

# Els tèrmits de Farber: la imatge sobre els límits de la tècnica

## The Termites of Farber: The Image on the Limits of the Craft

---

Carolina Sourdis

### RESUM

Partint d'alguns plantejaments de Manny Farber entorn de l'actor, el *storytelling*, la producció cinematogràfica industrial i, en particular del seu concepte d'Art Tèrmit, l'article reflexiona sobre la necessitat del cineasta d'apropiar-se de la parafernàlia tècnica del cinema industrial per tal de propiciar una creació lliure i íntima amb els mitjans filmics. Així, a partir de *Diary* (1973-1983) de David Perlov i *De Grote Vakantie* (2000) de Johan van der Keuken, es reflexiona sobre la figura del cineasta-artesà i l'assaig audiovisual, també qüestionant la particular relació del cineasta amb la càmera.

### PALABRAS CLAVE

Límit, matèria, cos, tècnica cinematogràfica, registre, muntatge, assaig, esbós, cineasta-artesà, art tèrmit.

### ABSTRACT

Based on some statements of Manny Farber about the actors, the storytelling, the industrial cinematographic production, and especially his reflections on the *Termite Art* concept, this paper studies the necessity of the contemporary filmmaker to appropriate the technological paraphernalia of industrial filmmaking, to favour a free and intimate creation with cinema medium. Thus, through *Diary* (1973-1983) by David Perlov and *De Grote Vakantie* (2000) by Johan van der Keuken, the figure of the filmmaker-artisan, and the notion of film essay are questioned, approaching as well, the particular relation between the filmmaker and the camera.

### KEYWORDS

Limit, matter, body, cinematographic technique, record, montage, test, draft, filmmaker-artisan, Termite Art.

*El cinema francès, bastant feble quant a l'espectacle, té el seu fort en el que concerneix a l'experiència, a l'existencial. Això és així. Films impossibles de resumir, pantalles envaïdes per "fulles arrencades" de bitàcoles i diaris íntims, blanc i negre i veus off.*

Serge Daney  
*L'Enfant secret de Philippe Garrel, Libération, 19 de febrer de 1983*

*Moi, je suis le champ (absent, virtuel); Le contrechamp, c'est tout ce qui est filmé.*

Johan Van der Keuken  
*L'Oeil au-dessus du puits: deux conversations avec Johan van der Keuken, 2000*

En un article publicat el 1942, *The Movie Art* (FARBER, 2009: 33), Manny Farber refutava vehement un plantejament del dramaturg rus Elmer Rice entorn de la tècnica cinematogràfica. Rice considerava que les pel·lícules, «sintètiques en la seva construcció i sotmeses a la parafernàlia tècnica per a la seva producció», es trobaven immerses en una «perllongada infància» i que difícilment arribarien alguna vegada a imprimir «l'alè i les petjades humanes característiques de tota gran obra d'art» (FARBER, 2009: 33). En canvi, per a Farber la mecànica de cada mitjà artístic es convertia justament en la manera de delimitar la naturalesa de la seva forma. Així, si la pintura havia d'expressar-se «sense el temps i el so, l'escriptura sense el color i la línia» (FARBER, 2009: 33), o el cinema sense aquell segell particular de l'artista<sup>1</sup>, aquestes limitacions no corresponien en cap sentit a una feblesa. Ben al contrari, es plantejaven com l'espai per fixar l'específic, el propi, les més òbvies virtuts de cada mitjà. Tal com afirma en l'article, «els mateixos límits de l'art produeixen els seus avantatges més bàsics» (FARBER, 2009: 33).

Els límits del cinema, és evident, estan profundament lligats al desenvolupament tècnic de les seves eines. Els plantejaments de Dziga Vertov entorn del cinema-ull prenien com a eix la potència mecànica del mitjà per definir un camp expressiu específic de l'art cinematogràfic; per la seva banda, Jean Rouch va trobar la necessitat de desenvolupar diferents sistemes de registre sonor per vincular millor els moments de rodatge i muntatge durant la producció de les seves pel·lícules<sup>2</sup>. Fins a on arriba el potencial mecànic de la càmera, el registre sonor o el muntatge, o de quina manera aquells condicionen les maneres de producció i com el cineasta es proposa extralimitar aquestes possibilitats: tot això ha determinat les imatges que es fan possibles a través de les matèries del cinema. Si bé el model de producció industrial, com apuntava Rice en la seva sentència, va marcar una distància irrefutable entre obra i autor, gran part del cinema modern i contemporani s'ha forjat en la insistència rotunda de resoldre aquesta distància, en l'intent constant del cineasta de trobar una forma d'apropiar-se d'aquella aparatosa parafernàlia.

1. Escriu Farber a l'article: «Sembla que Elmer Rice pensés que l'art és incapaç de succeir quan més de dues persones intervenen en la seva creació (...) en *El Jove Mr. Lincoln* hi ha una mateixa aprehensió de la idea en la direcció de John Ford i en l'actuació d'Henry Fonda. Hi ha la mateixa unitat a *Alexander Nevsky* entre la música de Prokofieff, la fotografia de Tisse i la ideació d'Eisenstein. Tampoc es pot

destriar qui és més responsable de *La Pasi3n de Juana de Arco*, si l'operador de càmera Rudolph Mat3e o el director Carl Dreyer».

2. Veure *Servitudes de l'enregistrement sonore. Entretien avec Jean Rouch par Eric Rohmer et Louis Marcorelles. Cahiers du cin3ma* no.144, juny 1963, pp 1-22.

Aquest intent del cineasta per apropiar-se de la tècnica tendeix gairebé necessàriament cap a una deriva assatgística. Es tracta de posar a prova, d'experimentar els potencials dels recursos a disposició en la creació filmica. En les seqüències inicials de *Chronique d'un été* (Edgar Morin i Jean Rouch, 1960) i *La Pyramide Humaine* (Jean Rouch, 1961), el mateix Jean Rouch discuteix enfront de càmera amb els protagonistes del film les motivacions i intencions que es proposen sobre la pel·lícula que són a punt de rodar —que, de fet, ja estan rodant—. Es discuteix sobre el film com si fos un experiment: serà possible realitzar-ho tal com ho imaginen? podran registrar una conversa tan espontània com si la càmera no estigués present? Caldrà intentar-ho filmant la pel·lícula, o més aviat filmant el rodatge de la pel·lícula. El valor de la imatge acabada o resolta, es desplaça per la presentació del procés de creació, la recerca, l'intent. A *Apuntes para una Orestíada Africana* (Appunti per un'Orestíade africana, Pier Paolo Pasolini, 1970), Pasolini inclou com a contrapunt vital dels seus registres de viatge, una discussió que sosté amb uns estudiants africans residents a Roma, malgrat que la majoria desaproven rotundament la seva idea d'adaptar la Orestíada a l'Àfrica postcolonial. En aquest cas, remarcar el dissentiment com a part del plantejament es torna una estratègia per determinar la naturalesa del film com a assaig, literalment assajant formes i maneres de concreció de la imatge cinematogràfica.

«La bellesa i la lletjor encara no m'afecten: és només en els gestos on trobo de tant en tant cert interès. En el Cafè Polonès ni tan sols escolto les seves veus, la seva llengua», comenta David Perlov, a la segona part de *Diary* (1973-83), sobre les imatges de diversos rostres filmats en un cafè, tornant insistent al pla de dues dones que mantenen una conversa distant a la càmera: «És com traçar un primer esbós», prossegueix la veu del cineasta. Entre l'anar i venir de la una a l'altra amb els moviments de càmera, les dones perceben la presència de Perlov: estan sent filmades. Per a què?, semblen acusar amb la mirada

a càmera. Una de les dues comença a cobrir-se el rostre tímidament amb les mans, l'altra deixa veure la seva incomoditat mirant fixa i directament a la lent. «Gaudeixo veient a aquestes dues noies. Són naturals. Desitjo observar-les més i més». La dona que es cobria el rostre amb la mà canvia de cadira per asseure's enfront de l'altra, bloquejant amb la seva esquena, des del punt de vista de la càmera, el rostre, la mirada, els gestos de la seva companya. La captura d'aquell moment espontani es fa impossible, l'intent de 'tornar a filmar els rostres' com s'indica a l'inici de la seqüència, falla clarament en aquell moment.

Aquesta idea d'«assajar» amb el cinema estaria profundament lligada amb els plantejaments de Manny Farber a *Art Termit contra Art Elefant Blanc* (FARBER, 2009: 533-541). La concepció de l'art com a camp en tensió entre dues forces, una estàtica, oxidada i impenetrable tradició canònica (l'elefant blanc) i un desplegament atzarós, lliure i indeterminat dels mitjans propis de cada expressió artística (els tèrmits), insisteix en la necessitat d'aproximar per fi amb el procés en una sort de poètica dels materials. Escriu Farber en el seu assaig: «La descripció més àmplia de l'art és que, igual que els tèrmits, explora el seu camí a través dels murs de la particularització, sense un altre signe de l'objecte que l'artista té en la seva ment que el de fagocitar els confinis immediats del seu art, i convertir dits confinis en el requisit de nous assoliments» (FARBER, 1971: 65). Aquest plantejament ens reclama detenir-nos —si ens referíssim a la pintura—, entre l'amalgama de brotxades inertes que percebia Farber als quadres de Cézanne, per descobrir els «llampecs vibrants» de certes pinzellades, de certs moments de desplegament de matèria sense intenció (FARBER, 2009: 534).

En relació al cinema, Farber descobreix aquesta mateixa insistència en el detall en dos aspectes sempre puixants contra el simple i poc cinematogràfic component del *storytelling*<sup>3</sup>. Es tracta, d'una banda, de la potència plàstica de la

3. Escrivia a *The Trouble with movies*, 1943: «És l'ús de la tècnica del *storytelling* dels escriptors literaris (més que d'una tècnica desenvolupada específicament per a les pel·lícules) el

que resulta en guions que passen per alt que la càmera és un mitjà immensament fluït: tenint una veu, ulls i cames, és més fluït que qualsevol un altre mitjà» (FARBER, 2009: 67).

imatge en moviment com a element autònom de l'argument i per un altre, de l'observació de l'actors, no en el seu acompliment artístic relacionat amb la intensitat dramàtica o el personatge, sinó amb la seva presència vital en pantalla, concentrades en «aquestes minúscules, misterioses interseccions entre l'actor i l'escena que feien els moments memorables de qualsevol bona pel·lícula» (FARBER, 1971: 79). Fins i tot en la seva producció crítica més prematura, Farber feia ja una taxativa distinció entre actor i personatge, valorant per sobre de tot la presència innegable dels cossos dels artistes<sup>4</sup>, aquell component de 'veritat' que emanava dels registres del film<sup>5</sup>. Tal vegada per això, vinculava en la seva majoria als actors amb la conducta del tèrmit al cinema.

No obstant això, per a l'art tèrmit, Farber encara reclama un 'artesà'. Un creador que per definició treballi amb les mans i estigui profundament vinculat al seu quefer, fins al punt que siguin el seu pols i el seu temps de treball el que finalment quedi inscrit en la 'artesania': «Els millors exemples d'art tèrmit apareixen fora del camp del cinema, en llocs on la torxa de la cultura no resplendeix per cap part, perquè l'artesà pugui mostrar-se vulgar, pròdig, obstinadament hermètic, i produir art que no serveixi per res sense preocupar-se del resultat» (FARBER, 1971: 66).

És Perlov des de la finestra del saló de la seva filla a París, registrant el pati interior de la finca on una nena juga amb la seva nina. Des de dalt, en un pla que ho captura tot: el pati, la porta, la nena. Després, apropant-se amb la càmera: la

nena jugant amb la seva nina. «Els moviments diagonals generalment funcionen per a mi», comenta. I llavors comença a fer moviments diagonals entre la nena i el que captura de la porta amb aquesta distància focal (amb prou feines una petita franja del terra). L'arribada de la càmera a la porta coincideix amb un transeünt que passa, torna a la nena, repeteix el moviment, i de nou la càmera s'acompana amb el pas d'un altre transeünt. «Sort de nou». Immediatament després sobre un moviment vertical entre la nena i les teulades de l'edifici, conclou: «Les línies rectes mai m'han portat a cap part» (*Diary*, 1973-83).

En les seqüències inicials de *De grote Vakantie* (2000), Johan Van der Keuken comenta que la pel·lícula serà un diàleg entre el cinema i el vídeo. Durant un trajecte amb cotxe al capvespre, el cineasta confessa que el seu estat de salut condicionarà el format de registre del film. Quan el seu cos l'hi permeti, seguirà rodant amb la càmera de cinema, i quan ja no li sigui possible, haurà de capturar les imatges en vídeo, un mitjà molt més transportable i lleuger. Ja en 1982, en un article sobre *Vers le Sud* (1981), Serge Daney s'havia referit a aquella corporeïtat que emergeix del cinema de Van der Keuken<sup>6</sup>: «Els grans operadors de càmera saben millor que ningú com es pot rebolcar als altres en la farina de la pel·lícula. (...) sovint s'inventen una barana, una regla de joc. M'agrada que per a Van der Keuken la moralitat passi per la fatiga física. És una qüestió de desfasament entre el temps de la paraula i el de la imatge. Parlar pren temps, mirar no» (DANEY, 2006: 135).

4. Sobre *Náufragos* (*Lifeboat*, Alfred Hitchcock, 1944) i *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) a *Theatrical Movies*, article de 1944, escrivia: «Al meu entendre la fascinació per aquestes dues pel·lícules radica en el seu component visual, el d'observar a persones vitals, de semblant vigorós, no en alguna cosa que estiguin dient o interpretant» (FARBER, 2009: 145).

5. «La pel·lícula que interromp i dissenya els esdeveniments perquè aquests esdevinguin davant de la càmera, destrueix immediatament la plenitud de la càmera: no queda cap

esdeveniment, solament la seva representació, i preservar la puresa de l'esdeveniment és la raó de ser de la càmera» (FARBER, 2009: 144).

6. Cita Daney a Van der Keuken: «Haver de portar la càmera m'obliga a estar en forma. Haig de mantenir un bon ritme físic. La càmera és pesada, almenys per a mi. Pesa 11 quilos i mig, amb una bateria de 4 i mig. En total 16 quilos. És un pes que cal tenir en compte, i que fa que els moviments de l'aparell no puguin tenir lloc gratuïtament. Cada moviment compta, pesa» (DANEY, 2004: 135).

En aquest sentit, el cineasta-artesà demanda un coneixement tècnic, una capacitat de manipular ell mateix l'aparell amb el qual registra les seves imatges. És la recerca de Perlov: «Maig de 1973. Compró una càmera. Vull començar a filmar per mi mateix i per a mi mateix. El cinema professional ha deixat d'atreure'm». (*Diary*, 1973-83); La de Jean Rouch quan posa sobre la seva càmera un mirall retrovisor que li permet fins i tot reaccionar davant la imatge que té a les seves esquenes. És l'acostament de Van der Keuken sempre com a operador de càmera de les seves pel·lícules. Però és també la possibilitat de registrar el so sincrònic, de portar la càmera a l'espatlla, sobre el cos, entre les mans. És la relació del cineasta amb l'eina: «serà llavors l'especificitat dels mitjans el que determina els camins a seguir, cap a metes parcialment desconegudes» (VAN DER KEUKEN, 1995: 20).

El que aquest domini de la tècnica implica és la possibilitat de la inscripció del cos del cineasta en la imatge que realitza. La imatge, ja no com a doble o reflex del món, sinó com a reflex del cos intervingut per la càmera, per la tècnica, per la imatge<sup>7</sup>, alguna cosa semblat al que Farber trobava en els actors. En *De Grote Vakantie*, després d'una pantalla en negre on el cineasta relaciona la mort amb la impossibilitat de tornar a veure, la pantalla s'obre enmig d'un camí, el ritme cansat de l'operador deixa veure el registre en vídeo de la terra seca que es balanceja. El micròfon incorporat de la càmera registra el que està en el

contracamp: la respiració del cineasta. Cap al final del plànol, amb prou feines en les vores es deixen veure per moments els seus peus. Es planteja aquí, evidentment, una relació íntima entre el cineasta i la càmera, i és finalment aquesta, la que ens deixa percebre l'estat i la sensació del seu cos.

La possibilitat d'inscriure el cos del cineasta en la imatge a través del desenvolupament de la tècnica, també apunta a registrar les petjades de l'experiència de la creació i els potencials de la imatge. Es tracta d'aproximar també el temps de rodatge i muntatge. Tal com assenyala Perlov: «Faig l'edició de manera tal que el producte final també pugui descobrir les 'costures', el material en brut, la tècnica. Els plans, la seva longitud, els seus angles» (PERLOV:1996: 3). És el que fa Pasolini en el seu pas per Àfrica, registrant els possibles rostres dels seus personatges, identificant els seus possibles gestos. És Perlov en l'últim episodi de *Diary* buscant entre les transeünts anònimes el rostre d'una dona que rememora de la seva infància. «Ella era més jove, segurament mai va usar un barret. Però la senyora Guiomar tenia la mateixa mirada punyent» (*Diary*, 1973-1983), diu la veu de Perlov sobre el rostre de la dona que mira a càmera. Es tracta, de nou, de provar versions de la imatge des de la imatge mateixa, descobrir l'específic del mitjà en la posada a prova dels seus límits. Apèl·lar a una espècie de càmera-llapis que deixa esbossar, com si es tractés d'un dibuix, amb el cinema. Canviar d'intensitat amb el pols, esborrar, repetir. •

7. Johan van der Keuken apunta: «L'arribada dels films de Rouch, *Les Maîtres-Fous*, i sobretot, *Moi, un Noir*, va representar un altre cop. De sobte, la idea d'una "sintaxi cinematogràfica", sobre la qual abrigava jo en aquells dies

ja infinitat de dubtes, va resultar aniquilada, almenys per a mi, en en favor d'una "sintaxi del cos" que dictava l'encadenament de les imatges i els sons» (VAN DER KEUKEN, 1995: 17).

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

DANEY, Serge (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires. Santiago Arcos Editor.

FARBER, Manny (1971). *Arte Termita contra Arte Elefante Blanco y otros escritos sobre cine*. Barcelona. Anagrama.

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

PERLOV, David. "My Diaries" (1996) *The Medium in 20<sup>th</sup> Century Arts*. ([http://www.davidperlov.com/text/My\\_Diaries.pdf](http://www.davidperlov.com/text/My_Diaries.pdf))

VAN DER KEUKEN, Johan (1995). *Meandres. Trafic* nº 13, París, 1995, pp 14-24. (<http://leyendocine.blogspot.com.es/2007/05/meandros-por-johan-van-der-keuken.html>)

## CAROLINA SOURDIS

Investigadora Doctoral del Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra a Barcelona, on va obtenir el Màster en Estudis de cinema i audiovisual contemporani a la mateixa Universitat. És membre de l'Observatori Llatinoamericà de Teoria i

Història del Cinema. Ha realitzat recerques entorn dels arxius audiovisuals en el documental colombià amb la Beca Nacional de Recerca en cinema del Ministeri de Cultura de Colòmbia.