

Entrevista amb Ken i Flo Jacobs.

Part I: Interrupcions

Interview with Ken and Flo Jacobs.
Part I: Interruptions

David Phelps

RESUM

En aquesta conversa l'autor comenta amb el cineasta Ken Jacobs –en presència de la seva esposa, Flo Jacobs– diferents passatges de la seva vida: la seva infància a Williamsburg; la revelació de la seva adopció paterna i de les vicissituds que va viure la seva mare, reflectides en el paper de la dona en algunes pel·lícules de l'època –especialment de Frank Capra–; la cultura jueva clàssica i moderna; les sessions dobles a què solia assistir, amb una pel·lícula de cowboys i una yiddish; la seva formació a l'escola de l'Eastern District; el seu descobriment de les projeccions al MoMA i Cinema 16, la projecció de *The Blood of Jesus* a Anthology Film Archives i el programa «Essential Cinema» i les classes amb Hans Hofmann i la seva possible influència en algunes obres de Jacobs, com per exemple *Window*.

PARAULES CLAU

Ken Jacobs, Flo Jacobs, biografia, *underground*, cultura jueva, «Essential Cinema», Hans Hofmann, Anthology Film Archives, cinema yiddish, MoMA.

ABSTRACT

In this conversation the author discusses with Ken Jacobs – in the presence of his wife, Flo Jacobs – different passages from his life: his childhood in Williamsburg; the revelation of his adoption by his father and the vicissitudes lived by his mother, reflected in the role of the woman in some films of the time – especially those by Frank Capra; classical and modern Jewish culture; the double bills he used to attend, with a cowboy and a Yiddish film; his education in a school of the Eastern District; his discovery of the screenings at MoMA and Cinema 16, the screening of *The Blood of Jesus* at Anthology Film Archives and the programme 'Essential Cinema' and the classes with Hans Hofmann and his possible influence in some works by Jacobs, such as *Window*.

KEYWORDS

Ken Jacobs, Flo Jacobs, biography, *underground*, Jewish culture, 'Essential Cinema', Hans Hoffmann, Anthology Film Archives, Yiddish film, MoMA.

Carregant amb *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) d'una banda, i amb Betty Boop de l'altra, penso que l'obra fílmica de Jacobs és com peregrinacions diletants: exploracions de terres estranyes que només poden desplegar-se com una sèrie de digressions d'un lloc a l'altre. Un acudit llarguíssim sense bon final per a la vista. Com vam convenir, la nostra conversa, la primera de diverses que vindran, tindria lloc a l'aire lliure i estaria oberta als desviaments –ja fossin provocats pels nostres propis pensaments capriciosos o per la gent que s'aturava–. En aquest àudio abismal, ens vaig registrar als tres –a en Ken, a la Flo i a mi– asseguts al vestíbul del MoMA abans de l'estrena de les noves pel·lícules d'Ernie Gehr, i després passejant-nos fins a les nostres butaques. Vam començar amb la infància, i la resta, adequadament, és una seqüència d'interrupcions.

David Phelps: Comencem. Va créixer a Williamsburg?

Ken Jacobs: Sí.

D. P.: A quina part de Williamsburg?

K. J.: Prop del mar, a Berry Street, prop de Division.

D. P.: Hi ha tornat alguna vegada?

K. J.: Sí, és clar.

D. P.: Sí?

K. J.: Vaig veure allò i em volia posar a plorar i...

[Primera interrupció. Telèfon].

K. J.: Aquest és un dels grans cineastes. Jim Jennings [...] (A Jim Jennings) T'hem portat una cosa, així que ens veurem aviat.

D. P.: Estàvem parlant de Williamsburg. De què es lamentava?

K. J.: Bé, va ser abans de la meva educació de classe mitjana.

D. P.: Això vaig llegir. Sempre llegeixo que va arribar d'una vida de classe obrera, però també llegeixo que anava a clubs de camp quan tenia uns 16 anys i totes aquelles cerimònies de la maduresa [En l'original *bar mitzvahs*, NdT].

K. J.: Clubs de camp? *Bar mitzvahs*. Amb prou feines. Però no vaig conèixer el meu pare. I aquest tipus, que va dir que era el meu pare, em va portar amb ell quan la meva mare va morir. I només fa uns anys em vaig adonar que no podia haver estat el meu pare biològic. Va ser un gran alleujament.

D. P.: Com ho va saber?

K. J.: Em van dir que l'era, així que m'ho vaig creure. I crec que va ser a principis de la dècada del 2000, vaig començar a pensar que no hi havia cap mena de semblança. I tenia tres fills que sí que se li assemblaven. La meva mare va emmalaltir, segons em va explicar la meva àvia, quan va sortir corrent de casa en un hivern fred, sense l'abric, perquè dos dels seus germans s'havien deixat caure per la casa i li estaven dient puta.

Ella tenia dinou anys quan jo vaig néixer. Era molt brillant, s'hauria graduat amb les millors notes, i era maca, però sospito que va ser víctima d'aquella propaganda de l'amor de l'època. M'imagino que el meu pare era el senyor Hanky Panky. Així que havia de casar-se i en Joe va veure que ella estava embarassada. Es van divorciar abans que jo naixés.

D. P.: Però llavors aquest tipus també és responsable de la seva mort.

K. J.: Sí. Sí, els seus germans gàngsters.

D. P.: Així que se'l va emportar sense cap remordiment?

K. J.: Remordiments. No, no coneixia els remordiments. Realment no coneixia els remordiments. Ell i la seva segona dona tenien un

nen de dos anys, i no volien tenir més nens, i crec que ella estava preocupada per mi, perquè vivia als suburbis amb els meus avis, i ells duïen una vida de classe mitjana. Per això crec que la idea de portar-me amb ells va ser d'ella. Però aquest matrimoni tampoc va durar gaire.

Només coneixia en Joe per algunes visites quan ell i la meva mare s'escriuaven, suposo que per la manutenció del nen. Jo no sabia que el meu cognom era Jacobs i és bastant incòmode a dia d'avui.

D. P.: Llavors no creu que el seu cognom sigui Jacobs.

K. J.: Bé, havia estat Rosenthal o això havia cregut.

[Flo interromp, i explica una cosa sobre la seva mare, que es va casar per donar a Ken Jacobs un cognom patern].

K. J.: Crec que era molt necessari per a la meva mare –hem estat veient pel·lícules des de començaments dels anys 30, i moltes pel·lícules són sobre dones que tenen bebès fora del matrimoni–.

D. P.: Barbara Stanwyck, Loretta Young...

K. J.: Sí, una rere l'altra. Víctimes brillants.

D. P.: Quines pel·lícules en particular?

Flo Jacobs: Una que acabem de veure anomenada *Young Bride* (William A. Seiter, 1932). I la realitat, el veritable final, és gairebé sempre diferent del final feliç.

K. J.: Hollywood es converteix en una recepta per als finals feliços.

D. P.: Sí, la mostren morta, i després, al següent pla, la mostren viva de nou.

F. J.: Se li cau el verí.

K. J.: Se li cau el verí.

F. J.: Era a punt de beure-se'l.

K. J.: Barbara Stanwyck està estupenda en aquesta antiga pel·lícula de Capra.

F. J.: N'hi ha una altra de genial anomenada *Mujeres ligeras* (*Ladies of Leisure*, Frank Capra, 1930).

D. P.: No l'he vista.

K. J.: Si vols entendre com va arribar a la fama Barbara Stanwyck –estava horrible en els últims anys–, aquí està increïble. Es bolca completament quan li toca.

D. P.: Veu aquestes pel·lícules i les considera com a imatges projectades de la joventut dels seus pares.

K. J.: Entenc com la meva mare... En primer lloc, està la potent propaganda entorn de l'amor. No hi ha cap idea de propagació, només amor. Has de trobar l'amor, t'has de guanyar un noi i li has de donar tot el que puguis. I després s'acaba la pel·lícula i un s'ha d'ocupar durant tota la seva vida de les conseqüències del món real. Va salvar el capitalisme. Els pobres micos estaven preocupats pel romanticisme al voltant de l'acte sexual, les preocupacions econòmiques van arribar immediatament d'allà. Era una cosa que es va fer conscientment, la revolució suplementària de la pel·lícula d'amor fins a la propera guerra, els preparatius de la qual es van encarregar de fer les pel·lícules d'acció.

D. P.: És interessant –almenys en les pel·lícules– com fan que les dones siguin realment dures, perquè fins i tot encara que siguin dependents dels homes, han de sortir i aconseguir les coses per si mateixes. I es mouen a través d'aquests homes que no els interessen en absolut. Una cosa que no es pot dir de les pel·lícules d'avui.

K. J.: Joe Jacobs tenia motius per estar ressentit.

Va haver-hi moltes pallisses, que van començar als set anys. No em deia pel meu nom fins que es va veure forçat per la seva tercera dona, em deia Estúpid o Idiota fins que vaig complir 12 ó 13. El vaig abandonar quan vaig complir 16, tornant a Williamsburg. Van passar uns quants anys fins que el meu tartamudeig va amainar.

Realment és una cosa que cal veure. TCM està fent que el passat estigui disponible per a nosaltres.

D. P.: És el seu passat.

K. J.: Sí. Certament, el que em va portar al món. Per això fins i tot perdono al Professor Dimples que sigui tan molest.

D. P.: Al Professor Dimples?

K. J.: El tipus que presenta les pel·lícules.

F. J.: Robert Osborne.

D. P.: Amb la història oficial del cinema mai saps amb seguretat si l'ha vista.

K. J.: Nosaltres no escoltem –som verges de Robert Osborne–... I aquesta música mòrbida que sona abans de la pel·lícula, és realment mòrbida...

D. P.: Sempre estic fascinat amb les diferències en els decorats entre l'apartament de solter del presentador més jove i Robert Osborne, que suposadament veu les pel·lícules de Loretta Young a prop d'uns llibres enquadrats en cuir.

F. J.: I la xemeneia.

D. P.: L'última vegada vam estar parlant sobre *Fueros humanos* (*Man's Castle*, Frank Borzage, 1933).

K. J.: Sí, és bella. Era un dels molts que estimava a Loretta Young quan era jove. Així em vaig casar amb Flo.

D. P.: I la seva història en la vida real, que tenia aquest fill amb Clark Gable que havia d'amagar.

F. J.: Després va adoptar el nen.

D. P.: Era una època fotuda per als pares i els nens.

K. J.: Molt fotuda. Fotuda, aquesta és una paraula profètica. *They're not just messed up, they're fucked up!*

D. P.: Hem de dir als espanyols que no tradueixin aquesta frase, ja que tothom la coneix, i no hi ha manera de traduir-la.

K. J.: Et diu quin lloc ocupa en les nostres vides. No sabem què fer amb aquesta energia sexual –mira tota aquesta gent, no existirien si no fos per tota aquesta incessant energia sexual–. Ha de gastar-se; ha de formar els altres humans, altres criatures com aquestes. Aquesta copiosa sort que tenim com a éssers és la que permet que totes aquestes guerres ocorrin, que puguem ser tan dilapidadors amb nosaltres mateixos.

D. P.: Estava llegint sobre això a Gaza, just ara; en part la raó per la qual estiguin assassinant tants nens en els atacs d'Israel es deu al fet que més del 50% de la ciutat està formada per nens.

K. J.: Ara està parlant d'Israel.

D. P.: Bé, vull sentir sobre la cultura jueva, ja que també és l'experiència del meu pare. Però podem saltar a la cultura jueva moderna.

K. J.: No entenc el món –vull dir, quan sento que els jueus eren una minoria, penso, *què?* Vull dir: *tothom qui conec és jueu*. Però la mala lliçó de la Segona Guerra Mundial, per a Israel, és que si ets feble et pots aliar i ho pots fer amb el fanfarró més gran que tinguis al voltant. I després pots fer-te la víctima lliurement.

D. P.: Torna a fer el que et van fer.

K. J.: L'experiència els va condicionar.

D. P.: És una cosa molt fotuda. Sembla que és políticament correcte que més de la meitat del

país recolzi Israel, com si s'estigués recolzant la minoria que va ser oprimida durant l'Holocaust.

K. J.: Es deu a l'11 de setembre.

D. P.: Correcte, ja que ara tenim una nova minoria maligna, que són els musulmans. Se'ns diu constantment que si no recolzem Israel, som antisemites, cosa que sona molt antisemita, creure que tota la cultura jueva ha d'estar inclosa en la cultura de la guerra, que tot el judaisme és sionisme. L'oposat d'això seria...

K. J.: Betty Boop.

D. P.: Sí! Yiddish, els germans Fleischer. El meu pare, en el Lower East Side, havia de comprar les entrades del cinema per a la seva mare perquè era una cosa contrària al Sabbath, el fet de comprar-les ella; així que li donava una mica de diners com a regal, ell li comprava les entrades i tornava a casa. Ella pensava que era la reencarnació de la Reina Esther, així que baixava pel carrer i saludava els venedors de peix amb un toc molt refinat cada matí. On escoltes o veus aquest tipus de coses registrades en la cultura? Quan parlem de la cultura jueva ara tot és monolític.

F. J.: Quan la meva mare deia que ella i les seves germanes anirien a la sessió del dissabte al matí, el seu pare no estava d'acord, però la mare s'encarregava que el pare no se'n assabentés.

K. J.: Quants nens hi havia?

F. J.: Vuit.

K. J.: La meva àvia tenia set filles i un fill.

D. P.: I té germans i germanes –té *falsos* germans i germanes, no és així?

K. J.: Sí, tinc falsos germans i germanes. Dos falsos germans.

D. P.: Es parla amb ells?

K. J.: Només amb un d'ells, l'Allan, i parlem potser unes dues vegades a l'any –és molt amable. I el meu pare –Joe Jacobs– era molt bo en els esports. Li anava bé en les lligues petites de beisbol, [...] però es va donar un cop a l'esquena, una llarga història. Però òbviament va jugar al beisbol després d'allò, sempre era algú molt, molt sorprenent. Així que l'Allan té el seu talent per als esports.

D. P.: Solia practicar algun esport quan era nen?

K. J.: Sí, però era regular, normal, no era excepcional. Vull dir, *això* era una mica més.

D. P.: Però què feien per divertir-se el 1940? Tenien uns set anys a l'època de la Segona Guerra Mundial.

K. J.: Era un nen normal.

D. P.: Però era una infància normal per a tothom?

K. J.: No, però la meva àvia era una gran mare per a mi. I el meu avi estava sempre massa cansat com per involucrar-se –era molt dolç, molt amable–. Em portava al cinema els diumenges a veure una pel·lícula de cowboys i una pel·lícula yiddish.

D. P.: Recorda com eren? Com les pel·lícules d'Ulmer?

K. J.: Recordo una pel·lícula en què un home –crec que la vam veure realment uns anys després– torna a casa després d'haver estat a la presó, però la casa ja no hi és, així que s'asseu plorant a la vorada.

D. P.: Com en una pre-*Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940).

K. J.: Així que les pel·lícules eren sovint molt tristes; les pel·lícules yiddish i les de cowboys eren feliçment idiotes.

F. J.: Era generós per la seva banda, ja que no sabia anglès.

D. P.: I eren sessions dobles o es projectava en cinemes separats?

K. J.: No, no, eren sessions dobles.

D. P.: I hi havia una gran quantitat de públic que no parlava yiddish que anava a veure pel·lícules en yiddish i gent que no parlava anglès que anava a veure pel·lícules en anglès?

K. J.: Hi havia suficient públic. Recordo estar jugant sota unes butaques quan em van portar a veure *Esmeralda, la zíngara* (*The Hunchback of Notre Dame*, William Dieterle, 1939).

F. J.: També vas dir que hi havia un cinema de Hollywood, és veritat? Era el cinema on vas veure *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932)?

D. P.: Va veure *La parada de los monstruos* de nen?

K. J.: D'adolescent. I era *increïble*. Era en algun petit cinema sota les vies de Broadway a Brooklyn, el L, i projectaven totes les pel·lícules. Sempre anava i em deia: «Qui va fer això? Qui va tenir aquesta idea?». Totes les antigues i genials pel·lícules de Hollywood es veien allà.

D. P.: Per tant va començar a veure De Sica i el neorealisme italià quan va començar a anar al MoMA, uns anys més tard.

K. J.: Sí, quan vaig començar a anar al MoMA vaig conèixer Cinema 16, vaig conèixer les sales de cinema artístiques de Nova York. Encara estava a Williamsburg en aquella època.

D. P.: Però d'alguna manera les pel·lícules yiddish també són *underground*. Es feien per a un públic local a canvi de molt poc.

K. J.: No hi havia pensat. Ens va agradar una que vam veure uns anys després. Un cinema de la Segona Avinguda va començar a projectar antigues pel·lícules yiddish amb actuacions. Era meravellós. I normalment les actuacions

consistien que els antics intèrprets apareixien i feien les seves coses, duïen a terme les seves velles rutines, i també estaven els intèrprets joves.

F. J.: I la gent, a la sala, estava totalment familiaritzada amb ells.

D. P.: A quin any va ser això?

F. J.: Va ser en els seixanta.

K. J.: I això es va convertir... El cinema es va convertir en...

F. J.: El Fillmore East.

K. J.: El Fillmore East. Érem joves, i grans, comparats amb la resta del públic.

D. P.: Portaven la resta de gent del món de l'avantguarda a veure aquestes projeccions?

K. J.: No, no ho vaig fer. Vaig intentar projectar-les –en alguna ocasió, després que hagués començat a funcionar Anthology, els vaig pressionar perquè fessin un cop d'ull a una de les pel·lícules de negres, *The Blood of Jesus* (1941), dirigida i interpretada per Spencer Williams. P. Adams Sitney hi era, i un cop va acabar la pel·lícula, va dir: «hem de rentar la pantalla». Em va molestar molt. Per mi era una pel·lícula meravellosa. Vaig intentar que Anthology s'hi interessés com a part del seu programa «Essential Cinema». «Essential Cinema» crec que és una de les pitjors idees de la història. Una de les pitjors idees de la història. Hauria de ser el cinema essencial del Jonas, o el cinema essencial d'aquestes persones. Qui decideix el que és el cinema essencial? És essencial per a la teva vida. I tenim vides diferents.

D. P.: Així es converteix en una expurgació, quan treballes per a una comissió.

K. J.: Quan fas una cosa anomenada «Essential Cinema», és estúpid. El cinema essencial hauria de ser aquest i aquell.

[En Flo suggereix que baixem a la sala. Baixem –hi ha soroll i imatges pertot arreu, gent parlant i pantalles, cada planta s’ha convertit en una sala de cinema, esperen a la porta per entrar a les sales].

D. P.: Potser hauríem de gravar a la cambra de bany, ha de ser l’únic lloc tranquil que queda.

K. J.: La cambra de bany solia ser aquí un lloc prohibit per a mi –era un local gai–. Un dia hi vaig haver d’anar, i així és com vaig descobrir que baixant les escales projectaven pel·lícules. Si no hagués tingut ganes d’orinar, realment, podria no haver arribat enlloc. [Riures].

D. P.: Va ser una pixada fatal.

[Ens asseiem].

D. P.: Suposo que hem d’accelerar per la seva vida, per arribar als grans èxits.

K. J.: Quan vaig tornar a Williamsburg vaig anar a l’escola de l’Eastern District i el millor que em va succeir allí és que em van donar un passi per al Museum of Modern Art. Però jo no pertanyia a cap entorn. No pertanyia a la classe mitjana, al món jueu, ja no pertanyia a ningú. El meu camí s’havia bifurcat del dels meus amics i estava bastant sol. Estava pensant i escrivint sobre això precisament ahir, i em vaig començar a sentir molt malament. Estava fotudament sol. Tenia una pilota de bàsquet i me’n anava a jugar sol, o de vegades trobava algú amb qui jugar.

D. P.: Quina edat tenia llavors?

K. J.: 15 ó 16. Només em vaig quedar a casa de la meva àvia i del meu oncle durant un any o així, no més, potser un any i mig, i després em vaig mudar a una habitació moblada a Manhattan. Vaig anar a diverses escoles públiques diferents –institut i secundària– i crec que en total vaig arribar a comptar una dotzena.

D. P.: Com va succeir això? Joe Jacobs el perseguia?

K. J.: No, ell i la seva primera dona es van divorciar. I jo vaig començar a viure en diferents llocs.

F. J.: Amb diferents ties.

K. J.: Ties que estaven boges.

F. J.: Estaves fent secundària.

K. J.: Sí, estava fent secundària, i vivint en llocs on no em volien i on jo no els volia. Era fastigós. I llavors, oh, en Joe va tenir èxit amb la reedificació, per segona vegada –la gran casa de West Hempstead s’havia cremat dues setmanes abans que ens hi instal·léssim. Em vaig instal·lar una altra vegada amb ell i la seva tercera dona, però això només va durar com un any i vaig tornar a Williamsburg. Podia tenir contacte amb Williamsburg durant aquells anys perquè estava vivint a Brooklyn, a només mitja hora amb tramvia, així que podia estudiar per al meu *bar mitzvah* amb algú que estigués a prop de la casa on vivia la meva àvia. Podia tenir contacte amb ella.

D. P.: La *bar mitzvah* va ser cap al 1946?

K. J.: Va ser absurd. Sí, 1946. En Joe es va casar el dia següent i no em van convidar.

D. P.: Sabia que s’anava a tornar a casar?

K. J.: Oh sí. Però no estava convidat a les noces perquè semblava massa gran.

D. P.: Perquè tenia 13!

K. J.: Perquè estava avergonyit de tenir aquest fill de 13 anys. El feia semblar massa gran.

D. P.: Era doncs un home preocupat per les aparences socials.

K. J.: Era un autèntic tocacollons.

D. P.: On era la *bar mitzvah*?

K. J.: A Brooklyn. Era en el temple; no m'interessava, però hi havia un banquet al soterrani –tenia una sala per a això–. Així que no valia per a res. Una de les coses més destacables és que vaig estudiar durant mesos per ser capaç de dir aquelles coses en hebreu de les quals no recordo res. El noi que em va fer classes era molt amable, un dels pocs jueus alcohòlics. Tenia una habitació minúscula que donava al carrer, i podia veure els nens jugant, i a ell li agradava que begués una mica d'alcohol amb ell –era molt amable–. Podíem parlar-nos amb franquesa.

D. P.: Ell només parlava hebreu?

K. J.: La meva àvia només parlava yiddish, així que jo havia de parlar yiddish com a llengua principal.

D. P.: El meu pare també.

K. J.: Sí. Així que estava en el podi, al principi, i per a la meva sorpresa, aquells nois que estaven officiant la cerimònia s'inclinen sobre mi mentre estava llegint i em passen una traducció fonètica en anglès. Va ser *impactant*. Em vaig quedar impactat: era una corrupció.

D. P.: Era profà.

K. J.: Ho era realment. Ja saps, aquí, nosaltres...

[Interrupció d'un altre tipus que agraeix a Ken que li hagi prestat el seu equip].

K. J.: Així que va ser impactant. Però ja saps, Déu meu, ens hem després de tot aquest tipus de coses religioses. Ja et vaig explicar que quan vaig deixar de creure en el conill de Pasqua Déu se'n va anar. Vull dir: mai vaig sentir una crisi ni res de semblant. Simplement se supera.

D. P.: Però crec –no ho sé– que molta gent segueix sent religiosa malgrat no creure en Déu. Li agraden els ritus i els rituals.

K. J.: Sí, bé, puc entendre-ho. La Flo vol celebrar la Pasqua Jueva.

F. J.: Sí.

K. J.: Per què?

F. J.: No t'agrada el menjar?

K. J.: M'agrada una mica, però és tan ridícul.

[Interrupció: algú pregunta si seguim parlant].

F. J.: Potser hauria de posar les nostres jaquetes al centre.

K. J.: No, no, tindrem lloc. [Riures]. El cinema d'avantguarda no és tan popular.

[La Flo col·loca les jaquetes per guardar els seients].

D. P.: Llavors, què va fer per trobar feina després de la secundària?

Va anar directament a buscar feina com a guardacostes? Va abandonar els estudis de secundària o es va graduar?

K. J.: En certa manera em vaig graduar –tenia bastants crèdits–. En realitat no: no tinc un diploma ni res d'això; tinc un *certificat d'assistència*.

[John MacKay arriba, pregunta pel Hurricane Sandy, que ha deixat els Jacobs a les fosques durant una setmana].

D. P.: Volia preguntar-li en què va treballar. Va treballar com a conserge en algun moment?

K. J.: Oh, això va ser després. Va ser una de les millors coses.

D. P.: [Riures]. Mosso de quadra...

K. J.: Sí, vaig treballar com a mosso de quadra. I ja sap, horrible, horrible, el més baix, vaig fer els treballs pitjor pagats. Oh, déu, no em portis per aquí. Ens vam conèixer a...

F. J.: Provincetown.

K. J.: Provincetown, 2001.

F. J.: 1961.

K. J.: Oh, no, ho sento, ho sento. M'he confós pel tema de què parlàvem. Aquella època va ser horrible.

D. P.: Per què estava a Provincetown a l'estiu? Quin era el motiu?

K. J.: Hofmann –Hans Hofmann– estava fent classes, encara que se suposa que no, eren classes informals.

F. J.: Perquè a aquella època s'havia jubilat.

K. J.: Sí.

D. P.: Llavors, com va començar a relacionar-se amb Hans Hofmann?

Treballava de dia o de nit? Anava un parell d'hores a veure Hans Hofmann?

K. J.: Sí, era una cosa així. Bé, estava el compte del govern en suport als soldats que pagava l'escola, i vaig poder estudiar pintura en una escola molt *dolenta*. Amb Raphael Soyer, que era un professor horrible per mi, i després vaig anar amb un amic al Whitney Museum: tenien una exposició americana d'obres...

F. J.: Potser era la biennial.

K. J.: La biennial. I hi havia una pintura de Hofmann que em va deixar fora de combat. El meu amic em va dir que feia classes a Nova York i que sovint prenia un parell de persones com a monitors.

F. J.: El teu amic no era Alan Becker?

K. J.: Sí, Alan Becker. Vaig ficar els dibuixos en una carpeta i me'n vaig anar a veure'l, va estar

veient-los i em va dir que clar. [Riures]. Realment mai vaig tenir deutes, però podia assistir a les classes i estudiar com qualsevol altre. No recordo que m'haguessin cridat a files.

D. P.: Recorda com va reaccionar davant la seva feina?

K. J.: Diguem que canviava constantment d'opinió i molt sovint estripava el teu treball. El va estripar i després va reflexionar.

F. J.: Era conegut per això.

D. P.: És com el que ha dit sobre Jack Smith al metro.

F. J.: Sí... que s'havien d'estripar els cartells del metro.

K. J.: Oh *déu* meu, mai hauria fet aquesta relació. [Riures]. Però és veritat.

F. J.: El nostre amic Max tenia dibuixos fets al carbonet que Hofmann va tornar a muntar després d'haver-los estripat, canviant fragments.

D. P.: Alguna vegada va fer això per al seu propi treball?

K. J.: Crec que més d'una persona. Crec que de Kooning usava aquest mètode. De totes maneres, en aquesta ocasió va arribar i va fer això, va canviar tot de lloc: «això hauria d'anar aquí, això aquí», i, al final, va retrocedir i va dir: «no volia fer això, era un bon dibuix».

D. P.: No va poder evitar-ho.

K. J.: És clar.

D. P.: Per tant tenia una forma de veure l'art en què ell el tornava a treballar.

K. J.: Sí. I també li agradava el meu cap. Un dia se'n va apoderar, com si fos un cabdell o alguna cosa així, el va girar, ja saps, mira aquest avió i aquell avió. [Riures].

D. P.: Però aquest mètode d'ensenyament no és tan diferent del seu, no? Fa coses semblants amb les pel·lícules que troba. Les esbocina i les torna a unir.

K. J.: Això és interessant.

D. P.: Està d'acord?

K. J.: No, no ho crec. El que dius em sorprèn.

D. P.: Perquè s'ha escrit molt sobre com se sent influït per l'*art* de Hofmann, però no sobre com se sent influït per com ensenyava...

K. J.: Això és indubtablement cert. Déu meu, estic sorprès. Ja saps, fem aquestes coses...

F. J.: Es deriva de l'anàlisi també.

K. J.: De l'anàlisi, sí, però això era la seva anàlisi.

D. P.: Només era una manera diferent de veure l'art en aquell moment?

F. J.: Bé, té a veure amb les dinàmiques. T'animava a veure l'espai com una dinàmica dins dels quatre angles de les vores de l'enquadrament.

D. P.: Com una estètica que consistís a veure el que hi havia no havent pensat inicialment que hi era?

K. J.: Va dir que petits canvis molt superficials es poden convertir en capbussades enormes en l'espai. Així que rere la veritat de la seva superfície està el fet de la seva llisor –però indicant tot tipus d'esdeveniments espirituals, de moviments en desacord amb la superfície–. És algú que està molt atent al model: es tracta d'una estructura arquitectònica on s'ha de posar tota l'atenció, amb la qual s'ha de ser respectuós.

D. P.: Es podria comparar amb alguna cosa dins de la seva obra, com *Window* (1964), on primer està el moviment de la càmera, però després sembla tractar-se del moviment de l'edifici, i

després sembla ser la pròpia pantalla la que es mou, depenent tot d'aquesta idea que la pantalla és un pla estable dins del qual els objectes poden moure's –per la qual cosa el respecte per la pantalla està a costa de la realitat que va filmar, i viceversa–.

K. J.: Sí, sóc un vell estudiant de Hofmann. [Riures]. Li dec molt.

F. J.: Portes dient això des que et vaig conèixer.

D. P.: Veu alguna diferència real entre l'acostament d'ell i el seu?

K. J.: El meu acostament és essencialment els germans Marx.

D. P.: Crec que hem de fer un zoom fins als anys 60, que és del que se suposa que hauríem d'estar parlant –però hi ha tant, massa coses de què parlar–.

K. J.: La meva desgraciada núvia, que es va suïcidar en aquesta època.

D. P.: Oh!

K. J.: Sí.

D. P.: Vivia a Orchard Street.

K. J.: No, no, vaig filmar *Orchard Street* (1955), i mentre ho feia vivia una illa a l'est, a Ludlow, per no haver de pagar diners pel transport. Estava buscant un tema que fos contingut, *contingut*. Realment tenia molt pocs diners. Sovint anava caminant des de Lower East Side fins a casa de la meua àvia, a Williamsburg, per poder sopar, i després tornava caminant; no li podia dir com de destrossat estava. I vaig fer això durant anys.

D. P.: Recordo aquest pla en què el cotxe marxa, i tothom es queda mirant el cotxe, i està aquesta idea d'algú abandonant aquest carrer i anant a un altre carrer, potser només a una illa de distància, essent un gran esdeveniment –ja saps, que algú tingui un cotxe i que puguin sortir del barri per uns minuts–.

K. J.: Vaig aprendre molt sobre com filmar el món: vaig aprendre que simplement és la teva feina, que no has de fer preguntes, que no has de disculpar-te, que no t'has d'avergonyar.

[Següent interrupció. Jytte Jensen, comissari del MoMA –i el meu antic cap–. Més converses sobre e-mails que s'han perdut amb la tempesta, i sobre les capacitats del MoMA per projectar en 3D].

K. J.: Has vist pel·lícules de The OpenEnded Group? Hauries de veure-les... són belles.

[Una altra interrupció. Gina Telaroli].

D. P.: Ni tan sols hem arribat als anys 60. Però totes aquestes persones que vénen crec que són un altre tipus d'història, una història viva. •

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AAVV (2011). *Optic Antics. The Cinema of Ken Jacobs*, Oxford, Oxford University Pres.
- CROUSE, Edward (2004). «Interview: Oddends», *CinemaScope*, nº18, estiu, pp. 34-38.
- GUNNING, Tom i SCHWARTZ, David (1989). «Interview with Ken Jacobs», a SCHWARTZ, David (Ed.), *Films That Tell Time: A Ken Jacobs Retrospective*, Nueva York, American Museum of the Moving Image.
- HAMPTON, Julie (1998). «An Interview with Ken Jacobs», *Millennium Film Journal*, nº 32-33, tardor, pp. 131-140.
- HANLON, Lindley (1979). «Kenneth Jacobs Interviewed by Lindley Hanlon», *Film Culture*, nº 67-69, pp. 65-86.
- HANLON, Lindley i PIPOLO, Tony (1986). «Interview with Ken and Flo Jacobs», *Millennium Film Journal*, nº 16-18, tardor/hivern, pp. 26-53.
- JONES, Kristin M. (1997). «Ken Jacobs: Museum of Modern Art», *Artforum International*, nº 35, febrer.

- KREISLER, Harry (1999). «Conversations with History», Berkeley, University of California.
- MACDONALD, Scott (1998). «Ken and Flo Jacobs», a MACDONALD, Scott (1998), *A Critical Cinema 3: Interviews with Independents Filmmakers*, Berkeley, University of California Press.
- MCELHATTEN, Mark (2004). «Time After Time: In and Around the Nervous Magic Lantern and Nervous System o Ken Jacobs», *Brussel-les, Argos Festival*, Argos Editions.
- RAYNS, Tony (1973-1974). «Reflected Light», *Sight and Sound*, 43, nº 1, hivern, pp. 16-19.
- SHAPIRO, David (1977-1978). «An Interview with Ken Jacobs», *Millennium Film Journal*, nº 1, hivern, pp. 121-128.
- WEBBER, Mark (2008). «Ken Jacobs: A Master of Life and Depth», *The Guardian*, 28 de novembre.
- ZUCKER, Gregory (2005). «Cinema and Critical Reflection: A Conversation with Ken Jacobs and Family», *Logos*, nº 4, estiu.

DAVID PHELPS

Escriptor, traductor i programador. Editor contribuent a publicacions com *Lumière, desistfilm, the MUBI Notebook*, i *La Furia Umana*, per a les que ha coeditat (amb Gina Telaroli) *William Wellman: A Dossier* i *Allan Dwan: A*

Dossier. Entre els seus curtmetratges cal destacar *On Spec* i la sèrie en curs *Cinetracts*. Actualment treballa com a tutor privat a Nova York, en un projecte sobre Fritz Lang i en una retrospectiva sobre la Història del Cinema Portuguès.