa temperamental, gracioset, barroch. (L'únic que falta és la seva marca de referència a les pinzellades de «formigueig persistent» de Cézanne.) Igual que Raymond Chandler, Ben Hecht, o SJ Perelman –que en una ocasió va escriure «Dels experts en rococó, dos de cada tres prefereixen Farber»–, Farber podia convertir el vernacle americà en una mena de pretzel salat. «Les pel·lícules del grup de Hawks-Wellman són underground per més raons que el fet que el director amagui sota la superfície els èxits del seu treball», va escriure Farber amb estima.

«La incisiva 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 a 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 dues o tres pel·lícules d'acció passar i marxa sentint que és un paràsit expulsat per una esponja gegant».

Va ser sorprenent descobrir que Farber estava traient textos com aquest cada mes per a l'última pàgina d'*Artforum*.

Rellegint els assajos de Farber abans de l'entrevista, el que més em va impactar va ser com de reflexius són, quant descriuen el seu propi modus operandi. Quan escriu que «un fet peculiar sobre l'art tèrmit-solitària-fong-molsa és que va sempre endavant empassant-se els seus propis límits, i que no deixa al seu pas res més que les petjades d'ansiosa i descurada activitat», podria estar predient el seu propi desenvolupament,

l'ocupació successiva de regnes dispars (la sèrie B, el cinema estructural, el modernisme europeu) sense assentar-se en cap d'ells. Quan parla del «tret important de l'art tèrmit-fong-centpeus» com «una creació ambulatòria que és un acte tant d'observar com d'estar al món, un viatjar mitjançant el qual l'artista sembla estar ingerint tant el material del seu art com el món exterior a través d'una cobertura horitzontal», està reconeixent els trets de pintor que donen forma a les seves crítiques – el sentit de l'espai com una substància mal-leable, la capacitat per al collage de dades brutes percebudes, l'habilitat per mirar pel·lícules des de dins cap a fora.

Rebel congènit, Farber va néixer en un poble de mines de coure d'Arizona a una milla de la frontera amb Mèxic. Els seus pares eren amos d'una merceria. Com a estudiant es va interessar per la pintura i el periodisme, però es va convertir en un fuster com a alternativa a treballar per la WPA. En arribar a Nova York a la fi dels anys 30, va interceptar dues escenes intel·lectuals fonamentals: la gent de la *Partisan Review* i els futurs expressionistes abstractes. El 1942 va succeir Otis Ferguson com a crític de cinema de *The New Republic*, escrivint en ell i en el seu cosí *The Nation*, assíduament durant els següents 11 anys. De vegades, el batec de Farber incloïa també la crítica d'art: «la línia [de Matisse] és tant una genialitat com la lluentor fosca i despreocupada de Cary Grant. Amb un ràpid, segur i ininterromput moviment del canell pot fer més per al melic, l'abdomen, el pit i el mugró femenins que ningú més des del Sr. Maidenform». Malgrat les seves apreciacions extraordinàriament clarividents de Tex Avery, Val Lewton, Sam Fuller, i *El enigma... de otro mundo* (*The Thing from Another World*, Christian Nyby, 1951), Farber va ser eclipsat constantment pel seu més famós camarada, James Agee.

Igual que un rellevista veterà, Farber va ser «traspassat» al *New Leader*. Llavors, després d'abandonar la crítica regular per escriure les seves obres de referència –«Underground Films», l'àcid «Hard Sell Cinema», «White Elephant Art

vs. Termite Art»– va signar com a crític de cinema per a una revista eròtica de segona línia, *Cavalier*. (D'acord amb Greg Ford, que va ajudar a muntar a Farber la seva antologia, *Negative Space*, Farber mai es va molestar a guardar aquestes peces, que després van haver de ser recuperades de tendes de revistes antigues de Times Square.) Quan Farber va marxar abruptament cap a *Artforum* a la fi de 1966, el canvi de perspectiva va ser més complex que un simple moviment de l'ambient intel·lectual del carrer 42 al del carrer 57.

Podria dir-se que Farber va fer els seus millors escrits en els seus tres anys a *Artforum*: una mescla astuta d'apreciacions de carreres (Hawks, Fuller, Siegel), ressenyes encertades i els informes concisos sobre diversos festivals de cinema de Nova York. D'altra banda, va empènyer la seva estètica de tèrmits cap a un nou territori, revelant un entusiasme no només per Jean-Luc Godard, sinó també per les pel·lícules estructurals de Michael Snow, Ernie Gehr i Ken Jacobs. La seva afinitat per aquest últim grup també pot ser un factor més de l'ull pictòric de Farber, però ell atribueix a la seva esposa i col·laboradora, la pintora Patricia Patterson, el dirigir l'expedició cap a l'avantguarda. L'última fase de Farber com a crític regular va ser el 1975 després que ell i Patterson aconseguissin places d'ensenyament a la Universitat de Califòrnia a San Diego, on encara viuen. Durant set números, els Farbers treballaren per a la revista *City* de Francis Ford Coppola, omplint-la d'exhortatives ressenyes dels modernistes europeus (Fassbinder, Herzog, Duras, els Straub, Rivette, Akerman) que després va anar ensenyant. «Duras hauria de dirigir una història de l'agent de la Continental –afirma–, dos escriptors monosil·làbics rondinaires».

Farber no és reticent a la conversa, simplement discret. Mesura les seves paraules, passa molt temps escoltant i fa tantes preguntes com jo li faig a ell. Com era la nova pel·lícula de Michael Snow? Què penso de Herzog? A quina universitat vaig anar? L'entrevista es transforma ràpidament en una discussió. Entre els temes està el declivi de Fassbinder d'art tèrmit a un

complet elefant blanc («El baix pressupost va ajudar molt – està sobreproduït ara»). Farber i Patterson foren dels primers crítics nord-americans a descobrir Fassbinder. Van poder veure *El mercader de las cuatro estaciones* (*Händler der vier Jahreszeiten*, 1971) al Festival de Cinema de Venècia el 1972, escrivint a *Artforum* que era «l'únic antídote per als pensaments suïcides al Gran Canal». Hollywood, opina Farber, «està sent castrat, ja que no rep cap ajuda dels invents de gent com Snow, Rocha o Gehr. D'alguna manera, està aïllat de totes les aportacions pictòriques d'altres». Va trobar *Toro salvaje* (*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980) «una pel·lícula excel·lent tènicament, però massa narcisista i agressivament ambiciosa». *Excalibur* (John Boorman, 1981)? «Horrible. Sempre vaig pensar que Boorman tenia millor ull».

En aquest moment, Farber tendeix a reduir la seva escriptura. Ell ho anomena treball «insuportable». (La dificultat de Farber amb els terminis és llegendària. *Film Comment* encara està esperant la seva peça sobre la pel·lícula de Hitler de Syberberg.) Ell prefereix parlar de les seves

pintures – les vistes aèries de caixes i piruletes disperses de Milk Duds, patrons descentrats a través d'una superfície de paper assecant o les obres de les *Auteur Series*, que empren les mateixes perspectiva aèria i composicions globals, així com una sèrie d'objectes en miniatura en suggeridores formacions jeroglífiques. («M'agrada el treball ... *termitalitzat*.») Els elements de *Howard Hawks* "A *Dandy's Gesture*" inclouen vies del ferrocarril i un tren de model, una llanxa, un avió, un elefant, i el que semblen ser restes d'una barra d'un bar de Hershey. Tots són més o menys de la mateixa mida. Inclinant-se cap a fora del llenç en el marge inferior està la llibreta d'un reporter una mica més gran, plena de notes gargotejades sobre *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, 1932) i *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940).

Les *Auteur Series* inclouen pintures sobre Preston Sturges, Anthony Mann i Marguerite Duras. Farber em diu que està treballant actualment en William Wellman i Luis Buñuel. Cada llenç requereix molt de temps per ser acabat. «Ja no vaig a veure pel·lícules tan assíduament», diu. «Penso en elles mentre estic pintant». •