

JAY ROSENBLATT

BIOGRAPHIE

SHORT OF BREATH

Jay Rosenblatt est né à Brooklyn, New York le 25 février 1955, mais déménage très tôt à San Francisco. Muni de plusieurs bourses d'études dont une de Guggenheim, une de USA Artists et une de Rockefeller, il obtient son diplôme en production cinématographique auprès de la San Francisco State University ainsi qu'un Masters en Counselling Psychology (la psychologie du conseil). C'est en 1980 qu'il commence à réaliser des films. Suivant une série de courts métrages, il signe *Short of Breath* en 1990, film réalisé grâce à la technique du found footage. Difficile à cataloguer en tant que cinéaste, il travaille autant le documentaire que le montage et l'expérimentation. Ses films explorent le tissu politique dans lequel évoluent des personnes entre restrictions et traumatismes. Doué d'une poétique incontestable, Rosenblatt relit attentivement des pages dramatiques de l'histoire récente et au-delà. Des œuvres telles que *Human Remains* (1998) et *King of the Jews* (2000) l'ont consacré maître de la cinématographie américaine contemporaine. Sans jamais abandonner la forme du court métrage, Rosenblatt reçoit, au cours des années, plus d'une centaine de prix et de distinctions. En octobre 2010 le MoMA (Musée d'Art moderne) de New York consacre une semaine à la projection de ses films. Actuellement, il est Directeur de la Programmation du San Francisco Jewish Film Festival.

GAN – Traduction: fmo

Jay Rosenblatt, geboren am 25. Februar 1955 in Brooklyn, New York, zieht früh nach San Francisco. Ausgezeichnet mit verschiedenen Stipendien, darunter Guggenheim, USA Artists und Rockefeller, Inhaber eines Diploms in Filmproduktion der San Francisco State University sowie eines Masters in Counselling Psychology (psychologische Beratung), beginnt er ab 1980 Filme zu drehen. Nach einer Serie von Kurzfilmen realisiert er 1990 *Short of Breath*, den er in Found-Footage-Technik realisiert. Der nur schwierig einzureihende Cineast bewegt sich zwischen Dokumentar-, Schnitt- und Experimentalfilm. In seinen Werken erforscht er das politische Muster, in welchem die Individuen zwischen Restriktionen und Traumata leben. Mit einer einzigartigen Poetik begabt, beschäftigt sich Rosenblatt mit den dramatischen Aspekten der modernen Geschichte. Aber nicht nur. Werke wie *Human Remains* (1998) und *King of the Jews* erheben ihn zum Meister des modernen US-Films. Dem Kurzfilm treu bleibend, erhält er im Laufe der Jahre über hundert Anerkennungen und Preise. Im Oktober 2010 zeigte das MoMA (Museum of Modern Art) New York während einer Woche seine neuesten Filme. Zurzeit ist er Programmverantwortlicher des San Francisco Jewish Film Festival.

GAN – Übersetzung: bak

Jay Rosenblatt was born in Brooklyn, New York on 25 February 1955 but soon moved to San Francisco. Endowed with various fellowships including Guggenheim, USA Artists and Rockefeller, he earned a degree in cinematographic production from San Francisco State University and a Masters in Counselling Psychology. He began film directing in 1980. After a series of short films, in 1990 he signed *Short of Breath*, a found footage compilation. Difficult to classify as a filmmaker, he went from the documentary to editing to experimenting. His films explore the political fabric in which individuals live between restrictions and trauma. Gifted with unmistakable poetics, Rosenblatt carefully rereads dramatic pages of recent history—and beyond. Works such as *Human Remains* (1998) and *King of the Jews* (2000) consecrated him a master of contemporary American filmmaking. Without ever abandoning the form of the short film, over the years Rosenblatt was awarded over a hundred prizes and distinctions. In October 2010 the New York MoMA dedicated a week of screening to his films. Currently he is Programme Director of the San Francisco Jewish Film Festival.

GAN – Translation: mfa

L'ÉTERNEL MOMENT DU PRÉSENT

LE CINÉMA DE JAY ROSENBLATT

LORSQUE JAY ROSENBLATT SE PRÉSENTE À PESARO EN 1991, IL N'A QUE QUELQUES COURTS MÉTRAGES À SON ACTIF MAIS IL EST DÉJÀ CONSIDÉRÉ COMME UNE DES PERSONNALITÉS MONTANTES DU CINÉMA EXPÉRIMENTAL INDÉPENDANT ÉTATS-UNIEN. DANS LES ANNÉES 1980, GRÂCE À DES TRAVAUX REMARQUÉS AVEC GRANDE CURIOSITÉ ET ENTHOUSIASME PAR LES EXPERTS ET PAR LA CRITIQUE, IL A SONDÉ LES POSSIBILITÉS QU'OFFRENT LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE ET LES FORMES DE NARRATION.

L'ancien thérapeute aborde le cinéma comme s'il s'agissait d'une prolongation de son activité. Comme une tentative de donner corps à une parole non dite ou, mieux encore, comme la possibilité de mettre en scène une parole refoulée qui n'a (plus/pas encore) le droit de cité. Le film *Short of Breath*, avec lequel Rosenblatt inaugure les années 1990 et qui est présenté à Pesaro, marque une distance évidente par rapport à ses œuvres précédentes. La situation familiale sans issue d'une femme au foyer est mise en scène tel un théâtre de poche dramatique qui semble porter dans son héritage génétique les souvenirs des drames «hystériques» de Nick Ray et des mélodrames féministes de Robert Aldrich. Des photogrammes retrouvés (et remis en lumière), provenant d'un «ailleurs» distant dans le temps et dans l'espace, sont recontextualisés dans une tentative de construire un réseau de solidarité. De l'acte de filmer, le réalisateur passe ainsi à l'acte de refilmer. L'acte de refilmer est un acte de libération. En effet, Rosenblatt ne se contente pas de mettre bout à bout des fragments hétérogènes. Le montage est le principe même du cinéma rosenblattien. Monter signifie donner la possibilité de voir les choses et, surtout, de les montrer d'un point de vue différent, sous un jour nouveau.

De l'acte de voir on passe ainsi à l'acte de revoir. Tout en marquant le début d'une période, *Short of Breath* clarifie les termes d'une poétique. Le found footage, c'est-à-dire les images trouvées, n'est pas un processus de travail qui consiste simplement à mettre bout à bout des fragments de films provenant de sources distantes de la poétique très personnelle du réalisateur, et qui, intro-

nouveau disponible, mais dans les potentialités inexprimées qu'elle peut encore exprimer. Telle une matière première ou un minéral, l'image déjà vue peut être retravaillée, et réagir, par conséquent, si elle se trouve exposée à de nouveaux contextes sémantiques ou si elle est placée dans un environnement réceptif. Les cinéastes de la modernité ont toujours été conscients que l'acte de filmer

LE MONTAGE EST LE PRINCIPE MÊME DU CINÉMA ROSENBLATTIEN. MONTER SIGNIFIE DONNER LA POSSIBILITÉ DE VOIR LES CHOSES ET, SURTOUT, DE LES MONTRER D'UN POINT DE VUE DIFFÉRENT.

duites dans la pratique de ce dernier, se retrouvent éloignées de leur «sens» premier. Il s'agit d'une critique de la structure même de l'idéologie qui permet de donner vie à une image et de mettre en scène non pas une critique attendue de l'image normative – bien qu'elle constitue un élément fondamental de la méthode de travail de Rosenblatt – mais plutôt une réinvention du fragment remis en lumière. La valeur de l'image retrouvée ne réside pas dans le fait d'être à

ne duplique pas le réel. Il le remplace par un «autre» réel, un réel cinématographique composé des matériaux innombrables et inassimilables de ce monde qui deviennent «film» grâce au dispositif de reproduction (en d'autres termes, le cinéma). Rosenblatt fait quant à lui une distinction fondamentale. Si le cinéma est véritablement un «autre» réel, alors l'image choisie sera toujours une «autre» image par rapport à celle qui a déjà été vue. Le cinéma, privé de sa plus-value



PERIOD PIECE GIRL

mythologique, devient ainsi un instrument du dire, une pratique de liberté et de dialectique, un instrument critique qui sert à reprendre le dialogue avec ce qui n'a jamais réussi à pénétrer le périmètre du photogramme déjà filmé. Et c'est ce non-vu, précisément, qui sommeille aux marges du périmètre du photogramme qu'il continue d'accompagner tel un

porteuse d'autres images jamais vues...). Une vérité qui est un processus, un travail (du cinéma, mais pas seulement), une vérité sujette à vérification, à révision, dans la mesure où elle peut – doit! – être revue. Le fait de revoir est le principe même de la liberté et du dialogue. Le principe de la rencontre avec l'autre. Peut-être même la possibilité de penser

le pousse à rechercher le moment précis où la «vérité», réduite à son essence première, se manifeste comme une matière à travailler. Godard affirmait que le cinéma, c'était la vérité 24 photogrammes par seconde; pour Rosenblatt il s'agit de vérifier cette vérité à l'échelle des particules subatomiques de l'image. Cette recherche, qui peut être comparée à la recherche du regard auroral, n'est pas sans rappeler la poésie de Stan Brakhage. Et c'est précisément cette approche anti-utopique (voire matérialiste ou poétique en tant que projet de travail) face à la recherche du «regard originel» qui permet aussi au film de servir d'instrument de recherche a posteriori, puisque le film est l'image même de la pensée qui l'a fait exister.

En ce sens, le travail de Rosenblatt permet d'observer la création d'une possible démocratie de l'image. La mise côte à côte de deux images hétérogènes n'est jamais pensée en fonction d'une hypothétique synthèse mais plutôt pour favoriser une perspective inédite. L'objet des interrogations théoriques de Rosenblatt est, à l'évidence, le regard. En effet, Rosenblatt va vers ce qui donne vie à une image et vers le travail que l'œil doit accomplir pour pouvoir s'en approcher. Ce n'est pas un hasard si les principaux films de Rosenblatt sont tous des mises en scène de conflits appartenant à la fois

à la sphère privée et politique. L'image est en quelque sorte un ensemble de relations dont le mouvement semble reproduire celui du cinéma. C'est au sein de ce «caillot» problématique que se trouve le cœur du cinéma rosenblattien. Par son analyse du regard, Rosenblatt accomplit un travail minutieux de déstructuration de l'idéologie dominante. Sa stratégie esthétique transcende le contenu de chaque film; elle dévoile la méthode même du travail rosenblattien comme hypothèse possible pour des recherches ultérieures. En ce sens, le cinéma de Jay Rosenblatt agit tel un renvoi perpétuel. Le cinéma n'est jamais la finalité, mais plutôt le principe d'autres moyens de communication. Il semble donc inévitable que l'approche de Rosenblatt soit clairement anti-cinéophile, bien que le réalisateur puisse se vanter d'une culture cinématographique hors du commun.

L'approche radicalement anti-normative de Rosenblatt fait qu'au cœur de son cinéma se pose le problème d'un travail qui contemple infatigablement la différence. Au travers d'elle, le regard peut en effet se renouveler et expérimenter des approches non codifiées. Dans cet esprit de recherche, le cycle de films centrés sur sa fille sont hautement représentatifs. Au travers des yeux de sa fille Ella, Rosenblatt tente de mettre en scène le

L'APPROCHE RADICALEMENT ANTI-NORMATIVE DE ROSENBLATT FAIT QU'AU CŒUR DE SON CINÉMA SE POSE LE PROBLÈME D'UN TRAVAIL QUI CONTEMPLÉ INFATIGABLEMENT LA DIFFÉRENCE.

fantôme de l'image vue, qui seul rend possible la réactivation de nouveaux processus de création d'images, images cette fois authentiquement jamais vues. Les implications politiques d'une telle pratique sont à l'origine du cinéma rosenblattien. Si le fait de pointer la caméra sur le monde signifie le remettre en scène, l'inventer, alors le fait de regarder à nouveau une image, la réutiliser, signifie interroger son contenu immédiat de vérité en supposant qu'une autre vérité apparaisse (elle-même probablement

la différence de l'autre. En ce sens, le cinéma de Jay Rosenblatt est un véritable projet d'éducation à l'image, un des plus radicaux et des plus cohérents du cinéma contemporain.

Au fil des années, Rosenblatt a beaucoup diversifié son approche filmique. Des films de found footage, il est passé à des œuvres de montage puis au cinéma familial, mais en gardant au plus profond de sa pensée esthétique la même attitude critique avec laquelle il sélectionne les images des «autres». Une attitude qui



RESTRICTED

moment auroral où la nécessité même du cinéma se fait sentir. Outre le fait d'être des exemples extraordinaires de pédagogie de la liberté, ces films mettent la position du «réalisateur» à disposition d'un autre «corps». Grâce à sa faculté de se mettre dans le regard de l'autre, et donc de se laisser voir pendant qu'il voit/filme, Rosenblatt met en péril le statut absolu du réalisateur en tant que vision unidirectionnelle. Dans les films réalisés avec sa fille, Rosenblatt dévoile sa méthode de travail, dont la première formulation remonte à sa pratique du found footage. La tendresse et la complicité extraordinaires qui se dégagent des films avec Ella sont les signes d'un cinéma «invisible» qui retrouve la place qui lui est due dans la vie des hommes et du monde.

De part sa position difficile à classer – réalisateur, artiste expérimental, documentariste – Jay Rosenblatt rend explicite la nécessité toujours plus forte du cinéma contemporain de se confronter à nouveau avec l'image, au-delà des divisions que les habitudes cinématographiques les plus répandues aimeraient imposer. Il semble donc inévitable d'associer le cinéma de Rosenblatt à une «critique de la séparation». En effet, selon Rosenblatt, le cinéma est un processus dialectique où le travail du regard est le signe même du travail du réalisateur.

L'image est le point de fuite, l'«origine» impossible d'un discours qui répète inégalement son désir d'altérité et de différence. C'est cette tension, morale, éthique et politique, qui fait la force des films de Rosenblatt, ces films qui nous touchent par la force de la rigueur poétique et créative. Mais selon Rosenblatt, le cinéma est aussi un lieu de partage, un lieu où le «je» tente de devenir «nous»: une arène dans laquelle le monde surgit dans une tension créatrice où le privé redevient inévitablement politique, et le politique est ramené à la dimension de sa scandaleuse humanité.

Durant plus de 30 ans, Jay Rosenblatt a travaillé avec une extraordinaire cohérence au cœur d'un univers filmique sans cesse nourri par des stimuli et des suggestions nouvelles. Il a su éviter aussi bien la sclérose de l'auto-référentialité que la névrose narcissique qui tourmente parfois ceux qui font le choix de travailler en marge. Au-delà de la complexité politique, linguistique, structurelle et formelle du cinéma de Rosenblatt, ses films conservent une lisibilité et une jouissance d'une immédiateté déconcertante que l'on doit avant tout à la maestria avec laquelle le réalisateur travaille à l'intérieur de la forme du court métrage. Cette évidence narrative confère au travail de Jay Rosenblatt un «caractère classique» paradoxal. Une sérénité de la forme et du

récit qui se révèle non seulement comme un ensemble de stratégies pour la libération du regard, mais surtout comme un signe de la conscience politique aigüe d'un cinéma qui ambitionne à faire partie des récits du monde contemporain. Cinéma mille-feuilles et inspiré, l'œuvre de Jay Rosenblatt est un délice de la vision, entre participation et dialogue.

GIONA A. NAZZARO

Traduction: ava

EWIGER MOMENT DER GEGENWART

JAY ROSENBLATT KINO

ALS JAY ROSENBLATT 1991 NACH PESARO KAM, HATTE ER ERST WENIGE KURZFILME AUF SEINEM KONTO, DOCH ER GALT SCHON ALS EINER DER VIELVERSprechenden Namen des Experimentellen und Unabhängigen US-Films. In den 80er Jahren probierte er die Möglichkeiten der Filmsprache und die Erzählformen aus in Arbeiten, die von den Fachleuten und der aufmerksamer gewordenen Kritik mit grossem Interesse und Wohlwollen vermerkt wurden.

Der ehemalige Psychotherapeut Rosenblatt geht den Film als Ausweitung seiner Praxis an. Als ein Versuch, einem nicht ausgesprochenen Wort Gestalt zu geben oder, besser, als eine Möglichkeit, ein verdrängtes, ein (nicht mehr/ noch nicht) daseinsberechtigtes Wort in Szene zu setzen. *Short of Breath*, der Rosenblatts goer Jahre einläutete und in Pesaro gezeigt wurde, hebt sich deutlich von seinen früheren Werken ab. Die ausweglose Familiensituation einer Hausfrau wird inszeniert wie ein dramatisches Kammerspiel, das in seiner genetischen Ausstattung selbst die Erinnerung an Nick Rays «hysterische» Dramen und Robert Aldrichs feministische Melodramen zu bewahren scheint. Wiedergefundene (und wieder ans Licht gebrachte) Fotogramme aus einem – zeitlichen und räumlichen – Anderswo werden in einen neuen Kontext gesetzt im Versuch, ein Solidaritätsnetz aufzubauen. So wechselt der Regisseur vom Filmen zum Wiederfilmen. Der Akt des Wiederfilmens ist ein Akt der Befreiung. Denn Rosenblatt begnügt sich nie damit, verschiedenartige Fragmente zusammenzusetzen. Im Schnitt liegt das Wirkprinzip des rosenblattschen Films. Schneiden heisst, die Möglichkeit einer anderen Sicht auf die Dinge zu geben und, vor allem, sie in einer neuen Perspektive, in einem anderen Licht zu zeigen.

Damit geht das Sehen ins Wiedersehen über. *Short of Breath* ist der Film, der eine neue Schaffensperiode einleitet und gleichzeitig die Begriffe einer Poetik klärt. Das Found Footage, das gefundene Bildmaterial, ist kein Arbeitsprozess, bei dem einfach Filmfragmente aus Quellen ohne Bezug zur ganz persönlichen Poetik des Regisseurs nebeneinandergesetzt und, in seine Praxis einfliessend, ihrer ursprünglichen «Bedeutung» entfremdet werden. Es geht dabei viel mehr um eine kritische Auseinandersetzung mit dem ideologischen Gefüge selbst, die es erlaubt, einem Bild Leben zu verleihen, und weniger um eine vermutliche Kritik am normativen Bild – obschon diese ein grundsätzlicher Bestandteil von Rosenblatts Arbeitsweise ist – als um die Neuerfindung des wieder ans Licht gebrachten Fragments. Der Wert des wiedergefundenen Bildes liegt nicht so sehr darin, dass es wieder verfügbar ist, sondern in den noch unausgedrückten Möglichkeiten, die es noch ausdrücken kann. Wie ein Rohstoff oder ein Mineral kann das schon gesehene Bild weiterverarbeitet werden und entsprechend reagieren, wenn es neuen möglichen Bedeutungszusammenhängen ausgesetzt oder in ein rezeptives Umfeld versetzt wird.

Während die FilmemacherInnen der Moderne sich immer bewusst waren,

dass Filmen nicht die Realität abbildet, sondern sie durch eine «andere» Realität ersetzt – eine filmische Realität bestehend aus den zahllosen nicht assimilierbaren Materialien der Welt, die dank dem Reproduktionsdispositiv (oder dem Wirken des Kinos) zu einem «Film» werden –, geht Rosenblatt grundsätzlich anders vor. Wenn das Kino tatsächlich immer eine «andere» Realität bleibt, ist das gewählte Bild immer ein «anderes» Bild als das schon Gesehene. Seines mythologischen Mehrwerts beraubt, wird das Kino zu einem Instrument des Sagens. Damit verwandelt sich das Kino in eine Praxis von Freiheit und Dialektik. In ein kritisches Instrument für die Wiederaufnahme des Gesprächs mit dem, was noch nie in den Bereich des schon gefilmten Fotogramms einzudringen vermochte. Und genau dieses Nicht-Gesehene, das am Rand des Fotogramms schlummert, begleitet ihn weiterhin immer wie ein Gespenst des Gesehenen Bildes, das die Wiederaktivierung von Schöpfungsprozessen für andere Bilder – und diesmal wirklich noch nie Gesehene – erst ermöglicht.

Die politischen Implikationen dieser Praxis sind die Grundlage des rosenblattschen Kinos. Wenn das Aufnehmen der Welt bedeutet, diese neu inszenieren, erfinden, bedeutet das Wiederanschauen, das Wiederverwenden eines Bildes,



FOCUS

seinen unmittelbaren Wahrheitsgehalt hinterfragen in der Annahme, dass sich auch eine *andere Wahrheit* (mutmassliche Trägerin von anderen noch nie gesehenen Bildern ...) offenbart. Diese Wahrheit ist ein Prozess, eine Arbeit (des Kinos, aber nicht nur) und deshalb der Überprüfung und der Revision unterworfen, in dem Sinn als sie revidiert – neu gesehen – werden kann – und muss! Der Akt des Neusehens ist das Prinzip der Freiheit und des Dialogs. Das Prinzip der Begegnung mit dem Anderen. Die einzige Möglichkeit, vielleicht, sich das Anderssein des Anderen vorzustellen. In diesem Sinn ist Rosenblatts Kino ein eigentliches Projekt für Bilderziehung. Eines der radikalsten und konsequentesten des zeitgenössischen Kinos. Im Laufe der Zeit hat Rosenblatt seinen eigenen filmischen Ansatz stark verändert. Von den Found-Footage-Filmen ist er zu Schnittarbeiten und zum Familienfilm übergegangen, wobei er jedoch zutiefst in seinem ästhetischen Anliegen die gleiche kritische Haltung bewahrt, mit der er die Bilder «anderer» selektioniert – und sezziert. Eine Haltung, die ihn dazu führt, genau den Moment zu suchen, in dem sich die – auf ihren Wesenskern verdichtete – «Wahrheit» als Arbeitsmaterial offenbart. Während Godard behauptete, Kino sei Wahrheit in 24 Fotogrammen pro Sekunde, geht es

für Rosenblatt darum, den Gehalt dieser Wahrheit auf der Ebene der subatomaren Partikel des Bildes zu prüfen. Diese Suche, die mit der Suche nach dem Urblick gleichgestellt werden kann, erinnert an Stan Brakhages Poetik. Und genau dieser anti-utopische (oder als Arbeitsprojekt auch materialistische und poetische) Ansatz gegenüber der Suche nach einem «ursprünglichen Blick» ermöglicht es dem Film, später auch als Nachforschungsfilm zu funktionieren, da ihm das Bild selbst des Gedankens Existenz verliehen hat.

In diesem Sinn bietet Rosenblatts Werk die Möglichkeit, das Gestalten einer möglichen Demokratie des Bildes zu beobachten. Das Nebeneinander von zwei heterogenen Bildern wird nie im Hinblick auf eine hypothetische Synthese verstanden, sondern als Voraussetzung für eine neue Perspektive. Somit ist es offensichtlich, dass das Objekt von Rosenblatts theoretischen Hinterfragungen der Blick ist. Rosenblatt bewegt sich auf das zu, was ein Bild zum Leben bringt und auf die Arbeit, die das Auge leistet, um sich diesem nähern zu können.

Nicht zufällig sind Rosenblatts wichtigste Filme Inszenierungen von Konflikten, die sowohl in den privaten als auch in den politischen Bereich gehören. Das Bild ist somit eine Gesamtheit von Beziehungen, deren Bewegung jene des Kinos

zu reproduzieren scheint. Und in diesem problematischen Klumpen liegt das Wesen des rosenblattschen Kinos. In der Analyse des Blicks vollführt Rosenblatt eine minutiöse Arbeit zur Destrukturierung der herrschenden Ideologie. Seine ästhetische Strategie geht über die einzelnen Filme hinaus, sie ist die Methode selbst der rosenblattschen Arbeit als

IM SCHNITT LIEGT DAS WIRKPRINZIP DES ROSENBLATTSCHEN FILMS. SCHNEIDEN HEISST, DIE MÖGLICHKEIT EINER ANDEREN SICHT AUF DIE DINGE ZU GEBEN.

mögliche Hypothese für spätere Forschungen. In diesem Sinn wirkt Rosenblatts Kino wie ein ständiger Aufschub. Das Kino ist nie der Zweck, sondern das Prinzip für andere Kommunikationsarten. Damit ist Rosenblatts Ansatz unweigerlich echt filmfeindlich, obschon der Regisseur sich einer ausserordentlichen Filmkultur rühmen kann.

Aufgrund seines radikal anti-normativen Ansatzes stellt sich in Rosenblatts Kino zentral das Problem einer Arbeit, die unermüdlich das Anderssein betrachtet. Denn so kann sich der Blick erneuern und nicht kodifizierte Ansätze

ausprobieren. In dieser forschenden Richtung ist der Filmzyklus mit seiner Tochter äusserst aufschlussreich. Durch die Augen der kleinen Ella versucht Rosenblatt, den Urmoment zu inszenieren, in dem sich die eigentliche Notwendigkeit des Kinos offenbart. Abgesehen davon, dass diese Filme ein hervorragendes Beispiel für Freiheits-

Pädagogik sind, stellen sie die Position des «Regisseurs» auch einem anderen «Körper» zur Verfügung. Dank seiner Bereitschaft, sich in den Blick des Anderen zu versetzen und sich so während seines Filmens/Schauens zusehen zu lassen, rüttelt Rosenblatt am absoluten Status des Regisseurs als eindirektionale Vision. In den zusammen mit seiner Tochter gedrehten Filmen gibt Rosenblatt somit seine Arbeitsweise preis, die in der Praxis des Found Footage ihren ersten Ausdruck fand. Die aussergewöhnliche Zärtlichkeit und Vertrautheit, die von den Filmen mit Ella ausgeht, ist



HUMAN REMAINS

das Zeichen für ein «unsichtbares» Kino, das auf den ihm im Leben der Menschen und der Welt zustehenden Platz verwiesen wird.

Mit seiner so schwer einzuordnenden Position – Experimentalfilmer, Dokumentarfilmer, Filmemacher – bringt Rosenblatt ein immer stärkeres Bedürfnis des zeitgenössischen Kinos zum Ausdruck: sich wieder mit dem Bild

Verschiedenheit unermüdlich wieder aufnimmt. Und diese moralische, ethische und politische Spannung macht die Kraft von Rosenblatts Filmen aus, die uns mit ihrer poetischen und kreativen Wucht zu treffen vermögen. Doch das Kino laut Rosenblatt ist auch ein Ort des Teilens, ein Ort, wo «ich» zu «wir» werden soll: eine Arena, in der die Welt in einer kreativen Spannung aufblüht und

Denn über die politische, linguistische, strukturelle und formale Komplexität von Rosenblatts Kino hinaus sind seine Filme verblüffend unmittelbar zu genießen und zu «lesen», dies in erster Linie dank der Meisterschaft, mit welcher der Regisseur innerhalb der Form des Kurzfilms arbeitet. Und diese erzählerische Offensichtlichkeit verleiht Rosenblatts Werk eine paradoxe «Klassizität». Eine heitere Gelassenheit in Form und Inhalt, die sich nicht nur als eine Gesamtheit von Strategien für die Befreiung des Blicks erweist, sondern vor allem auch als Zeichen für das wache politische Bewusstsein eines Kinos, das an allen Erzählungen der heutigen Welt teilhaben will. Rosenblatts Werk, ein betroffenes und vielschichtiges Kino, ist der Ort für einen intensiven Hinschaugenuss als Teilnahme am Dialog.

AUFGRUND SEINES RADIKAL ANTI-NORMATIVEN ANSATZES STELLT SICH IN ROSENBLATTS KINO ZENTRAL DAS PROBLEM EINER ARBEIT, DIE UNERMÜDLICH DAS ANDERSSEIN BETRACHTET.

auseinandersetzen, über die Grenzen hinaus, welche die verschiedensten Gewohnheiten aufstellen möchten. Bei Rosenblatts Kino denkt man deshalb unweigerlich an eine «Kritik des Abkoppelns». Kino im Sinn von Rosenblatt ist nämlich ein dialektischer Prozess, bei dem die Arbeit des Auges das Zeichen selbst für die Arbeit des «Regisseurs» ist. Das Bild ist der Fluchtpunkt und der unmögliche «Ursprung» eines Diskurses, der den Wunsch nach Anders- und

das Private unweigerlich wieder politisch und das Politische wieder auf die Dimension ihrer skandalösen Menschlichkeit zurückgeschraubt wird.

Über dreissig Jahre hat Rosenblatt mit aussergewöhnlicher Konsequenz in einer immer wieder von neuen Stimuli und Anregungen bereicherten Filmwelt gewirkt und dabei sowohl die Verknöcherung des Selbstbezugs als auch die narzisstische Neurose vermieden, denen Randgänger manchmal erliegen.

GIONA A. NAZZARO
Übersetzung: ebr

THE ETERNAL MOMENT OF NOW

THE FILMS OF JAY ROSENBLATT

WHEN JAY ROSENBLATT ARRIVED IN PESARO IN 1991 HIS BODY OF WORK MERELY INCLUDED A FEW SHORTS, YET HE WAS ALREADY CONSIDERED ONE OF THE RISING NAMES IN INDEPENDENT EXPERIMENTAL AMERICAN CINEMA. THROUGHOUT THE 1980S HE TESTED THE POSSIBILITIES OF CINEMATIC LANGUAGE AND NARRATIVE FORMS WITH PIECES THAT ELICITED GREAT CURIOSITY AND APPROVAL AMONG SCHOLARS AND THE MOST ATTENTIVE CRITICS.

Rosenblatt, a former therapist, approaches film as if it were an extension of his practice—an attempt to give body to an unspoken word or, more aptly, as an opportunity to present a repressed word that does not (any longer/yet) enjoy the privileges of citizenship. *Short of Breath*, Rosenblatt's first film of the 1990s, was presented at Pesaro and signifies a clear divergence from his previous productions. A housewife's hopeless familial situation is staged in the style of a chamber drama that appears to have preserved the memory of the "hysterical" dramas of Nick Ray and of Robert Aldrich's feminist melodramas in its own genetic makeup. Found (uncovered) images from another place—distant both in space and time—are recontextualized in an endeavour to cast a net of solidarity. The director moves from the act of filming to the act of refilming. The act of refilming is a liberating act. In fact, Rosenblatt does not limit himself to a montage of heterogeneous fragments. The editing process is driven by the working principal that is a hallmark of filmmaking à la Rosenblatt. Editing is a chance to offer a new way of viewing things, and, above all, to show them from another perspective—in a new light. So we move from viewing to reviewing. As it sets a new course *Short of Breath* elucidates basic aesthetic principles. The found footage does not suggest a

working process that consists simply of creating series of filmic fragments taken from sources that are unrelated to the director's very own aesthetics and that, falling into his hands, have been subverted in their original "meaning" in his work. If anything, it is a critical process that takes place within the very fabric of an ideology that allows one to give life to an image or not and to present not so

If modern filmmakers have always been conscious of the fact that the act of filming does not recreate reality but substitutes it with an "other" reality—a cinematographic reality consisting of the innumerable extraneous materials of the world that becomes "film" thanks to a playback device (i. e. the cinematic work)—Rosenblatt makes a fundamental distinction. If cinema is truly an "other"

THE EDITING PROCESS IS DRIVEN BY THE WORKING PRINCIPAL THAT IS A HALLMARK OF FILMMAKING À LA ROSENBLATT. EDITING IS A CHANCE TO OFFER A NEW WAY OF VIEWING THINGS.

much a presumed normative view of the image—which is also a fundamental part of Rosenblatt's working strategies—but rather a reinvention of the uncovered fragment. The value of found footage is not so much its newfound availability but the hidden potential of what it can still express. Just as a material or a mineral, an image already seen can be reworked, and as a result can react if exposed to new semantic concatenations or placed in a receptive environment.

reality, the image chosen will always be an "other" image to the one that has already been viewed. Once stripped of its mythological surplus value, film once again becomes a semantic instrument, i. e. it returns to being a practice in independence and dialectic. A critical instrument for resuming dialogue with that which has as yet failed to succeed in penetrating the boundaries of the frame already recorded on film. And it is just and only that which remains unseen,



I JUST WANTED TO BE A...

which is hidden at the outer limits of the perimeter of the frame and has continued to accompany it, a phantom of the image viewed, that can give rise to the reactivation of new creative processes, of new images, of truly never seen images.

The political implications of this manner of working constitute the starting point of Rosenblatt's films. If directing the camera at the world is tantamount to restaging it, to inventing it, then viewing an image

what is different about the other. In this sense, the films of Jay Rosenblatt are truly a project to instruct on the image itself—one of the most radical and coherent in contemporary cinema.

Over time Rosenblatt has varied his approach to filmmaking immensely. He has moved from found footage films to montage and films focusing on family, yet has always at the base of his aesthetic ideas maintained the same critical atti-

of Stan Brakhage. This anti-utopian approach (or rather materialist and poetic in its manifestation as a working project) to the search for a "primitive gaze" is what makes it possible for a film to function as an instrument of further inquiry too, as film represents the self-same image as the thought that brought it into existence. In this sense Rosenblatt's work offers the possibility to observe the unravelling of what has the potential to be a democracy of images. The combination of two heterogeneous images is never aimed at creating a hypothetical synthesis but is meant to promote a fresh perspective. It therefore becomes evident that the object of Rosenblatt's theoretical inquiries is visual perception. Indeed, Rosenblatt moves towards that which gives life to an image and the work the eye performs to enable itself to grasp that image.

It is no coincidence that Rosenblatt's most important films are all depictions of private as well as political conflicts. The image is therefore a collection of relationships whose movement appears to duplicate that of film. And it is in this problematic agglomeration that we find the heart of Rosenblatt's filmic work. In his analysis of the eye's gaze Rosenblatt completes the painstaking task of deconstructing the dominant ideology. His aesthetic strategy transcends the

subject-matter of the individual films to present the very method behind Rosenblatt's work as a possible hypothesis for further investigations. In this sense the films of Jay Rosenblatt feel like a constant exercise in deferment. Film is never an end in itself but the basis for new modes of communication. Rosenblatt's approach is therefore inevitably and openly anti-cinephile, despite the fact that he boasts a great wealth of cinematic culture.

Rosenblatt's unorthodox approach gives rise to a central problematic in his films: they are untiring meditations on difference. This fact allows our perceptive gaze to reframe what it sees and experiment with unconventional approaches. The film cycle focused on his daughter is extremely illuminating as far as inquiries of this sort are concerned.

Through his daughter Ella's eyes Rosenblatt attempts to present the eye-opening moment at which the necessity of cinema itself becomes apparent. Apart from being an extraordinary example of lessons in independence, the position of the "director" in these films is passed on to another "body." Through his willingness to entertain the observing eye of the other and as such to let himself be seen as he watches/films, Rosenblatt calls into question the absolute position of the director as providing a singular viewpoint.

ROSENBLATT'S UNORTHODOX APPROACH GIVES RISE TO A CENTRAL PROBLEMATIC IN HIS FILMS: THEY ARE UNTIRING MEDITATIONS ON DIFFERENCE.

again, reusing it, is tantamount to examining the immediate truth of its content in the assumption that it might show a different truth (which probably carries different, as yet unseen images . . .). A truth that is a process, a work (cinematic, but not exclusively) and what's more a truth subject to verification and revision; in the sense that it can—and must—be reviewed. The act of reviewing is the principle of independence and dialogue. The principle of an encounter with the other. It is, perhaps, the very chance to consider

tude towards dissecting/selecting "other people's" images. This attitude leads him to search for the very moment in which the "truth," reduced to its core constituent, manifests itself as a working material. If Godard was able to declare that cinema was truth 24 frames per second, Rosenblatt is on a mission to verify the substance of that truth at the level of the subatomic particles of the image.

This search, which can be equated to the search for an individual with an unadulterated gaze, is reminiscent of the poetry

As such, in the films he shoots in collaboration with his daughter, Rosenblatt lays bare the working method he first formulated in his found-footage-based films. The extraordinary tenderness and complicity that emerges in the films he makes with Ella are a sign of “invisible” cinema that has been restored to the position it is due in the lives of humankind and in the world.

In occupying a position that is difficult to classify—experimental filmmaker, documentarian, auteur—Jay Rosenblatt clearly shows the growing necessity of contemporary cinema to confront once again the image that lies beyond the categories that the most widely diffused and accepted practices would attempt to impose. It is therefore impossible not to think of Rosenblatt's films as a “censure of separation.” According to Rosenblatt, film is in fact a dialectic process in which the exercise of viewing is itself the mark of the work of the “director.” The image is the starting point and the impossible “birth-place” of a discourse that indefatigably poses the question of otherness and difference. And it is this moral, ethical and political tension that lends Rosenblatt's films their potency; they have the power to touch us with the force of a poetic and creative severity. But in Rosenblatt's mind film is also a place of sharing, where the “I” attempts to become a “we”; the arena

where the world is shown in a creative tension where the private sphere inevitably becomes political and the political is retraced back to its scandalous human dimensions.

Over the course of 30 years Jay Rosenblatt has worked extraordinarily coherently within a filmic universe that has progressively been enriched with ever new stimuli and suggestions, while avoiding the sclerosis of self-referencing and the narcissistic neuroses that sometimes afflict those who choose to work on the margins. In fact, beyond the political, linguistic, structural and formal complexity of his work, Rosenblatt's films retain an unsettling immediacy of fruition and “reading” due mainly to the mastery with which this director works within the structure of the short film. And it is this narrative fragrance that lends Jay Rosenblatt's work a paradoxical “classicism.” An ease of form and narrative that presents itself as more than just a set of strategies to liberate our visual perception but, first and foremost, as a sign of the acute political awareness of filmmaking that aspires to be part of the totality of narratives in the modern world. Filmmaking that is impure and multi-layered; the work of Jay Rosenblatt is a realm that celebrates the joy of vision construed as participation and dialogue.

GIONA A. NAZZARO

Translation: nfr

OUVRIR D'ANCIENNES BLESSURES

LE CINÉMA SELON JAY ROSENBLATT

COMMENT EN ES-TU ARRIVÉ À T'INTÉRESSER AU CINÉMA?

J'ÉTAIS À L'UNIVERSITÉ POUR DEVENIR PSYCHOTHÉRAPEUTE ET JE ME SUIS INSCRIT DANS UN COURS DE CINÉMA À PART, JUSTE POUR LE PLAISIR. AU COLLÈGE DÉJÀ, J'AVAIS SUIVI DES AUTRES COURS QUI TRAITAIENT DU CINÉMA EN RELATION AVEC D'AUTRES DISCIPLINES, MAIS CELA CONCERNAIT UNIQUEMENT LE CINÉMA DANS LE SENS ÉTROIT DU TERME. LE LANGAGE, LA PRODUCTION ET AINSI DE SUITE. ET ASSEZ RAPIDEMENT, JE ME SUIS RENDU COMPTE QUE JE CONSACRAIS PLUS DE TEMPS À CE PETIT COURS ACCESSOIRE QU'À L'ENSEMBLE DE MES ÉTUDES DE PSYCHOLOGIE.

Tu voulais devenir psychanalyste?

Oui. Mais pas médecin. Je n'avais pas l'intention de faire un doctorat. Juste un diplôme. Je pensais aller travailler dans un hôpital, une clinique privée. Les études de psychologie duraient trois ans, mais après les avoir terminées, j'ai décidé de continuer avec le cinéma. Au début, je pensais faire des films pour d'autres médecins, pour leur montrer comment traiter les patients et ainsi de suite. C'est d'ailleurs un peu le point de départ de *The Session*. Ensuite j'ai décidé de prendre une année sabbatique pour voyager avant de continuer mes études dans une école de cinéma. A l'époque, il y avait la San Francisco State et heureusement, j'ai réussi à y entrer. Ainsi, j'ai déménagé à San Francisco et j'ai commencé à y suivre les cours, alors que je travaillais à temps partiel dans une clinique psychiatrique.

Étais-tu attiré par le cinéma parce que c'était complètement autre chose que tes études de psychanalyse ou avais-tu deviné qu'il pouvait y avoir des liens entre les deux disciplines?

En ce qui concerne les points communs entre les deux disciplines, cela s'est passé ainsi: quand j'ai commencé ces études de cinéma, je me suis mis à suivre également d'autres cours en lien avec le

cinéma, tels que l'histoire du cinéma, la critique de films etc. Bref, je suis vraiment tombé amoureux du cinéma. Quand j'ai commencé à faire des films, j'ai compris que dans le processus de travail, il y avait une valeur thérapeutique. Je crois que la même motivation qui m'a fait vouloir être psychothérapeute, je la retrouve dans mon travail de cinéaste. Cela ne veut pas dire que tous mes films soient sous-tendus par cette motivation, mais certains de mes films majeurs présentent sans doute cet élément thérapeutique.

Comment as-tu abordé le passage de tes premiers films tels que *Blood Test*, *Doubt*, *Paris X2* au tournage de films avec les images d'autres films? Comment es-tu arrivé à «refilmer» des images qui avaient déjà été filmées? Comment as-tu compris que cela pouvait être une autre manière de faire du cinéma?

Ce sont trois éléments très différents qui ont participé à ce processus. Le premier, c'est que je trouvais la production extrêmement stressante. Surtout parce que toutes les personnes avec qui je travaillais étaient des bénévoles et que c'était très difficile d'obtenir leur engagement. J'ai tendance à être un peu perfectionniste et c'est un peu problématique quand on ne paie pas les gens. Ainsi, je me suis dit que tant que je n'avais

pas d'argent, je ne voulais pas travailler comme ça, avec l'équipe, les acteurs et tout ça. Le deuxième point, c'est que j'avais découvert que le montage était le moment que je préférais dans la réalisation d'un film. Et troisièmement, j'avais commencé à l'époque à travailler avec un outil appelé «optical printer» qui me permettait de copier des films image par image et de les manipuler. On pouvait ralentir les prises, on pouvait les accélérer, on pouvait les couper, on pouvait les soumettre à une double exposition, bref, on pouvait faire un tas de choses techniques très intéressantes. Aujourd'hui, toutes ces choses sont faites de manière numérique. Il s'agissait d'un instrument très intéressant et l'école en avait un. J'ai eu l'occasion de jouer avec et d'expérimenter un peu. Et finalement, il y a un quatrième élément. À la fin de mon film *Blood Test*, je voulais avoir un public des années cinquante qui applaudissait. J'ai alors fait quelques recherches et j'ai trouvé un vieux programme TV de Groucho Marx avec le type d'applaudissements que je souhaitais. Et pendant que je faisais les recherches pour trouver ces applaudissements des années cinquante, je suis tombé par hasard sur une émission appelée «The Donna Reed Show». Tu te souviens de Donna Reed? Elle avait fait *La Vie est belle* de Frank Capra où elle interprétait le rôle de Mary.



HUMAN REMAINS

Quoi qu'il en soit, j'ai acheté un de ces épisodes et j'avais vraiment de la chance, parce que cet épisode contenait une scène que j'ai pu utiliser dans *Blood Test*. J'avais l'impression que Donna Reed ressemblait un peu à mon actrice ou alors c'est mon actrice qui aurait pu être une Donna Reed âgée. Alors que mon protagoniste semblait pouvoir être le garçon de la scène. Ainsi, j'ai pris cette scène, mais j'ai remplacé la musique par cette musique lugubre. Je me suis rendu compte que cela modifiait complètement le sens de la scène. Cette découverte m'a fait un effet extraordinaire. Ce n'est pas que je me sois dit «dorénavant, je ne travaillerai plus qu'avec le found footage», mais il est indéniable qu'un changement radical s'est produit en moi. Ce que je fais, ce n'est pas seulement manipuler l'image et en changer la signification à travers le montage, je change toujours aussi le son et la bande-son originale, ce qui de toute évidence modifie également la signification de l'image. Je pense donc que tous ces éléments ont contribué à ce que je me dirige vers le found footage. Au début, c'est également le budget qui jouait un rôle important. Parce que si tu trouves des images, tu peux toujours combiner quelque chose. Et comme dans l'art du collage, tu peux toujours faire quelque chose, même si tu n'as pas de sous pour acheter la pellicule

et l'équipement. Nous parlons là de la fin des années quatre-vingts, avant l'arrivée du numérique. Bien avant. Faire des films était encore très coûteux. Évidemment, faire des films est toujours très coûteux, mais il y a des alternatives.

J'avais l'impression que l'idée de travailler avec le found footage est née après Paris X 2 où tu as travaillé avec les images de films de Nick Ray et Jean-Luc Godard en changeant la bande-son et en utilisant les films d'autrefois comme une espèce d'ambiance émotionnelle et sentimentale.

Avec *Paris X 2*, cette découverte s'est poursuivie. Mais elle a commencé déjà avec *Blood Test*. Les deux films ont été réalisés avant que j'aie accès à un optical printer. Avec *Paris X 2*, je voulais filmer quelque chose sur pellicule, le transférer par vidéo sur un écran TV et puis le refilmer à partir de l'écran. Ainsi j'ai créé en quelque sorte mon propre optical printer avec une télé et une caméra. C'était une espèce de boucle. Pendant que je faisais *Paris X 2*, je lisais *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes, et lui ainsi que des gens comme Chris Marker ont eu une forte influence sur la réalisation du film. Je voulais prendre des scènes d'amour romantique à la saveur française provenant de films hollywoodiens et les distordre. Les projeter sur un

écran TV et les refilmer m'a permis de les retravailler.

Après Paris X 2, tu as fait Short of Breath.

C'est là que j'ai vraiment commencé avec le found footage, Mais c'était accidentel. Comme je te l'ai dit, c'était la première fois que j'ai eu accès à un optical printer pour un film. J'avais également obtenu un petit soutien et proposé une certaine idée, mais après avoir travaillé un peu dessus, je me suis rendu compte que je n'aimais pas du tout cette idée qui ne menait nulle part. Mais un an plus tôt, c'est malheureusement une histoire un peu tordue, j'avais trouvé un film en 16mm dans une poubelle près de la clinique où je travaillais. On avait jeté ces bobines et je n'avais aucune idée de ce qu'elles contenaient. Je les ai extirpées de la poubelle et je les ai mises dans ma voiture où elles sont restées un certain temps avant que je les ai regardées. Je n'avais donc aucune idée de quoi il s'agissait. J'avais alors ce subsidé, j'avais une idée qui ne me plaisait plus et je me demandais quel genre de film j'allais faire et surtout sur quoi. C'est ainsi que j'ai finalement décidé de jeter un coup d'œil à ces bobines. Et il s'est avéré que c'étaient des films de formation pour médecins. Ce qu'on appelle «bedside manners». Comment parler aux patients. Et j'ai aimé ces prises

de vue. Au point que j'ai vu une structure pour utiliser tout ce found footage. Dans *Short of Breath*, celui qui semble être un psychiatre qui parle à une patiente, ne l'est pas en réalité, même si j'ai fait en sorte qu'il en ait l'air. J'ai regardé toutes les onze boîtes de matériel et j'en ai extrait celui qui avait un caractère psychologique, Chacune des bobines durait environ vingt minutes. Dans chaque film, il y avait un médecin et des étudiants auxquels on posait des questions et qui devaient indiquer laquelle des trois réponses était correcte. Tu te souviens que dans *Short of Breath*, on voit à un moment donné «Choice 1, Choice 2, Choice 3...», et j'ai décidé de le garder parce que cela me plaisait à mourir.

Je ne sais pas si tu es d'accord, mais je crois remarquer dans ton travail, et dans Short of Breath en particulier, l'influence des mélodrames de Nicholas Ray et de Robert Aldrich. Comme si c'était une tentative consciente de ta part de prolonger ce type de cinéma. S'agit-il de purs phantasmes de ma part où y a-t-il réellement quelque chose qui va dans ce sens?

Ben, à vrai dire, il s'agit de phantasmes que j'y ai mis moi-même... Je te dis une chose. Dans *Paris X 2*, j'ai utilisé une série de fragments de films de Nicholas Ray tels que *Born To Be Bad*, *Johnny*



PARIS X 2

Guitar... De *Johnny Guitar*, j'ai tiré le dialogue entre Sterling Hayden et Joan Crawford, mais j'ai pris uniquement les paroles, pas les images. Il va de soi qu'inconsciemment, je suis influencé et touché par le travail de Nicholas Ray et j'aime quelques-uns des films d'Aldrich. Je suis convaincu que les choses que tu dis sont effectivement dans les films. Je ne pense pas que tu les imagines. Je crois qu'il y a une sorte de qualité baroque dans ces films, et *Short of Breath* est un film baroque. *Short of Breath* est un film délibérément mélodramatique de manière très prononcée. Il pousse le mélodrame sur un terrain extrêmement douloureux. Par exemple au début, avec cette femme qui pleure interminablement. Un dixième du film est consacré à cette femme qui pleure. On pourrait dire que le film est une accentuation à l'extrême de ce type d'émotivité que tu y décèles.

En lisant ce qui a été écrit sur ton cinéma, j'ai remarqué que les spécialistes américains approchent ton travail presque exclusivement d'un point de vue du contenu. Même si le fond est un aspect très important de ton travail, j'avais l'impression que l'aspect formel y était quelque peu négligé. Pour moi, tes films sont une critique culturelle, non seulement parce qu'ils mettent en

discussion des matériaux déjà filmés, mais surtout parce qu'ils interrogent nos structures de pensée et de perception du monde. Ou le monde dans lequel nous avons construit, à travers le cinéma, nos structures mentales et nos images du monde.

C'est vrai, on a insisté surtout sur le contenu. Il est clair que j'essaie de faire des films sur des problèmes que je trouve pertinents pour moi-même et les autres, mais formellement, j'essaie toujours d'aller plus loin. Pas toujours, mais souvent. C'est cela qui me plaît dans le travail de cinéaste. J'essaie d'éviter de faire des films de manière conventionnelle. Je veux expérimenter, donner aux gens envie d'utiliser leur propre tête quand ils regardent les films. Dans *King of the Jews* par exemple, j'aurais pu me limiter à présenter les informations que je voulais transmettre. J'avais envie de faire quelque chose de beaucoup plus radical d'un point de vue formel. Je considère ce film comme composé de trois genres, trois styles très différents. Il commence comme un récit à la première personne, prend ensuite la direction du documentaire expérimental et termine comme film expérimental très lyrique sans paroles. Uniquement montage, son et musique. Pour moi, c'était une expérience pour conduire les gens du personnel à l'universel. Dans un certain sens, partir de

ma voix qui raconte une histoire pour finir sans paroles était une tentative de rendre l'histoire plus universelle. Et en même temps, l'information devenait plus universelle. Dans ce sens, la deuxième partie du film s'offre comme la transition vers cette partie finale.

On peut donc dire que tu ne te limites jamais à montrer seulement les images, mais que ton travail de montage concerne les idées mêmes qui ont donné vie aux images. Ton cinéma remet en jeu les possibilités et tout arrive une deuxième fois.

Dans un certain sens, on a le matériel original qui a sa propre signification. Quand il est recontextualisé, il prend une nouvelle signification, mais l'ancienne est toujours là. Elle n'a pas complètement disparu. Elles se reflètent l'une l'autre. Il y a cette possibilité dans mon travail. Dans beaucoup de mes films, j'essaie de travailler sur plusieurs plans. J'espère toujours que le film méritera d'être vu deux fois. Et peut-être quelqu'un qui le voit pour la deuxième fois pourrait en tirer quelque chose de plus ou de différent. Je me souviens que quand j'ai été à Locarno avec *The Smell of Burning Ants*, qui a remporté le premier Léopard de demain, j'étais assis à un bar quand quelqu'un s'est arrêté à côté de moi. Nous avons commencé

à parler et cette personne m'a dit : « Je sais ce que vous faites : Vous ouvrez d'anciennes blessures ». Je pense que c'est la meilleure façon de décrire mon cinéma.

GIONA A. NAZZARO
Traduction : ebr

ALTE WUNDEN AUFREISSEN

JAY ROSENBLATT UND DAS KINO

WANN HAST DU BEGONNEN, DICH FÜR FILM ZU INTERESSIEREN?

DAS WAR AN DER UNI. ICH HATTE MEINE PSYCHOTHERAPIE-AUSBILDUNG FAST ABGESCHLOSSEN UND HABE MICH AUS SPASS FÜR EIN FILMSEMINAR EINGESCHRIEBEN. AM COLLEGE HATTE ICH SCHON EIN PAAR KURSE GEMACHT, IN DENEN FILM IM ZUSAMMENHANG MIT ANDEREN DISZIPLINEN BEHANDELT WURDE, ABER HIER GING ES UM FILM IM ENGEREN SINN. UM FILMSPRACHE, PRODUKTION UND SO WEITER. NACH EINER WEILE HABE ICH GEMERKT, DASS ICH MEHR ZEIT IN DIESEN EINZELNEN KURS INVESTIERTE ALS IN ALLE PSYCHOTHERAPIE-KURSE ZUSAMMEN.

Wolltest du eigentlich Psychoanalytiker werden?

Ja. Aber nicht als Arzt. Ich hatte vor, einen Master zu machen, keinen Doktor. Ich wollte im Krankenhaus arbeiten, oder in einer Privatklinik. Die Therapie-Ausbildung hat drei Jahre gedauert, aber als sie vorbei war, habe ich beschlossen, mit Film zu arbeiten. Am Anfang dachte ich, ich mache Filme für andere Ärzte, um zu zeigen, wie sie ihre Patienten behandeln und so. In gewissem Sinn war das auch der Ausgangspunkt von *The Session*. Ich wollte ein Jahr Pause machen, um zu reisen, und dann die Filmschule besuchen – falls ich aufgenommen würde. Damals gab es das San Francisco State University Cinema Department, und zum Glück habe ich dort einen Platz bekommen. Also bin ich nach San Francisco gezogen und habe angefangen, Film zu studieren. Gleichzeitig hatte ich eine halbe Stelle in einem psychiatrischen Krankenhaus.

Hat Film dich deshalb interessiert, weil es etwas völlig anderes war als dein Psychotherapie-Studium oder hast du gespürt, dass es Verbindungspunkte zwischen den beiden Gebieten geben könnte?

Was die Verbindungspunkte zwischen den beiden Disziplinen betrifft, würde

ich sagen: Nachdem ich dieses erste Filmseminar entdeckt hatte, habe ich sehr schnell auch andere Filmkurse belegt: Filmgeschichte, Filmanalyse... Ich war dabei, mich ins Kino zu verlieben. Als ich dann selbst begonnen habe, Filme zu machen, habe ich gemerkt, dass dieser Prozess auch einen therapeutischen Wert hat. Ich glaube, die gleiche Motivation, die mich dazu gebracht hat, Therapeut zu werden, treibt mich auch dazu an, Filme zu machen. Das heisst nicht, dass alle meine Filme von dieser Motivation getragen sind, aber mit Sicherheit liegt das therapeutische Element einigen meiner wichtigsten Filme zugrunde.

Wie bist du von deinen ersten Filmen, von *Blood Test*, *Doubt* oder *Paris X 2*, zu einer Arbeitsweise gekommen, bei der du Bilder aus anderen Filmen verwendest, um einen Film zu machen? Wie hat sich der Übergang von dem Filmen eigener Bilder zum «Wieder»filmen bereits vorhandener Bilder vollzogen? Wie ist dir bewusst geworden, dass das eine Art sein könnte, Filme zu machen?

In diesem Prozess haben drei sehr unterschiedliche Elemente eine Rolle gespielt. Das erste war, dass ich die Produktion als einen extrem

anstrengenden Teil des Filmemachens empfand. Vor allem deshalb, weil ich nur mit unbezahlten Leuten arbeiten konnte und es unglaublich schwer war, eine Grundlage von Verbindlichkeit zu schaffen. Ich tendiere dazu, sehr perfektionistisch zu sein. Irgendwann habe ich gemerkt: Bevor ich nicht genug Geld habe, möchte ich so nicht arbeiten – mit einer ganzen Crew, mit Schauspielern und allem Drum und Dran. Zweitens ist mir bewusst geworden, dass mir in dem ganzen Prozess des Filmemachens der Schnitt den grössten Spass machte. Und das Dritte war die Tatsache, dass ich angefangen habe, mit einem Gerät zu arbeiten, das sich Optische Bank nennt, und mit dem ich Filme Bild für Bild kopieren und bearbeiten konnte. Ich konnte damit die Bilder langsamer oder schneller laufen lassen, schneiden, doppelt belichten – eine Menge hochinteressanter technischer Dinge. Heute wird das alles digital gemacht. Für mich war dieses Gerät unglaublich spannend und an unserer Schule gab es eins. Ich konnte damit rumspielen und experimentieren. Ach so, und dann war da noch ein viertes Element. Für das Ende von *Blood Test* brauchte ich ein applaudierendes Publikum, wie aus den Fünfzigerjahren. Ich habe mich ein bisschen umgeschaut und eine



NINE LIVES

alte Fernsehshow von Groucho Marx gefunden, in der es so einen Applaus gibt. Und bei der Suche nach diesem Fünfzigerjahre-Applaus bin ich auf die Sendung «The Donna Reed Show» gestossen. Erinnerst du dich an Donna Reed? Sie hat in *It's a Wonderful Life* von Frank Capra die Mary gespielt. Na ja, auf jeden Fall habe ich eine der Episoden gekauft und damit richtig grosses Glück gehabt, denn sie enthielt eine Szene, die ich später in *Blood Test* verwenden konnte. Donna Reed hatte für mich ein bisschen Ähnlichkeit mit meiner Schauspielerin, oder vielleicht hätte meine Schauspielerin eine ältere Donna Reed sein können. Und mein Hauptdarsteller der Junge aus dieser Szene. Ich habe also diese Bilder verwendet, aber die Musik verändert – bei mir gibt es da ja eine ziemlich bedrohliche Musik. Dabei habe ich gemerkt, dass sich dadurch die Bedeutung der Szene völlig verändert. Diese Entdeckung hatte eine unglaubliche Wirkung

auf mich. Es war nicht so, dass ich mir gesagt hätte: «Ab jetzt arbeite ich nur noch mit Found Footage», aber es hat auf jeden Fall eine radikale Veränderung in mir ausgelöst. Ich bearbeite die Bilder und verändere durch den Schnitt die Bedeutung – aber nicht nur. Ich verändere immer auch den Ton und die Originaltonspur, und auch das beeinflusst natürlich die Bedeutung des Bildes. Das alles zusammen war massgeblich für die Entwicklung in Richtung Found Footage. Am Anfang hat auch das Geld eine grosse Rolle gespielt. Aus bereits vorhandenen Bildern kannst du immer etwas machen. Es ist wie die Kunst der Collage. Auch wenn du nicht genügend Geld hast, um Filmmaterial und Ausrüstung zu kaufen, kannst du trotzdem was produzieren. Das waren ja die späten Achtzigerjahre, also lange bevor es Digitalfilm gab. Damals war es noch wahnsinnig teuer, Filme zu machen. Es ist heute immer noch teuer, aber es gibt eben auch

Alternativen.

Mir schien es, als sei die Idee, mit Found Footage zu arbeiten, nach Paris X 2 entstanden. In Paris X 2 hast du ja Bilder aus Filmen von Nick Ray und Jean-Luc Godard eingesetzt und die Tonspur dazu verändert. Du verwendest diese alten Filme wie eine emotive und sentimentale Grundstimmung.

Paris X 2 ist eine Fortsetzung dieser Entdeckung. Aber bei *Blood Test* war sie auch schon da. Beide Filme habe ich gemacht, bevor ich die Möglichkeit hatte, mit der Optischen Bank zu arbeiten. Für *Paris X 2* habe ich eine Szene auf Film gedreht, sie dann auf Video kopiert und von einem Fernsehbildschirm wieder abgefilmt. Ich habe mir sozusagen aus einem Fernsehgerät und einer Kamera meine eigene Optische Bank gebastelt. Es war eine Art Loop. Während der Arbeit an *Paris X 2* habe ich *Fragmente einer Sprache*

der Liebe von Roland Barthes gelesen. Er und Leute wie Chris Marker haben einen grossen Einfluss auf diesen Film gehabt. Ich wollte romantische Liebeszenen aus Hollywood-Filmen, die ein französisches Flair hatten, verwenden und sie verfremden. Indem ich diese Szenen von einem Fernsehbildschirm wieder abgefilmt habe, konnte ich sie bearbeiten und verändern.

Nach Paris X 2 hast du Short of Breath gemacht.

Da hat es dann wirklich angefangen mit Found-Footage. Aber das war eigentlich ein Zufall. Wie schon erwähnt, gab es da diese Optische Bank und ich konnte damit arbeiten. Mir war ein kleines Stipendium bewilligt worden und ich hatte auch schon einen Vorschlag für einen Film. Aber nachdem ich eine Weile an dieser Idee gearbeitet hatte, merkte ich, dass sie mir nicht gefiel und nirgendwohin führte. Ein Jahr davor – leider ist diese



A PREGNANT MOMENT



I JUST WANTED TO BE SOMEBODY



I USED TO BE A FILMMAKER



DARKNESS OF DAY



SHORT OF BREATH

Geschichte ein wenig verworren – hatte ich in der Nähe des Krankenhauses, wo ich arbeitete, in einem Müllcontainer 16mm-Filme gefunden. Irgendjemand hatte sie weggeworfen; ich hatte keinen blassen Schimmer, was das für Filme waren. Ich habe sie aus dem Müll gezogen und ins Auto gelegt. Da lagen sie dann erst einmal ein Weile, bevor ich mir das Material näher angeschaut habe. Das heisst, ich wusste überhaupt nicht, worum es sich handelt. Ich hatte also dieses Stipendium und eine Idee, die mir nicht mehr gefiel. Ich dachte: Was mache ich jetzt für einen Film, und vor allem, über was? Irgendwann habe ich beschlossen, mir diese Filmrollen anzusehen. Und was waren es für Filme? Trainingsfilme für Ärzte. Es ging um das richtige Benehmen am Krankenbett. Wie man mit Patienten spricht. Ich war begeistert von dem Material. Ich habe es sofort als Struktur gesehen; ich wusste, wie ich dieses aufgefundene Filmmaterial verwenden

kann. Der Mann, der in *Short of Breath* mit einer Patientin spricht, ist eigentlich kein Psychiater, auch wenn ich es so konstruiert habe, dass es so wirkt. Ich habe mir elf Kisten Filme angeschaut und das Material ausgesucht, das einen psychologischen Charakter hatte. Jede Rolle war etwa zwanzig Minuten lang. Es kam immer ein Arzt vor und Studenten, denen Fragen gestellt wurden und die unter drei möglichen Antworten die richtige finden sollten. Vielleicht erinnerst du dich, das kommt in *Short of Breath* vor: «Choice 1, Choice 2, Choice 3 ...», das gefiel mir so gut, dass ich beschloss, es drinnen zu lassen.

Ich weiss nicht, ob du das auch so siehst, aber mir scheint, dass in deiner Arbeit, und ganz besonders in *Short of Breath*, der Einfluss der Melodramen von Nicholas Ray und Robert Aldrich zu spüren ist. So als gäbe es einen bewussten Versuch,

diese Art von Kino zu erneuern. Sind das nur Hirngespinnste, die ich in deine Filme hineinprojiziere, oder gibt es da wirklich etwas, das in diese Richtung geht?

Um ehrlich zu sein, sind das Hirngespinnste, die ich in diese Filme hineinprojiziert habe... Weisst du, in *Paris X 2* habe ich eine Reihe von Fragmenten aus Nicholas Rays Filmen verwendet, aus *Born To Be Bad*, aus *Johnny Guitar*... Aus *Johnny Guitar* habe ich den Dialog zwischen Sterling Hayden und Joan Crawford genommen, aber nur den Ton, nicht die Bilder. Natürlich bin ich berührt und unbewusst beeinflusst von Nicholas Ray und seiner Arbeit und einige von Aldrichs Filmen liebe ich sehr. Ich bin überzeugt, die Dinge, die dir aufgefallen sind, sind in meinen Filmen auch wirklich vorhanden. Das ist sicher nicht alles nur Einbildung. Die Filme, die du erwähnt hast, haben etwas Barockes, und *Short of Breath* ist ein barocker Film. Die ausgeprägte

Melodramatik von *Short of Breath* ist auf jeden Fall gewollt. Sie geht bis an eine Grenze, wo es schmerzhaft wird. Der Anfang, zum Beispiel: Diese Frau, die sehr lange weint. Die Szene nimmt ein Zehntel des Films ein. Man könnte sagen, der Film treibt die Art Emotionalität, von der du sprichst, auf die Spitze.

Wenn man liest, was über deine Arbeit geschrieben wurde, fällt auf, dass die Filmwissenschaftler aus den USA deine Filme fast ausschliesslich unter inhaltlichen Gesichtspunkten betrachten. Natürlich ist der Inhalt ein wesentlicher Teil deiner Arbeit, aber ich habe den Eindruck, dass der formale Aspekt ein wenig vernachlässigt wird. Für mich sind deine Filme Kulturkritik und zwar nicht nur, weil sie bereits vorhandenes Filmmaterial in Frage stellen, sondern vor allem auch deshalb, weil sie die



PHANTOM LIMB



AFRAID SO



FOUR QUESTIONS FOR A RABBI



HUMAN REMAINS



Strukturen unseres Denkens und unserer Wahrnehmung der Welt in Frage stellen. Beziehungsweise die Welt, in der wir durch das Kino unsere mentalen Strukturen und unser Weltbild konstruiert haben.

Ja, es stimmt, das Augenmerk wird vornehmlich auf den Inhalt gerichtet. Natürlich versuche ich Filme über Themen zu machen, von denen ich meine, dass sie für mich und andere relevant sind, aber gleichzeitig versuche ich auch, mich auf formaler Ebene immer weiter vorzuwagen. Nicht immer, aber oft. Das ist es, was mir am Kino gefällt. Ich versuche, konventionelles Filmemachen zu vermeiden. Ich will experimentieren; ich versuche, die Leute dazu anzuregen, sich ihre eigenen Gedanken zu machen, wenn sie einen Film sehen. In *King of the Jews*, zum Beispiel, hätte ich mich auch einfach auf die Informationen, die ich überbringen will, beschränken können. Ich hätte aus meiner persönlichen Erfahrung heraus einen kritischen Diskurs führen können, aber für mich war das nur als Ausgangspunkt interessant. Spannend fand ich, etwas zu entwickeln, das unter einem formalen Gesichtspunkt radikal ist. Für mich spielt dieser Film mit drei verschiedenen Genres. Mit drei sehr unterschiedlichen Stilen. Er beginnt als Icherzählung, entwickelt

sich dann in Richtung experimentelle Dokumentation und endet wie ein sehr lyrischer Experimentalfilm ohne Sprache. Nur Schnitt, Ton und Musik. Für mich war es ein Versuch, den Betrachter vom Persönlichen zum Universellen zu führen. Der Film beginnt mit meiner Stimme, die eine Geschichte erzählt, und endet ohne Worte – dadurch versuche ich dem, was erzählt wird, eine universelle Dimension zu verleihen. Und auch die Information selbst wird dadurch universeller. Der zweite Teil des Films kann also als Übergang zu diesem Schluss gesehen werden.

Man könnte also sagen, dass du beim Schnitt nicht nur Bilder neu zusammensetzt, sondern auch die Ideen, die diese Bilder hervorgebracht haben. Dein Kino bringt die Möglichkeiten neu ins Spiel und alles passiert noch einmal.

Das ursprüngliche Filmmaterial hat ja seine eigene Bedeutung. Wenn es in einen anderen Kontext gesetzt wird, nimmt es zwar eine neue Bedeutung an, aber die alte Bedeutung ist nicht völlig verschwunden. Sie ist immer noch da. Es gibt also auf jeden Fall eine Art Nachhall, eine Übertragung von dem einem auf das andere. Diese Form der Arbeit beinhaltet diese Möglichkeit. Ich versuche in vielen

meiner Filme unterschiedliche Schichten oder Ebenen einzubeziehen. Ich hoffe immer, dass der Film einer zweiten Betrachtung standhält. Und dass er denen, die ihn zum zweiten Mal sehen, noch mehr gibt, oder etwas anderes. Ich erinnere mich, als ich in Locarno war, wo *The Smell of Burning Ants* den Pardo di domani (Preis für den besten Film von morgen) gewonnen hat. Ich sass ich in einer Bar und jemand kam an meinen Tisch. Es entspann sich ein Gespräch und dieser Mensch sagte zu mir: «Ich weiss, was Sie tun: Sie reißen alte Wunden auf». Ich glaube, das ist eine sehr treffende Beschreibung meines Kinos.

GIONA A. NAZZARO
Übersetzung: nno

TO OPEN UP OLD WOUNDS

FILM ACCORDING TO JAY ROSENBLATT

HOW DID YOU FIRST BECOME INTERESTED IN FILM?

I WAS IN GRADUATE SCHOOL TO BECOME A THERAPIST AND I TOOK, JUST FOR FUN, A SEPARATE FILM CLASS. I HAD ALREADY TAKEN A FEW CLASSES IN COLLEGE THAT LOOKED AT FILM FROM THE PERSPECTIVE OF OTHER DISCIPLINES, BUT THIS COURSE WAS SPECIFICALLY ABOUT FILM, LANGUAGE, PRODUCTION, ETC. AND SOON ENOUGH I FOUND THAT I WAS DEVOTING MORE TIME TO THAT LITTLE SEPARATE CLASS THAN TO ALL THE OTHER COUNSELLING CLASSES PUT TOGETHER.

You wanted to be a psychoanalyst?

Yes, but not a doctor. I didn't intend to get a PhD, just a masters. I thought I would go work in a hospital, in a private clinic. The counselling degree took three years, but when I finished it, I decided I would pursue film. At the start I thought I would do films for other doctors, to show them how to treat patients and the like. That was kind of the starting point for *The Session*. After that I decided to take a break and travel and then to continue with film school, if I got accepted. Luckily, at the time I was able to get in to San Francisco State University. So I moved to San Francisco and started going to school while working part-time in a psychiatric hospital.

Did film attract you because it was completely different from your psychiatric studies or did you feel the two disciplines might have touching points?

As far as touching points between the two disciplines, I'd put it this way: When I began taking that film class I started to visit other classes dedicated to film, like film history and film appreciation. . . . So I was really falling in love with film. When I started making films I realized that the work process had a therapeutic value as well. I think that the same motivation that wanted me to be a therapist is still in

there in me as a filmmaker. This doesn't mean that all my films are driven by that motivation, but there is no doubt that some of my most important films contain this therapeutic element.

How did you approach the transition from doing films like *Blood Test*, *Doubt* and *Paris X 2* to end up doing films using footage from other films? How did you move from filming your own images to "refilming" images that had already been filmed? What made you realize that it could be a different approach to filmmaking?

Three very different factors contributed to that process. The first is that I found production to be extremely stressful. Especially because everybody I worked with was volunteering and it was very difficult to get commitment from people. I have a tendency to be a bit of a perfectionist, even when I don't pay people. I thought that until I had money I did not want to work that way, with the crew, the actors, all that kind of thing. The second thing is that I had discovered that editing was my favourite part of working on a film. Finally, the third thing is that at the time I had begun to work with a piece of equipment called an optical printer that allowed me to copy films frame by frame and to manipulate them. You could slow down and accelerate the images,

you could crop them, you could double expose; technically, you could do loads of interesting things. Today you can do it all digitally. It was a very interesting tool and the university had one of them. I had the chance to play with it and experiment a bit. And there was a fourth factor. At the end of my film *Blood Test* I wanted to show a crowd from the 1950s applauding. So I did a bit of research and I found an old Groucho Marx television programme that had the type of applause I was looking for. And while I was doing research to find that 1950s applause I happened upon a show called "The Donna Reed Show." Do you remember Donna Reed? She was in *It's a Wonderful Life* by Frank Capra. She was Mary. In any case, I bought one of the episodes and was very lucky because the episode I bought had a scene in it that I was able to use in *Blood Test*. It seemed to me that Donna Reed resembled my actress a little, or perhaps that my actress could be an aged Donna Reed, and my actor looked like he could be the little boy in the scene. So I used that scene, but I changed the music and instead used this ominous music track. I discovered that this had completely changed the tone of the scene. This discovery had an extraordinary effect on me. It is not as if I said to myself, "From now on I'll only work with found footage," but it is undeniable that it caused a radical



PRAYER

change in me. What I do isn't merely manipulating the footage and changing the meaning through montage, I always alter the original sound and soundtrack and this inevitably changes the meaning of the images. So I think that all of these factors contributed to me moving towards found footage. Initially, budget played a major role in this too. If you find footage, you can always change something. It's like a collage; you can always do something, even if you don't have money to buy film and equipment. We are talking about the late 1980s, before the advent of digital, way before. It was still very expensive to make films. Obviously filmmaking is still very expensive but there are other alternatives.

I got the impression that the idea to work with found footage started after *Paris X 2*, where you worked with footage from the films of Nick Ray and Jean-Luc Godard, altering the soundtrack and using old films to create a kind of emotive and sentimental feel.

I discovered it in *Paris X 2* and kept doing it. But it had already started with *Blood Test*. Both of those films were realized before I had access to an optical printer. With *Paris X 2* I would shoot something on film, transfer it to video, play it on a TV monitor then filmed it again off the

monitor. So I almost created my own optical printer with a TV and a camera. It was a kind of a loop in a way. While I was doing *Paris X 2* I was reading *A Lover's Discourse* from Roland Barthes and he and people like Chris Marker had a strong influence in the realization of the film. I wanted to take romantic scenes from Hollywood films that had a French feel to them and distort them. Playing them on a TV and refilming them allowed me to rework them.

After *Paris X 2* you made *Short of Breath*.

That's where I really started getting into found footage. But it was accidental. As I said, it was the first time I had access to an optical printer to do a film. I had received a small grant as well and I had proposed an idea, but after a while, after having worked on it, I discovered that I didn't love that idea at all, that it wasn't going anywhere. But a year earlier—unfortunately this story is a bit convoluted—I found some 16mm films in a dumpster near the hospital where I worked. They had thrown away these reels of film and had no idea what they might be. I pulled them out of the dumpster and put them in the car. They were in my car for a while before I had a look at the material, so I had no idea what was on them. I had this money from the grant, I

had an idea that I didn't like anymore and I was wondering what kind of film I was going to do, and especially what it would be about. So I finally decided to have a look at those reels of film. And it turns out they were training films for doctors. What we call bedside manners, how to speak to patients. And I loved this footage. At that point I saw that as a structure, using all that found footage. In *Short of Breath* what looks like a psychiatrist talking to a patient isn't what it appears, even if I made it seem like it is. I looked through all eleven boxes of material and I picked out the footage that was psychological in character. Each of the reels was about 20 minutes of material. Each film had a doctor and medical students in it and the students had to answer questions and had to choose which of the three answers were correct. And, if you remember, at a certain point in *Short of Breath* you see "Choice 1, Choice 2, Choice 3..." I decided to leave it because I really loved it.

I don't know if you would agree, but I seem to notice the influence of the melodramas of Nicholas Ray and Robert Aldrich in your work, especially in *Short of Breath*. As if you were consciously trying to revive that type of cinema. Am I just seeing ghosts or is there really something that pulls you in that direction?

To tell you the truth I think they are ghosts that I've put in there myself. . . I'll tell you something. In *Paris X 2* I used a series of fragments from Nicholas Ray films like *Born to Be Bad*, *Johnny Guitar*. . . From *Johnny Guitar* I took the dialogue between Sterling Hayden and Joan Crawford, but I just used the text, not the footage. Obviously, unconsciously, I am influenced and touched by the work of Nicholas Ray and I love some of Aldrich's films. I am convinced that the things you are talking about are indeed in those films. I don't believe you are imagining it. I think there is a kind of baroque quality to those films and *Short of Breath* is a baroque film. *Short of Breath* is a film that is intentionally melodramatic in a very pronounced way. It pushes the melodrama to a place that is extremely painful. Take the beginning, with the woman who cries for a long time. A tenth of the film is about that crying woman. You could say that the film is an extreme example of the type of emotionality that you make out.

Reading what has been written about your films I noticed that students in America approach your work almost solely from the point of view of the content. Although the content is a very important aspect of your work, I got the impression that the formal aspect was neglected a bit. I regard



BRAIN IN THE DESERT

your films as being cultural criticism, not just because they make us reflect on previously filmed material but above all because they question our thought patterns and perceptions of the world; or rather, the world in which we have constructed our thought patterns and our image of the world through film.

Yes, that's true. The emphasis has always been on the content. Of course I try to do films on issues that I feel are relevant to me and others, but formally I am always pushing myself forward. Not always, but often. That is what I like about filmmaking. I try to avoid making films in the conventional manner. I want to experiment, to try to tempt people to think for themselves while they are watching the films. In *King of the Jews*, for example, I could have limited myself to presenting the information that I wanted to convey. I could have held solely to my personal experience in order to enter into a critical discourse, but I was only interested in it as a point of departure. I was interested in doing something more radical with regard to form. I think of that film as having three different genres, three very different styles. It starts as a story in the first person and moves in the direction of experimental documentary and then finishes as a very poetic, wordless experimental film; just editing, sound and music.

For me, it was an experiment in leading people from the personal realm to the universal realm. In some sense starting with my voice telling a story and finishing without words was an attempt to make the story more universal. And at the same time the information became more personal. In that sense the second part of the film is a kind of transition leading to the final part.

So, one can say that you never limit yourself solely to editing the material but that in the editing process you always consider the ideas that gave life to the footage to begin with. Your filmmaking seizes on the material and everything happens again.

In a way you have the original footage that has its own meaning. When it is re-contextualized it takes on a new meaning but the old meaning is still there. It is not completely gone. So there's definitely a reverberation between the two. There's this possibility in the work. In many of my films I try to work on several layers. I always hope that the film will hold up to a second viewing. And maybe a person who would see it for the second time would get something more or different out of it.

I remember when I was in Locarno with *The Smell of Burning Ants*, which won the "Pardo di domani" prize. I was sitting

at a coffee bar and someone stopped. We began to talk and they said to me, "I know what you're doing. You're reopening old wounds." I think that is a great way to describe my films.

GIONA A. NAZZARO

Translation: nfr

SLOT ROSENBLATT 1

EARLY WORK/ NARRATIVE

TOTAL DURATION: 70'

THE SESSION

UNITED STATES | 1980 | 6' | 16 MM |

PHOTOGRAPHY

JAY ROSENBLATT

EDITING

JAY ROSENBLATT

DOUBT

UNITED STATES | 1981 | 11' | 16 MM |

PHOTOGRAPHY

JAY ROSENBLATT

EDITING

JAY ROSENBLATT

BLOOD TEST

UNITED STATES | 1985 | 27' | 16 MM |

ENGLISH

PHOTOGRAPHY

JAY ROSENBLATT

EDITING

JAY ROSENBLATT

PARIS X 2

UNITED STATES | 1985 | 26' | 16 MM,

DVD, VHS | ENGLISH

PHOTOGRAPHY

JAY ROSENBLATT

EDITING

JAY ROSENBLATT

La première période de l'œuvre cinématographique de Jay Rosenblatt fait état d'un regard à la recherche de sa propre identité. Entre 1980 et le seuil de la décennie suivante, le réalisateur expérimente avec l'image, cherchant la forme propice à son projet de cinéma. Huit années séparent son tout premier et rudimentaire *The Session* de *Paris X 2*, œuvre raffinée et audacieuse du point de vue théorique. Pendant cette période, Rosenblatt n'a pas seulement appris à intervenir sur le matériau filmique, il est devenu un narrateur inquiet et fascinant, habile à expérimenter avec des langages très variés. Entre son premier film, parodie d'une session de thérapie, et le théâtre de l'absurde de *Blood Test*, en passant par *Doubt*, exercice en autisme concentrationnaire, Rosenblatt fait preuve d'une progressive accélération stylistique. Du formalisme exaspéré de sa première réalisation à la richesse visuelle de *Paris X 2*, on observe une véritable intensification de son travail filmique. Il expérimente avec une liberté expressive toujours plus grande, qui se traduit en audace envers l'hétérogénéité des modalités stylistiques adoptées. Entre le claustrophobique *Doubt* et le théâtre de la cruauté de *Blood Test*, Rosenblatt s'affranchit avec une grande maîtrise du didactisme d'un certain modèle de cinéma d'avant-garde, embrassant avec

un plaisir évident un langage complexe et stratifié qui trouve dans *Paris X 2* sa première et plus complète expression. L'analyse des débuts de Jay Rosenblatt permet d'apprécier le chemin accompli par le réalisateur, prudent va-et-vient entre urgences thématiques et angoisses formelles. Dans la densité imposée par un format restreint que Rosenblatt respectera toujours, ses premiers travaux manifestent une urgence de dire, signe avant tout d'un regard critique cherchant obstinément le point de fracture de l'imagination normative pour trouver de nouvelles façons de creuser le réel et l'esprit humain à travers le langage cinématographique. Expression d'un extrémisme formel capable de sonder ses propres limites structurales, les premiers films de Jay Rosenblatt contiennent, in nuce, toutes les évolutions successives de sa poétique.

GAN – Traduction: ksu



BLOOD TEST

Die erste Schaffensperiode in Jay Rosenblatts filmischem Werk ist gekennzeichnet durch einen Blick auf der Suche nach Identität. Von 1980 bis zum Anfang des folgenden Jahrzehnts erprobt der Regisseur unterschiedliche Bildverfahren, um eine Form für sein cinematografisches Konzept zu finden. Zwischen dem allerersten, rudimentären Film *The Session* und dem raffinierten und theoretisch anspruchsvollen Werk *Paris X 2* liegen acht Jahre. In diesem Zeitraum hat sich Rosenblatt nicht nur ein immenses Können im Umgang mit seinem filmischen Material angeeignet, er hat auch einen faszinierenden und beruhigenden Erzählstil entwickelt und souverän mit den verschiedensten Filmsprachen experimentiert. Von der Parodie auf eine Analysesitzung im seinem ersten Film, über den Autismus als Stilprinzip in dem vom Lagerleben überschatteten *Doubt*, bis zum absurden Theater in *Blood Test* ist eine stetige stilistische Beschleunigung zu erkennen. Zwischen dem extremen Formalismus seiner ersten Regieübung und dem visuellen Reichtum von *Paris X 2* hat bei Rosenblatt eine Intensivierung des eigenen Filmens stattgefunden. Die daraus resultierende wachsende Ausdrucksfreiheit zeigt sich in dem gewagten Umgang mit völlig heterogenen Stilelementen. In der Entwicklung von



DOUBT

der klaustrophobischen Stilübung *Doubt* bis hin zum Theater der Grausamkeit von *Blood Test* befreit Rosenblatt sich instinktsicher aus der Bevormundung eines bestimmten Modells von Avantgardefilm. Mit sichtlich euphorischem Vergnügen eignet er sich eine komplexe und vielschichtige Sprache an, die in *Paris X 2* ihren ersten und vollendetsten Ausdruck erfährt. Eine Analyse des frühen filmischen Werks von Jay Rosenblatt zeigt, wie sich der Regisseur in einer Gratwanderung zwischen thematischer Dringlichkeit und formalen Anliegen weiterentwickelt hat. Die Notwendigkeit, sich mitzuteilen – kondensiert in der kurzen Form, die Rosenblatt auch später beibehalten hat – zeugt von einem kritischen Blick, der mit klarer Entschlossenheit die Bruchstellen des normativen Bildes sucht, um mittels der Filmsprache neue Modalitäten der Erforschung der Wirklichkeit und des menschlichen Verstands zu finden. Jay Rosenblatts erste Filme, deren extremer Formalismus auch die eigenen strukturellen Beschränkungen unter die Lupe nimmt, enthalten im Kern bereits die für sein weiteres Werk charakteristische Poetik.

GAN – Übersetzung: nno

Jay Rosenblatt's early films give the impression of a gaze in search of an identity. Over a period of time that began in 1980 and continued until the beginning of the following decade this director experimented with visual forms in the search of a way to express his cinematographic vision. Eight years passed between his rudimentary debut *The Session* and the refined and theoretically advanced *Paris X 2*. In fact, during this period Rosenblatt understood more than just how to manipulate filmic material, having already proven himself a savvy pioneer of a very diverse range of languages as well as an enchanting and disquieting narrator. From his first film's parodist take on a therapy session to an exercise exploring concentration-camp-like solitude in *Doubt* and progressing to the absurdist theatre of *Blood Test*, Rosenblatt demonstrates a progressive stylistic acceleration. Between the exasperated formalism of his first directorial attempt and the visual bounty of *Paris X 2*, Rosenblatt experiences an intensification of his own filmmaking that allows him to experiment with ever greater freedom of expression, which translates into audacity in terms of the heterogeneity of the stylistic forms adopted. From the exercise in claustrophobia that is *Doubt* to the theatre of cruelty depicted in *Blood Test*, Rosenblatt does an exceedingly

masterful job of liberating himself from the didactic attitudes of the model of avant-garde cinema, instead embracing with apparent relish a complex and many-layered language that finds its first and most complete expression in *Paris X 2*. Analyses of Jay Rosenblatt's early films therefore allow us to appreciate the apprenticeship the director completed while carefully balancing thematic urgencies and formal anxieties. Compressed in the brief format that Rosenblatt would always adhere to, his first works display a discursive urgency that, first and foremost, attests to a critical eye that determinedly seeks the breaking point of the normative image to venture new modes of inquiry into truth and the human intellect through cinematographic language. This testifies to a formal extremism capable of testing personal structural limitations; at their core, Jay Rosenblatt's early films contain all the successive evolutions of his poetics.

GAN – Translation: nfr

SLOT ROSENBLATT 2

COLLAGE 1

TOTAL DURATION: 83'



THE SMELL OF BURNING ANTS

RESTRICTED

UNITED STATES | 1999 | 1' | 16 MM | ENGLISH

PHOTOGRAPHY

JAY ROSENBLATT

EDITING

JAY ROSENBLATT

SHORT OF BREATH

UNITED STATES | 1990 | 10' | 16 MM | ENGLISH

PHOTOGRAPHY

JAY ROSENBLATT

EDITING

JAY ROSENBLATT

THE SMELL OF BURNING ANTS

UNITED STATES | 1994 | 21' | 16 MM | ENGLISH

PHOTOGRAPHY

JAY ROSENBLATT

EDITING

JAY ROSENBLATT

Short of Breath introduit une deuxième phase dans le cinéma de Jay Rosenblatt. Le travail avec les images préexistantes, le found footage, anticipant le video-plundering de *Paris X 2*, devient une pratique de décontextualisation critique. Il s'agit d'une opération linguistique complexe qui soustrait les images archivées à l'oubli pour les soumettre à une analyse politique. Rosenblatt ne se contente pas de démembrer les chaînes sémantiques par pur plaisir déconstructiviste. Les images soustraites au discours dominant ne sont pas montrées seulement en tant qu'engrenages d'une idéologie, elles sont réutilisées et repensées comme possibles fragments de discours non encore prononcés. Cette pratique devient alors l'instrument d'une enquête qui s'infiltré entre les plis du réel et de l'historique. Rosenblatt, se mouvant dans l'archéologie filmique, ramène à la lumière les structures de pensée qui les ont produites, et les réutilise à leur tour pour critiquer les discours dominants du jour. Loin d'être de stériles jeux d'associations, ses films de found footage sont bien plus une véritable critique de la civilisation. Entomologue du comportement humain et social, dans *The Smell of Burning Ants* Rosenblatt documente la suppression du féminin par la violence masculine. Le sujet revient de manière plus sinistre encore dans *Human Remains*, glaciale

autopsie de cinq dictateurs, mise en scène inversant le schéma des hommes illustres de Plutarque. Dans un autre registre, *Restricted* prend le culte américain de l'opportunité à rebours, alors que *Prayer*, réalisé en réaction à la campagne alarmiste de l'administration Bush suite aux attentats du 11 septembre, est une tentative pour voir au-delà des idéologies. L'association de deux images éloignées entre elles y devient le signe d'une solidarité possible, comme le démontre de manière irréfutable *King of the Jews*. À travers ce triptyque centré autour de la figure du Christ, Rosenblatt réfléchit en réalité non seulement sur l'expropriation culturelle de la figure du Christ aux dépens des Juifs, il jette les bases pour la repenser à la lumière d'une inclusion, plutôt que d'une exclusion. De cette façon, le montage devient pour Rosenblatt le lieu de la rencontre possible.

GAN – Traduction: ksu

Mit *Short of Breath* beginnt eine neue Phase im Filmschaffen von Jay Rosenblatt. Die Arbeit mit bereits existierenden Bildern, dem Found Footage, dem ja schon die Video-Plünderung von *Paris X 2*, vorausgegangen war, entwickelt sich zu einer Praxis der kritischen Dekontextualisierung. Es handelt sich dabei um einen komplexen linguistischen Vorgang, durch den die archivierten Bilder dem Vergessen entzogen werden, um sie einer politischen Überprüfung zu unterziehen. Rosenblatt beschränkt sich nicht darauf, aus reiner Lust an der Dekonstruktion semantische Ketten zu zergliedern. Die dem dominanten Diskurs streitig gemachten Bilder werden nicht nur als Räderwerk einer Ideologie zur Schau gestellt, sondern als Fragmente noch zu erprobender Diskurse neu gedacht und eingesetzt. So wird diese Praxis zum Instrument einer Ermittlung, die sich in die Falten der Wirklichkeit und der Geschichte infiltriert. Rosenblatt benutzt seine filmischen Ausgrabungen, um die der Produktion der Bilder zugrunde liegenden Denkstrukturen ans Licht zu bringen, die er dann wiederum als Kritik an den heute dominanten Diskursen einsetzt. Seine Found-Footage-Filme bleiben keine sterile Assoziationsspiele, sie sind wirkliche, ernsthafte Kulturkritik. Als Entomologe des menschlichen und sozialen Verhaltens dokumentiert



KING OF THE JEWS

Rosenblatt in *The Smell of Burning Ants* die Unterdrückung des Weiblichen durch männliche Gewalt. Ein noch finsternes Echo dieser Gewalt findet sich in *Humans Remains*, einer kühlen Autopsie von fünf Diktatoren, die das plutarchsche Schema der Lebensbeschreibungen berühmter Männer umdreht. *Restricted* hingegen verkehrt die US-amerikanische Ideologie der Chancengleichheit in ihr Gegenteil, während *Prayer*, eine Antwort auf die Angstkampagne der Bush-Regierung nach 9/11, einen Versuch darstellt, einen Blick jenseits der Ideologien zu werfen. Die Verbindung zwischen zwei weit entfernten Bildern wird zu einem Zeichen potenzieller Solidarität, wie *King of the Jews* unwiderlegbar aufzeigt. Rosenblatt nimmt hier ein Jesus-Triptychon zum Anlass, über die kulturelle Enteignung der Figur Christus auf Kosten der Juden nachzudenken und legt darüber hinaus den Grundstein für eine neue Art der Reflexion, die diese Figur weniger unter dem Gesichtspunkt der Exklusion als dem der Inklusion zu verstehen sucht. So wird der Filmschnitt für Rosenblatt zu einem Ort möglicher Begegnung.

GAN – Übersetzung: nno

Short of Breath marks the beginning of a new phase in the films of Jay Rosenblatt. This work based on pre-existing found footage, a practice that was foreshadowed in the image plundering of *Paris X 2*, becomes an exercise in critical decontextualization. It is a complex linguistic undertaking that salvages archival footage from oblivion in order to submit it to political examination. Rosenblatt does not merely dismember semantic linkages out of pure deconstructionist verve. The images parsed from the dominant discourse are not exhibited simply insofar as they are the workings of an ideology but are pondered over as potential fragments of discourses that have yet to be ventured. This practice thus gives rise to an instrument of inquiry that permeates the depths of reality and history. In this fashion Rosenblatt navigates a kind of cinematic archaeology, bringing thought structures to light that bore the images which are then, in turn, reused as a critique of the dominant discourses of the day. His found footage films are not, in the end, sterile games of association as much as they are true and proper kulturkritik. An entomologist of human and social behaviour, Rosenblatt illustrates the suppression of femininity in boys through male violence in *The Smell of Burning Ants* – a theme that resonates with even more sinister echoes in *Human*

Remains, a chilling autopsy of five dictators that turns the model of Plutarch's Lives on its head. *Restricted*, on the other hand, rejects the idea that all Americans enjoy opportunity while *Prayer*, a film made in reaction to the George W. Bush administration's campaign of fear in the wake of the 9/11 attacks, stands as an attempt to look beyond ideologies. The association of two very different images thus becomes a sign of potential solidarity, as irrefutably illustrated in *King of the Jews*. In fact, in this three-chapter film centred on the figure of Christ, Rosenblatt reflects not only on the cultural expropriation of Christ to the detriment of the Jews but also lays a foundation for reconsidering Christ as an inclusive rather than an exclusive figure. As such, film editing becomes a locus of hypothetical encounter for Rosenblatt.

GAN – Translation: nfr

HUMAN REMAINS

UNITED STATES | 1998 | 30' | 16 MM | SPANISH, ENGLISH, MANDARIN, GERMAN, ITALIAN, RUSSIAN

PHOTOGRAPHY

JAY ROSENBLATT

EDITING

JAY ROSENBLATT

KING OF THE JEWS

UNITED STATES | 2000 | 18' | 16 MM | ENGLISH

PHOTOGRAPHY

JAY ROSENBLATT

EDITING

JAY ROSENBLATT, CAVEH ZAHEDI

PRAYER

UNITED STATES | 2002 | 3' | 16 MM, BETACAM SP | ENGLISH

MUSIC

NIKOLAY RIMSKY-KORSAKOV

SLOT ROSENBLATT 3

COLLABORATIONS

TOTAL DURATION: 107'



DECIDI!

BRAIN IN THE DESERTUNITED STATES | 1990 | 5' | 16 MM,
SUPER 8 | ENGLISH**CO-DIRECTOR**

JENNIFER SEAMAN

PHOTOGRAPHY

JAY ROSENBLATT

EDITING

JAY ROSENBLATT

MUSIC

JOEL SCHNEIDER

DECIDI!UNITED STATES | 2002 | 1' | BETACAM
SP, MINIDV | ENGLISH**CO-DIRECTOR**

STEPHANIE RAPP

PERIOD PIECEUNITED STATES | 1996 | 30' | 16 MM,
BETACAM SP | ENGLISH**CO-DIRECTOR**

JENNIFER SEAMAN

PHOTOGRAPHY

CAITLIN MANNING

EDITINGJAY ROSENBLATT, JENNIFER
FRAME**DROP**UNITED STATES | 2000 | 1' | 35 MM |
ENGLISH**CO-DIRECTOR**

DINA CIRAULO

PHOTOGRAPHY

CAITLIN MANNING

EDITING

JAY ROSENBLATT, DINA CIRAULO

MUSIC

TERRY WINSTON

Depuis ses débuts, le travail de Jay Rosenblatt se montre comme le lieu privilégié de rencontres et d'échanges, au nom de la différence et de l'altérité. Bien loin de la moindre forme d'autoréférentialité, le cinéma de Rosenblatt invoque par définition la contamination par d'autres pratiques filmiques qui s'exposent au scrutin d'un regard critique extérieur. Dans le courant de ses trente ans de carrière, le réalisateur s'est non seulement ouvert à de nombreuses formes de collaborations, il a également développé un dialogue continu avec Caveh Zahedi, cinéaste indépendant expérimental dont l'influence est perceptible à travers toute l'œuvre de Rosenblatt. De *Worm*, apologue fantastique de deux minutes, à *Correspondence*, passionnant échange de lettres vidéo, le dialogue entre Rosenblatt et Zahedi est toujours placé sous le signe d'une affinité élective qui se traduit inévitablement en «cinéma». Mais ses collaborations sont surtout le lieu pour le cinéma de Rosenblatt de se confronter à la dimension féminine. De *Period Piece*, film didactique centré sur le refoulement opéré par la société dans la confrontation avec les premières menstruations, à *Four Questions for a Rabbi*, terminé par Rosenblatt après la mort inattendue de la cinéaste Stacy Ross, en passant par *Brain in the Desert*, son dialogue avec le féminin assume les

contours d'une continuelle vérification. Dans le film coréalisé à distance avec Stacy Ross, les quatre questions du titre concernent nos interrogations liées à notre finitude, à notre identité, et à l'angoisse qui nous envahit lorsque nous nous trouvons face à ce que nous ne pouvons pas comprendre. En permettant au regard de Stacy Ross de pénétrer son travail à proprement dit, Rosenblatt montre la disponibilité de son cinéma à se faire signe de la présence de l'autre, de celui qui continue de nous traverser même – et peut-être surtout – dans son absence. Cette tension dans la rencontre du regard de l'autre prend parfois les traits d'un apologue fulminant, comme dans *Nine Lives (The Eternal Moment of Now)*, cauchemar d'un chat domestique qui revoit ses vies en rêve, ou de pure comédie dans *Drop*, réalisé en couple avec Dina Ciraulo, film qui passe en revue les angoisses du futur réalisateur avec une ironie légère et divertissante.

GAN – Traduction: ksu

Schon von den Anfängen an erweist Jay Rosenblatts Arbeit sich als ein privilegierter Ort für Begegnung und Austausch, der unter dem Zeichen von Differenz und Andersartigkeit steht. Weitab von jeglicher Selbstreferenzialität setzt sich sein Kino per Definition der Kontamination durch andere filmische Praktiken aus, unterzieht sich der Überprüfung durch einen Blick von aussen. In seiner dreissigjährigen Karriere hat der Regisseur nicht nur zahlreiche Formen der Zusammenarbeit erprobt, sondern auch einen kontinuierlichen Dialog mit Caveh Zahedi entwickelt, einem unabhängigen experimentellen Filmemacher, dessen Einfluss im gesamten Werk von Rosenblatt sichtbar ist. Angefangen bei *Worm*, einer zweiminütigen phantastischen Allegorie, bis hin zu *Correspondence*, einem leidenschaftlichen Video-Briefwechsel, zeigt sich im Dialog zwischen Rosenblatt und Zahedi eine Seelenverwandtschaft, die sich dann unweigerlich als «Kino» manifestiert. Vor allem jedoch bilden Rosenblatts Kollaborationen die Schnittstelle, über die sich sein Filmschaffen mit seiner eigenen weiblichen Dimension verbindet. Sein Dialog mit dem Weiblichen nimmt die Form einer kontinuierlichen Überprüfung an – von *Period Piece*, einem didaktischen Film über die gesellschaftliche Verdrängung der ersten Menstruation, über *Brain in*



WORM

the Desert bis hin zu *Four Questions for a Rabbi*, den Rosenblatt nach dem überraschenden Tod der Filmemacherin Stacy Ross fertiggestellt hat. Der Titel des von Rosenblatt und Ross auf Entfernung realisierten Films bezieht sich auf Fragen, die unsere Endlichkeit betreffen, die Bestürzung, die uns ergreift, wenn wir erkennen, wie wenig wir verstehen, unsere Identität. Rosenblatt räumt dem Blick seiner Kollegin die Möglichkeit ein, in seine eigene Arbeit vorzudringen und unterstreicht dadurch die Bereitschaft seines Kinos, Zeugnis der Präsenz des Anderen zu werden, der uns immer durchdringt – auch und vor allem durch seine Abwesenheit. Die Spannung, die in der Begegnung mit dem Blick des Anderen liegt, nimmt stellenweise Züge eines fulminanten Apologs an, wie etwa in *Nine Lives (The Eternal Moment of Now)*, dem Altraum einer Hauskatze, die im Traum alle ihre Leben vor sich sieht, oder auch der reinen Komödie, wie in *Drop*, einer Zusammenarbeit von Rosenblatt und Dina Ciraulo, die in sechzig Sekunden mit feiner und vergnügter Ironie alle Ängste des aufstrebenden Filmemachers durchexerziert.

GAN – Übersetzung: nno

From the time of his first film, Jay Rosenblatt's work has been a privileged locus of encounter and exchange in the name of difference and otherness. It is a far cry from any type of self-referencing; by definition Rosenblatt's filmmaking invokes contamination with other filmic practices, exposing itself to the scrutiny of the external gaze. In the course of a 30-year career he has opened himself up to numerous forms of collaboration and has established a continuous dialogue with Caveh Zahedi, an independent filmmaking pioneer whose influence is recognizable in all of Rosenblatt's works. From *Worm*, a fantastical two-minute apologue, to *Correspondence*, a passionate exchange of video letters, the dialogue between Rosenblatt and Zahedi has always attested to an elective affinity that is destined to become "cinema." Collaborations, however, are the place where Rosenblatt's filmmaking intersects with his own feminine side. From *Period Piece*, a documentary focusing on society's attempts to repress discussion of the first menstrual period, to *Four Questions for a Rabbi*, which Rosenblatt completed after the unexpected death of filmmaker Stacy Ross, and continuing with *Brain in the Desert*, the dialogue with his feminine side takes on the contours of perpetual re-examination. In the film he co-directed from afar with Ross, the four questions

are in fact inquiries into our own finiteness and the dismay that bombards us when we are faced with what we cannot comprehend: our identity. By exploiting the chance to allow Stacy Ross's viewpoint to penetrate his own work, Rosenblatt draws attention to the readiness of his films to attest to the presence of an "other" that continues to permeate us even, and especially, in its absence. The tension of meeting the gaze of the other sometimes takes on the contours of a fulminant allegorical narrative, as is the case in *Nine Lives (The Eternal Moment of Now)*, in which a housecat relives all of his lives in nightmarish dreams, or of hilarious comedy, as in *Drop*, a film co-directed with Dina Ciraulo that in only 60 seconds illustrates the entire range of anxieties of an aspiring filmmaker with light-hearted and playful irony.

GAN – Translation: nfr

NINE LIVES (THE ETERNAL MOMENT OF NOW)

UNITED STATES | 2010 | 1' | 16 MM, MINIDV | ENGLISH | BASED ON AN IDEA BY STEPHANIE RAPP

WORM

UNITED STATES | 2001 | 2' | 16 MM, BETACAM SP

CO-DIRECTOR

CAVEH ZAHEDI

FOUR QUESTIONS FOR A RABBI

UNITED STATES | 2008 | 12' | 16 MM, DIGITAL BETACAM, DVCAM | ENGLISH

CO-DIRECTOR

STACY ROSS

CORRESPONDENCE, 1996–1998

UNITED STATES | 1998 | 55' | BETACAM SP, MINIDV | ENGLISH

CO-DIRECTOR

CAVEH ZAHEDI

PHOTOGRAPHY

JAY ROSENBLATT, CAVEH ZAHEDI

EDITING

JAY ROSENBLATT, CAVEH ZAHEDI

SLOT ROSENBLATT 4

DIARY/FAMILY FILMS: “COMEDY”

TOTAL DURATION: 69'

A PREGNANT MOMENTUNITED STATES | 1999 | 24' |
BETACAM SP, HI8 | ENGLISH**CO-DIRECTOR**

JENNIFER FRAME

PHOTOGRAPHYJAY ROSENBLATT,
JENNIFER FRAME**EDITING**

JAY ROSENBLATT, CAVEH ZAHEDI

I USED TO BE A FILMMAKERUNITED STATES | 2003 | 10' |
BETACAM SP, DVCAM | ENGLISH**PHOTOGRAPHY**

THOMAS LOGORECI

EDITING

JAY ROSENBLATT

I LIKE IT A LOTUNITED STATES | 2004 | 4' |
BETACAM SP, DVCAM | ENGLISH**PHOTOGRAPHY**

THOMAS LOGORECI

EDITING

JAY ROSENBLATT

Dans ses films réalisés avec la complicité de sa fille Ella, Jay Rosenblatt nous donne une nouvelle image de son travail filmique et de son approche créative du cinéma. La tension différentielle à l'œuvre dans tous ses films atteint son véritable sommet dans le cycle de films centrés autour de sa fille. Dans *I Used to Be a Filmmaker*, dans un rapport d'échange constant opéré à hauteur des yeux, c'est le langage cinématographique lui-même qui met en évidence les étapes de croissance de l'enfant. Chaque aspect de la vie du nouveau-né trouve ainsi son équivalent dans le monde du cinéma, alors que l'expérience vécue du rapport entre le père et la fille s'offre sous la forme du film en train de se faire sous nos yeux. En revanche dans *I Like It a Lot*, derrière les apparences d'un petit film de famille c'est vers les origines du cinéma que se tourne en réalité Rosenblatt. On pourrait même voir dans son film une relecture du film de Louis Lumière *Le Repas du bébé*. Rosenblatt reproduit les mêmes conditions de production du film de 1895: décor familial, unité de temps et de lieu ainsi qu'un arc narratif qui se réduit à une série de gestes qui, répétés, créent un inévitable effet comique. Le lien avec le cinéma des débuts est encore plus explicite dans *I'm Charlie Chaplin*, travail mettant en scène le processus d'alphabétisation avec une

candeur pareille à celle avec laquelle les frères Lumière découvraient le monde au tournant du siècle. Dans *Beginning Filmmaking*, le réalisateur passe en revue, sur la base de l'expérience paternelle, le travail filmique à proprement parler. Le cinéma redevient de cette façon le signe d'une vie vécue dans un quotidien où les distinctions entre documentaire, film de famille ou essai filmique n'ont plus de signification. Jay Rosenblatt s'approche alors de la leçon de cinéma rossellinienne: un cinéma qui se fait et se pense éthiquement, comme pratique de vie devenant une avec l'acte de regarder et de filmer. Enfin, dans *A Pregnant Moment*, en collaboration avec Jennifer Frame, Rosenblatt filme la gestation de sa chienne Lola à travers les étapes de la grossesse, du sevrage et de l'inévitable séparation.

GAN – Traduction: ksu

Die Filme, die Jay Rosenblatt unter Mitwirkung seiner Tochter Ella realisiert hat, liefern ein neues Bild seiner cinematografischen Arbeit und kreativen Herangehensweise an das Filmen. Die in all seinen Filmen spürbare differenzielle Spannung erreicht in dem Filmzyklus, der seine Tochter in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt, ihren Höhepunkt. In *I Used to Be a Filmmaker* findet ein konstanter Austausch auf Augenhöhe statt, von dem ausgehend die verschiedenen Entwicklungsstufen der Tochter in einen filmischen Jargon übersetzt werden. Jeder Aspekt im Leben der Neugeborenen findet eine Entsprechung in der Welt des Kinos; gleichzeitig offenbart sich die Beziehung zwischen Vater und Tochter wie ein Film, der vor unseren Augen entsteht. *I Like It a Lot* kommt als kleiner Familienfilm daher, wendet sich jedoch in Wirklichkeit den Ursprüngen des Kinos zu und könnte ebenso gut als Neulektüre von Louis Lumière's *Le Repas du bébé* intendiert sein. Rosenblatt schafft die gleichen «Produktionsbedingungen», wie sie bei dem Film von 1895 gegeben waren: die familiäre Umgebung, die Einheit von Zeit und Ort und ein Erzählbogen, der sich in einer Reihe von Gesten kondensiert, deren Wiederholung zwangsläufig eine komische Wirkung hat. Noch expliziter ist die Beziehung zu den Anfängen



BEGINNING FILMMAKING

des Kinos in *I'm Charlie Chaplin*, der den Alphabetisierungsprozess mit der gleichen Unschuld inszeniert, mit der die Brüder Lumière die Entdeckung der Welt an der Schwelle zum 19. Jahrhundert betrieben. In *Beginning Filmmaking* arbeitet der Regisseur seine eigene Tätigkeit als Filmmacher auf und überdenkt sie im Licht seiner Erfahrung als Vater. Das Kino wird hier wieder Zeugnis eines im Alltag gelebten Lebens, für das die Unterscheidungen zwischen Dokumentarfilm, Familienfilm und Essayfilm keinerlei Bedeutung mehr haben. Jay Rosenblatt nähert sich dem an, was uns Rossellini gelehrt hat: Kino als ethische Praxis, in der das Leben mit dem Sehen und dem Filmen eins wird. In *A Pregnant Moment* dokumentiert Rosenblatt in Zusammenarbeit mit Jennifer Frame die Schwangerschaft seines Hundes Lola, die eine Aufteilung des häuslichen Lebensbereichs zur Folge hat und sich in die Phasen des Wartens, des Abstillens und der unvermeidlichen Trennung von den Welpen unterteilt.

GAN – Übersetzung: nno

In the films he realized with his daughter Ella, Jay Rosenblatt offers us a new picture of his cinematographic work and creative approach to film. The differential tension that is present in all of his films reaches its apex in this cycle of films centred on his daughter. *I Used to Be a Filmmaker* is a constant exchange that is conducted at eye level; the stages of his infant daughter's development are highlighted using language full of cinematographic jargon. In this manner every aspect of her young life finds its equivalent in the world of cinema while the experience of the father-daughter relationship makes it a film that takes place before our very eyes. In *I Like It a Lot*, on the other hand, Rosenblatt uses the guise of a family film to turn towards an exploration of the origins of filmmaking itself. This film can, in fact, be seen as a rereading of Louis Lumière's *Le Repas du bébé*. Rosenblatt recreates "working" conditions identical to those of the moving pictures from 1895: A familiar atmosphere, unity of time and place and a narrative arc that is condensed into a series of gestures that, with repetition, inevitably produce a comic effect. This connection to the roots of cinema is even more apparent in *I'm Charlie Chaplin*, a work that highlights the process of familiarization with the same candour with which the Lumière brothers unveiled the world

as it was at the turn of the twentieth century. In *Beginning Filmmaking*, Rosenblatt reprocesses his own cinematic efforts, actually examining them through his own paternal experiences. This brings cinema back to being a representation of life as it is lived on an everyday basis and leads the distinctions between documentary, home video and essay to lose any and all significance, and Jay Rosenblatt takes a step towards a Rossellini-like cinematic lesson: cinema that is made and conceived ethically is an exercise in life that becomes one with the act of viewing and filming. Lastly, in *A Pregnant Moment*, a collaboration between Rosenblatt and Jennifer Frame, he films the pregnancy of his dog Lola, viewing her as a member of the family's household who shares their living space, expectantly waiting, watching them be weaned and then the inevitable separation of the puppies in the litter.

GAN – Translation: nfr

I'M CHARLIE CHAPLIN
UNITED STATES | 2005 | 8' |
BETACAM SP, DVCAM | ENGLISH
PHOTOGRAPHY
THOMAS LOGORECI
EDITING
JAY ROSENBLATT

BEGINNING FILMMAKING
UNITED STATES | 2008 | 23' | DVCAM,
MINIDV | ENGLISH
PHOTOGRAPHY
THOMAS LOGORECI,
ELLA ROSENBLATT
EDITING
JAY ROSENBLATT

SLOT ROSENBLATT 5

COLLAGE 2

TOTAL DURATION: 80'



DARKNESS OF DAY

AFRAID SOUNITED STATES | 2006 | 3' | 16 MM,
BETACAM SP | ENGLISH**PHANTOM LIMB**UNITED STATES | 2005 | 28' | 16 MM,
DIGITAL BETACAM, DVCAM | ENGLISH**PHOTOGRAPHY**ARA CORBETT, TODD CURTIS,
JAY ROSENBLATT**EDITING**

LUCAS MORRION

MUSIC

ARVO PÄRT, ELIANE RADIGUE

I JUST WANTED TO BE SOMEBODYUNITED STATES | 2006 | 10' | 16 MM,
SUPER 8 | ENGLISH**FRIEND GOOD**UNITED STATES | 2003 | 5' | 35 MM,
BETACAM SP | ENGLISH**MUSIC**

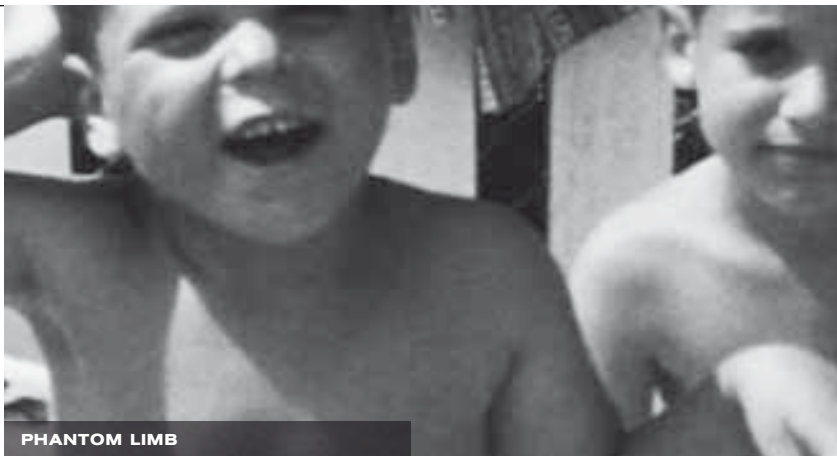
BENJAMIN BRITTEN

Au fil du temps, le travail de Jay Rosenblatt s'est progressivement approché des zones de la perception humaine qui concernent la douleur et le deuil. *Darkness of Day* s'offre comme une réflexion sur les réactions que provoquent le suicide chez ceux qui restent en vie, en deçà de la ligne de séparation d'avec la mort. Le point d'inspiration en fut la réaction du réalisateur au suicide d'une connaissance. La base du film est le vide indicible que laisse un tel acte. Dans *Phantom Limb* aussi, il s'agit de l'absence causée par la perte, cette fois en confrontant le traumatisme provoqué par la mort du frère alors que celui-ci n'avait que sept ans. Aîné de deux ans seulement, le réalisateur se souvient encore avec douleur de la gêne que lui causait la vue de son frère malade. Le sentiment de culpabilité résultant de la mort du petit frère, lié à la profonde douleur vécue par sa famille ainsi qu'au sub-séquent refoulement de cette expérience indescriptible, sont pour Rosenblatt le point de départ dans sa réflexion sur les différentes formes du deuil et sur les stades que traversent les personnes qui y sont confrontées. *The D Train*, dédié à son père, est lui aussi une réflexion sur la perte et l'absence. En cinq minutes, le film dresse la parabole existentielle d'un homme situé à la hauteur des yeux d'un autre homme, qui voyage pour la dernière

fois en train. *Friend Good*, qui renferme le sens même du cinéma rosenblattien, est centré autour du mythe de Boris Karloff et du monstre de Frankenstein. Entre la haine de soi-même et l'acceptation de sa propre différence, le film offre l'image d'un cinéma fait à partir de morceaux de cadavres d'autres films qui reprennent vie, grâce au montage et au regard qui y trouve des connections entre photographes lointains, créant des liens de solidarité et de réciprocité. Dans *Way to your Heart*, Rosenblatt se confronte de façon originale au langage du vidéoclip. Imitant avec ironie la structure d'un film didactique, le réalisateur illustre un morceau de Persephone's Bees, groupe rock de San Francisco. Finalement, avec *I Just Wanted to Be Somebody*, Jay Rosenblatt parcourt la vie d'Anita Bryant, féroce adversaire des droits gay élevée aujourd'hui au rang de mythe négatif par la communauté homosexuelle mondiale.

GAN – Traduction: ksu

Im Laufe der Zeit hat sich Jay Rosenblatt in seinem Schaffen verstärkt Bereichen der menschlichen Wahrnehmung zugewandt, die von Schmerz, Verlust und Trauer geprägt sind. *Darkness of Day* ist eine Reflexion über die Reaktionen, die ein Selbstmord bei denjenigen hervorruft, die weiterleben, jenseits der vom Tod gezogenen Trennungslinie. Den Anstoß zu dieser Arbeit gab seine eigene Reaktion auf den Selbstmord eines Bekannten. Es ist die unaussprechliche Leere, die diese Tat zur Folge hat, die die Grundlage dieses Films bildet. Auch in *Phantom Limb*, in dem Rosenblatt sich mit dem Trauma auseinandersetzt, das durch den Tod seines im Alter von sieben Jahren verstorbenen Bruders verursacht wurde, liegt der Schwerpunkt auf der Abwesenheit, die durch einen solchen Verlust entsteht. Rosenblatt war nur zwei Jahre älter als sein Bruder und erinnert sich mit Schmerzen an die Gefühle von Peinlichkeit, die der Anblick des kranken Bruders in ihm hervorrief. Die mit seinem Tod verbundenen Schuldgefühle, der tiefe Schmerz der Familie und die Verdrängung dieser unsagbaren Erfahrung sind für Rosenblatt der Ausgangspunkt für eine Reflexion über die Frage, in welcher Form und in welchen Phasen Menschen auf Verlust reagieren. Auch in *The D Train*, ein Film, der dem Vater des Regisseurs gewidmet ist, geht es



PHANTOM LIMB

um Verlust und Abwesenheit. In nur fünf Minuten stellt der Film das existenzielle Gleichnis eines Mannes auf, der im Zug seinen Platz so wählt, dass er sich Auge in Auge mit einem Mann befindet, für den diese Reise die letzte ist. *Friend Good*, ein Film, in dem sich der Sinn von Rosenblatts Kino als Ganzes offenbart, behandelt den Mythos von Frankenstein's Monster und seinem Darsteller Boris Karloff. Der Film zeichnet die Entwicklung vom Selbsthass bis zur Akzeptanz der eigenen Andersartigkeit nach. Leichte Teile aus anderen Filmen werden zu neuem Leben erweckt – durch den Schnitt und mittels eines Blicks, der weit entfernte Fotogramme miteinander verknüpft und dadurch auf Solidarität und Gegenseitigkeit beruhende Verbindungen schafft. *Way to Your Heart* ist eine originelle Auseinandersetzung mit den Formen des Videoclips. Rosenblatt imitiert auf ironische Weise die Struktur eines Lehrfilms, um das gleichnamige Stück der Persephone's Bees, einer Rock-Band aus San Francisco, zu illustrieren. Mit *I Just Wanted to Be Somebody* spürt Jay Rosenblatt dem Leben von Anita Bryant nach, einer erbitterten Gegnerin der Homosexuellen-Rechte, die zum Negativmythos der weltweiten Gay-Community geworden ist.

GAN – Übersetzung: nno

Over the course of his filmmaking career Jay Rosenblatt has progressively taken on aspects of human perception concerning pain and struggle. *Darkness of Day* presents itself as a reflection on the reactions elicited by suicide in those who continue to live and remain on this side of the line that separates life from death. The director's initial motivation is his reaction to the suicide of an acquaintance. The basis of the entire film is the indescribable emptiness an act of this sort causes. *Phantom Limb* is yet another work that addresses the void created by loss; in this work he faces the trauma he experienced when his brother, who was merely seven years old, passed away. Only two years older, he still has painful memories of the embarrassment he felt at seeing his sick brother. The sense of guilt his little brother's death unleashed combined with the profound pain his family experienced and the consequent repression of an indescribable experience offer Rosenblatt a starting point for him to reflect on the modes of coping with the different stages of grief. *The D Train*, a film dedicated to the director's father, is yet another reflection on loss and absence. In five minutes he invokes the existential parable of a man positioning himself eye-to-eye with a man who is travelling on a train for the last time. *Friend Good* is a film that encapsulates

the very sense of Rosenblatt's filmmaking; it focuses on the mythic Boris Karloff and the monster Frankenstein. From self-hate to final acceptance of individual uniqueness, it is a film that presents cinematic images constructed from bits of the corpses of other films brought back to life through skilled editing and an eye that draws connections between pictures from a bygone era to create ties of solidarity and reciprocity. In *Way to Your Heart* Rosenblatt confronts the video clip as an audio-visual form with great originality. He ironically imitates the progression of an instructional film, expounding on the song of the same title by the San Francisco-based rock band Persephone's Bees. Finally, in *I Just Wanted to Be Somebody*, Jay Rosenblatt takes a tour de force through the life of Anita Bryant, a rabid opponent of gay rights who is now a mythical figure of derision in the world's gay community.

GAN – Translation: nfr

DARKNESS OF DAY

UNITED STATES | 2009 | 26' | 16 MM, DIGITAL BETACAM | ENGLISH

EDITING

JAY ROSENBLATT, ELLEN BRUNO, HARVEY SCHWARTZ, CAVEH ZAHEDI

MUSIC

ERIC IAN WALKER

THE D TRAIN

UNITED STATES | 2011 | 5' | 16 MM, DIGITAL BETACAM | ENGLISH

EDITING

JAY ROSENBLATT, THOMAS LOGORECI

WAY TO YOUR HEART

UNITED STATES | 2011 | 3' | 16 MM, BETACAM SP | ENGLISH

EDITING

JAY ROSENBLATT

MUSIC

THE PERSEPHONE'S BEES
THE PERSEPHONE'S BEES