

# Prefaci a *Espai negatiu*<sup>1</sup>

## Preface to *Negative Space*

Robert Walsh

Fa quaranta anys, just després de l'estrena d'*Amarga victòria* (*Bitter Victory*, Nicholas Ray, 1957), Jean-Luc Godard va fer aquesta famosa declaració: «Hi havia el teatre (Griffith), la poesia (Murnau), la pintura (Rossellini), la dansa (Eisenstein), la música (Renoir). Però des d'ara hi ha el cinema». Encara podem escoltar la pausa dramàtica... «I el cinema és Nicholas Ray».

La crítica de cinema és, per descomptat, Manny Farber.

Des dels inicis de la seva vida professional, com a novell crític de cinema i art per *The New Republic*, en 1942, la seva prosa va mostrar un humor i una vivacitat omnipresents, un compromís incessant i una complexitat sense fallida. Tenia un ull i una oïda excepcionals per detectar i exposar qualsevol clixé, cada detall vagament sentimental, i qualsevol tipus d'artificis. Ignorava gairebé pels complet els aspectes als quals els seus col·legues més tradicionals s'aferraven – la trama, la psicologia amb una P majúscula, el “desenvolupament” dels caràcters-, perquè els considerava meres boies i no unes ancores, tal com ells creien. No obstant això, un cop d'ull sobre el seu treball revela una fina apreciació dels actors, i a un home que concedia una atenció subtil al llenguatge corporal, la fesomia o altres manifestacions d'un mateix.

Farber tenia reputació, en particular entre els intel·lectuals de Nova York de la postguerra, de ser

un espectador molt perspicaç, un estilista brillant i original, i un crític intransigent, però generós (a més de ser un pintor d'avantguarda). Però abans que es publicés la seva selecció d'articles fugitius a *Espai negatiu*, a partir d'una carrera de gairebé trenta anys, si es volia estudiar les crítiques de diari i els assajos més extensos de Farber calia desempolsar els vells números de *The Nation*, *The New Republic*, *The New Leader*, *Commentary*, *Artforum*, a més d'altres periòdics marginals. *Espai negatiu*, publicat per primera vegada el 1971 i en aquesta edició de 1998 augmentat de manera significativa, va oferir a la majoria de lectors la primera oportunitat d'apreciar l'abast total i l'evolució dels seus escrits.

Durant molts anys i al seu pesar, Farber havia estat encasellat com l'herald de les pel·lícules de sèrie B i de el “film d'acció viril”. Va ser certament un dels primers a cridar l'atenció sobre l'obra de cineastes tan diversos com Howard Hawks, Raoul Walsh (cap parentiu amb mi), William Wellman, Samuel Fuller i Anthony Mann, en una que època en què eren pràcticament ignorats. A la fi dels anys 50 i principis dels 60, la seva reputació va créixer –o més aviat es va fossilitzar- gràcies a la publicació d'articles generals com a *Cinema subterrani*, *Cinema a l'estómac*, *L'art tèrmit contra l'art elefant blanc*. Però, tal com mostra *Espai negatiu*, Farber ocupava un terreny molt més vast del que es creia ordinàriament, manifestant ambicions crítica encara majors.

1. Publicat originalment a: Farber, Manny (1998). *Negative Space. Manny Farber on the Movies. Expanded*

*edition*. New York. Da Capo Press. Agraïm a Robert Walsh que ens hagi autoritzat a publicar aquest article.

En contrast amb el seu temperament, que li empenyia més aviat a avançar pas a pas guardant sense parar les seves esqueses, els articles de Manny Farber atreuen i sedueixen al lector des de la primera frase per exercitar-li sense descans, agitant en ocasions una bandera per assenyalar un ràpid desviament, abans d'embarcar-li de nou en altres direccions inesperades, fins a desembocar en unes electrizantss paraules conclusives. Farber sap passar mitjançant una suau transició de la breu anàlisi sociològica a l'estudi espacial i el joc de paraules sobre les foteses familiars en una habitació, dins del curs sinuós d'una sola frase. Sens dubte, va arribar a ser més conegut per la seva definició i defensa de l'«art tèrmit» –una expressió que va aplicar a tots els films sense pretensions que creuen la seva galeria sense una altra preocupació que «avançar sempre devorant els seus propis confinis»- en oposició a l'«art elefant blanc», artificiosament carregat de simbolisme i «significat». Amb freqüència elogiava a l'«artista anònim, aparentment temorosos de l'aplicació, hipocresia, jactància i falsa saviesa que es donen en l'art seriós», destacant «la menys seriosa de les pel·lícules underground, amb el seu caràcter sec i angulós fruit de la modèstia d'un director que actua hàbilment lluny del dic de l'argument».

De fet, Farber va ser un defensor persuasiu de pel·lícules de les quals utilitzava els noms dels directors com una espècie de taquigrafia per descriure xarxes complexes de relacions creatives, per la qual cosa de vegades se li va confondre amb un fonamentalista que adorava a alguns autors mal coneguts. *Espai negatiu* no permet dubte alguna: aquesta interpretació de la seva sensibilitat i la seva estètica és errònia i molt estreta, ja que Farber sempre va ser, i més amb el temps, conscient que els films són obres compostes en les quals es col·labora en cada etapa. En un article titulat *Els subversors*, va escriure: «Un dia algú farà una pel·lícula que sigui l'equivalent d'un quadre de Jackson Pollock, una pel·lícula que pugui ser veritablement recordada per l'efecte que produeixi, certificable com la creació d'una sola i exclusiva persona.

Fins que aquest miracle ocorri, el gran intent de la crítica dels anys seixanta per introduir una mica d'ordre i perspectiva en la història del cinema –creant un Louvre de grans pel·lícules, i especificant l'únic responsable de cadascuna d'elles- està condemnat al fracàs per causa de la naturalesa subversiva del mitjà: la vitalitat instantània que una escena, un actor o un tècnic poden injectar en el gra de la pel·lícula. [...] Un dels plaers del cinèfil consisteix a imaginar que el que s'atribueix a Hawks pot ser obra de Jules Furthman, que darrere d'una pel·lícula de Godard està l'ominosa silueta de Raoul Coutard, i que, quan la gent parla del categòric i sofisticat cinisme, “peculiarment americà”, de Bogart, al que es refereixen realment és al que aportaven Ida Lupino, Ward Bond o fins i tot Stephen Fetchit, acreditats i inconfusibles lladres d'escenes».

Va ser la seva sensibilitat a les impureses el que va fer de Farber un crític extraordinàriament perspicaç per identificar les petjades d'una persona en un film, allà on es manifestessin, i una espècie de vident capaç de destriar amb claredat les relacions entre un film i la seva època històrica.

Farbertambéhaestatconsideratun“rondinaire”, però el seu estil presumptament “reganyós” és signe d'una altra cosa: una reacció immediata, un desig de precisió, i una invitació al diàleg. Fins i tot si pot semblar “dogmàtic”, “intensament personal”, “excèntric” –tots els adjectius amb que ho van qualificar-, en un sentit estricte, la primera persona està gairebé absent en la seva prosa. Qualsevol cosa menys privada, la seva veu de crític està plena de personalitat i de “presa de postura”, però no exactament la del propi home. A mesura que el seu sofisticat ull de pintor va començar a fer-se càrrec del seu do per a la burla astuta i càustica, la seva escriptura es va fer més i més densa sense sacrificar, no obstant això, la seva lleugeresa i velocitat: era el resultat simplement del seu inveterat hàbit de veure i reveure sense parar una pel·lícula, de reconsiderar-la cada vegada, del seu desig de superar les reaccions estrictament personals en benefici de perspectives plurals, i del fet que, segons la seva pròpia confessió,

«era incapaç d'escriure res sense amuntegar una extraordinària quantitat d'esborranys». Tots aquests factors van contribuir a forjar una crítica que només pren les reaccions inicials del seu autor com una rampa de llançament; l'obra publicada és resultat llavors d'autocrítiques rigoroses i de reflexions sense fi, la prova de foc.

Dins d'aquest gresol, Farber va formar un estil en el qual el vocabulari prodigiós, la sintaxi flexible i el pols frenètic s'harmonitzen exquisidament a les diverses fenomenologies del procés artístic (sobretot als fluxos momentanis de la filmació). Cap crític, ni tan sols Godard, ha tingut una comprensió més desenvolupada d'una pel·lícula com a composició mòbil, mandala giratori de sons i imatges dialogant els uns amb els altres i amb l'espectador. Tal vegada a causa de la seva relació amb amics contenciosos del món literari i artístic -James Agee, Jackson Pollock, Walker Evans, Clement Greenberg- i, sens dubte, perquè es va guanyar la vida com a fuster durant molts anys, va procedir a examinar cada film com un conjunt obert de camps superposats, la qual cosa va encoratjar un estil que estimava els catàlegs borgesians de detalls reveladors, i li va conduir a donar una importància primordial a les diverses varietats d'espais fílmicos. En els anys setanta, va començar a considerar l'espai com «la més dramàtica entitat estilística, de Giotto a Noland, d'*Intolerancia* (*Intolerance*, David Wark Griffith, 1916) a *Weekend* (Jean-Luc Godard, 1967)».

Sempre «boig pel procés» -segons la seva expressió-, Farber sembla haver-se entrenat per detectar, com al microscopi i al ralenti, les contradiccions a l'interior del conjunt fílmic, els defectes del guió o les friccions en les interpretacions dels actors en una seqüència, fins i tot en un sol pla, i captant fins a quin punt un film, sobretot quan és bo, tendeix precisament a ser i carregar-se de temps, impregnat del seu present històric. En el curs dels anys, aquest creixent sentiment li va empènyer a explorar més profundament el que Donald Phelps denomina la «extensió» i que Farber va designar després com a «continuació» (un article de Phelps, bastant curt

però profètic, reimprès en el seu llibre de 1969, *Covering Ground: Essays for Now*, segueix sent la millor introducció al treball de Farber com a escriptor i artista). Només es pot comprendre la significació del terme «continuació» observant la prosa de Farber en acció, apreciand en els seus assajos les perspectives i veus superposades a manera de collages, i descobrint les indicacions que va donar a Richard Thompson en la superba entrevista que tanca aquest llibre.

Gairebé tot el treball de Farber durant la seva carrera, que s'estén al llarg de més de cinquanta-cinc anys -i que comprèn la crítica d'art i de cinema, els seus prestigiosos cursos de cinema a la Universitat de Califòrnia en Sant Diego, i sobretot la pintura que va començar després de mudar-se al sud de Califòrnia, poc abans de la publicació d'*Espai negatiu*- insisteix en la polifonia. Va començar molt ràpid a esbossar aquest camí i sempre ha dialogat de manera dinàmica i fins i tot no verbalitzada amb altres escriptors, crítics i artistes, confrontant les seves percepcions amb les d'ells, interrogant-se i incorporant els seus llenguatges i les seves tècniques, i utilitzant-les per situar i assentar la seva pròpia posició. Sens dubte es tracta d'una de les raons per la qual mai ha focalitzat únicament en les pel·lícules d'un país, un gènere o una època, en comptes de prosseguir les seves recerques.

El lloc que va aconseguir -a anys llum del seu punt de partida- ningú ho hauria predit, fins i tot si s'apassionava regularment pels inconformistes i les actituds radicals. Ja el 1957 va escriure: «Les obres més distintives dels últims trenta anys cal trobar-les estudiant als artistes més incerts, suïcides, intransigents i indirectes». Els anys seixanta i setanta van ser una època particularment fèrtil per a ell, una època de cinema per la qual estava millor preparat que la majoria dels seus companys. Es va elevar a l'altura dels desafiaments de Godard, Snow, Scorsese i del nou cinema alemany (sense oblidar totes les obres que va descobrir en els diversos festivals i en el Pacific Film Archive) redefinint els objectius i les estratègies de la seva crítica i definint la «continuïtat» a l'interior de la seva pràctica.

En 1966, Patricia Patterson, artista i professora, amb la qual Farber es va casar deu anys més tard, va començar a col·laborar amb ell de manera informal. Encara que romanent d'entrada en l'ombra, exercirà una influència cada vegada més evident en els articles publicats per Farber a *Artforum* a finals dels anys seixanta, i després en els assajos que va publicar a *City*, l'efímera revista de Francis Ford Coppola, i a *Film Comment*. A més d'un índex exhaustiu, aquesta versió augmentada d'*Espai negatiu* inclou vuit textos publicats després de l'edició original, gairebé tots explícitament co-signats amb ella. En la seva entrevista amb Thompson, Farber va especificar una mica l'aportació de Patricia Patterson a la seva crítica en comú: «Patricia té una orella fotogràfica; s'acorda dels diàlegs d'una pel·lícula. S'oposa amb feresa als judicis personals mordaços, a la identificació d'una pel·lícula amb una sola cosa o període. No suporta els judicis de valor. Amb què els reemplaça? Amb posar el film en relació a altres fonts, trobar la intriga, la idea que s'amaga darrere del film, i formular la idea abstracta. Posa tot això en la seva escriptura i elimina qualsevol sentència taxativa».

Després que Patterson concedeixi que és una «mica més escrupolosa» i «més dubitativa a l'hora de formular una declaració definitiva... dient sempre, "això no és del tot cert", o "això no és just" o "mira això des d'un altre angle», Farber explica: «Ella és incapaç de desembarassar-se dels seus escrúpols. Discutim ferament per la menor frase escrita». Aquestes disputes, fins i tot si són essencials en la producció dels seus textos, deixen pocs traços en aquests articles, excepte per la inusual varietat de textures i la inevitable impressió de que les llicitacions han augmentat i que queden moltes coses per dir. Escoltem de nou una veu crítica personal, que ni és la de Farber ni la de Patterson, sinó una mescla sense precedents.

«No puc imaginar una forma artística més perfecta, una carrera més perfecta que la crítica», va dir Farber a Thompson al final de la seva conversa el 1977. «No puc imaginar una activitat més valuosa i sempre ho he sentit d'aquesta manera».

No obstant això, tan sol pocs mesos després, els dos còmplices van publicar la que seria la seva última col·laboració crítica, *Cuina sense Kitsch*, un text sobre *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975). Farber va impartir cursos de cinema a la UCSD durant un altre decenni aproximadament, i després Patterson i ell es van implicar amb més força en la pintura (Patterson realitza també instal·lacions i obres *in situ*) que inclou amb freqüència textos en diverses formes. La seva producció excepcional dels últims vint anys marca potser l'obra més vívida, però ignorada, que es pot veure al món —una espècie de consolació pel seu abandó de la crítica. Però la seva pèrdua d'interès al cinema ha estat una pèrdua incomparable per als estudis cinematogràfics i per a la crítica en general, així com per a la prosa americana, perquè Farber ha estat des de fa temps un dels grans escriptors de la seva generació, i la contribució cada vegada més rica de Patterson a la seva col·laboració va ser profunda, decisiva i alliberadora. Potser no tindrem mai l'ocasió d'escoltar a Farber i Patterson parlar del cinema que ell ensenyava amb immensa passió i cura escrupolosa (segons un ventall sense precedents: de Hollywood i els seus independents internacionals fins al que es denomina avantguarda; de Griffith a Renoir, de Mizoguchi a Melville, de Sternberg a Duras, sense oblidar *Los asesinos de la luna de miel* (*The Honeymoon Killers*, Leonard Kastle, 1969) o, entre els films dels anys vuitanta, *Van Gogh* de Pialat (1990), per exemple —un dels seus films preferits dels últims anys—, o els últims Hou Hsiao-hsien, Sokurov i Marker), però el lector pot avui gaudir dels seus millors textos en aquesta nova edició d'*Espai negatiu*. Aquest volum és, en el seu conjunt, una preciosa compilació del «crític més viu, brillant i original que mai ha produït aquest país», com va escriure Susan Sontag. Els últims textos i l'entrevista amb Farber i Patterson són els escrits més indispensables, suggestius i, amb sort, de sembra futura, que tenim sobre cinema: un ric i inexplorat filó. •

Nova York, Octubre de 1997  
Per a Richard Roud, 1929-1989