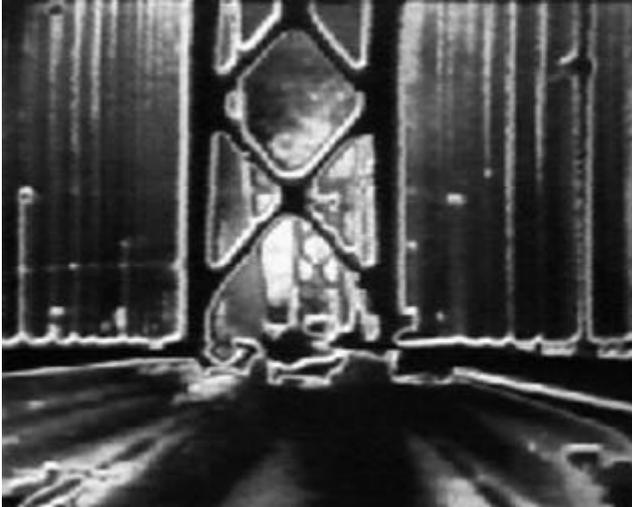




Retrospektive

Retrospective

Drei Jahrzehnte des Zorns Ein Interview von Mike Hoolboom mit Al Razutis  
 Three Decades of Rage An interview by Mike Hoolboom with Al Razutis



98.3 KHz: Bridge at Electrical Storm

Al Razutis ist ein kanadischer Ikonoklast, ein Künstler, der dazu verholpen hat nicht weniger als zwei Verleihe an der Westküste, eine kurzlebige Vereinigung von kanadischen Filmkünstlern, eine Produktionskooperation und Zeitschriften über Fringe-Film und Holographie zu gründen. Nicht zuletzt hat er eine Rolle in dem weit veröffentlichten Kampf mit Ontarios Zensurausschuss gespielt. Neben zahlreichen Performances, Gemälden, Hologrammen und Intermedia Produktionen hat er an die vierzig Filme und Videos vollendet. Obwohl er sich seit Jahren für eine sichere und institutionelle Basis für alle Aspekte des Fringe Films einsetzt, ist er besser für seine anti-institutionelle Haltung bekannt. 1986, bei der Eröffnung eines neuen Künstler betriebenen Kinos, gab Razutis eine seiner unvergesslichen Performances. Vor einem schockierten Publikum zückte er eine Sprühdose und sprühte auf die brandneue Leinwand, »Die Avant-Garde spuckt ins Gesicht institutioneller Kunst«. Die Leinwand war für immer ruiniert.

Durch seine Filme ist er seit langem als Papst der Collage bekannt. Er plünderte den Müll des Sunset Boulevard und ordnete geduldig Momente der Filmgeschichte um, um ihnen eine neue Aussagekraft zu geben. Diese sind in zwei seiner besten Arbeiten zusammengetragen: »Visual Essays« ist ein Augenschmauss und eine Hommage an den Stummfilm; »Amerika«, eine drei Stunden lange achtzehnteilige Oper, serviert Sex und Tod in einer schäumenden Medienlandschaft. Die Fähigkeit sich zu erinnern hat noch nie so gefährlich ausgesehen. [...]

Al Razutis is a Canadian iconoclast, an artist who was instrumental in forming two West Coast film distributors, a short-lived union of Canadian film artists, a production co-op, magazines on fringe-film and holography, and who played a role in a much publicized battle with Ontario's Board of Censors. He has completed some forty-odd films and videos alongside various performances, paintings, holograms, and intermedia productions. While he has worked hard over the years to secure an institutional base for all aspects of fringe cinema, he is better known for his anti-institutional stance. In 1986, at the opening of a new artist-run movie palace, Razutis gave one of his unforgettable performances. Before a shocked crowd he whipped out a spray can and scrawled, »The avant-garde spits in the face of institutional art« on the brand new screen, ruining it forever.

His filmwork has long established him as the sultan of collage. Rifling the junk bins of Sunset Boulevard he has patiently re-ordered moments from the history of cinema and allowed them to speak again in startling new ways. These have been compiled in two of his finest moments - »Visual Essays,« which offers a retinal massage to silent cinema, and »America,« a three-hour, eighteen-part opera which serves up sex and death in a frothing mediascape. The ability to remember has never looked more dangerous. [...]



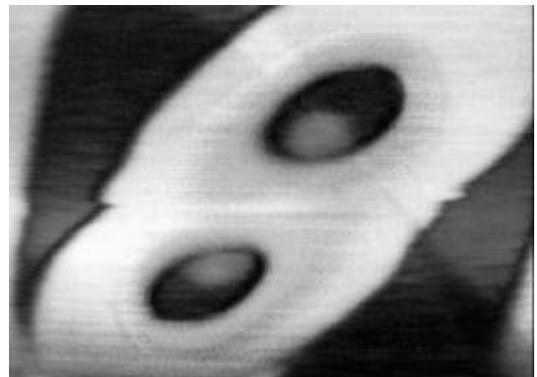
AR: In den späten sechziger Jahren gründete ich ein Underground Kino in UC Davis, das zwischen Sacramento und San Francisco lag. Dort habe ich meinen ersten Film gemacht - »2 X 2« (17 Min., 1967) - ein Film für zwei Leinwände, der sich ganz offensichtlich auf Conner und Warhol bezieht. Er handelte von Sex, Drogen und Rock ´n´ Roll, ein typisches Thema der Sechziger Jahre. [...] Meine Freundin entschloss sich zurück nach Vancouver, Kanada zu gehen. Wir fuhren 1968 hoch. Ich schloss mich einer Organisation namens Intermedia an, die ein vierstöckiges Lagerhaus in der Beatty Street hatten. Künstler jeder Disziplin arbeiteten dort - vier Stockwerke voller freier Ateliers, Bildhauer, Tänzer und Maler. Alle verrückten und innovativen Arbeiten kamen von dort. Obwohl alle davon überzeugt waren, dass sich dort niemand etwas anschauen würde, überzeugte ich die Künstler davon, dass ich an Wochenenden Untergrundfilme zeigen könnte. Ich buchte den zweiten Stock für samstags und sonntags, versprach für alles zu zahlen und im Gegenzug alle Einnahmen zu behalten. Wir nahmen jedes Wochenende Hunderte von Dollars ein - die Leute kamen in Scharen. [...] Von diesen Einnahmen war ich in der Lage, meine Filme selbst zu finanzieren. [...] Ich machte eine Reihe von Filmen - »2 x 2« wurde zu »Inauguration« (17 min, 1968); »Circus Show Fyre« (7 min, 1968), ein Film über das Zirkusspektakel, arbeitete mit vier sich überlagernden Bildebenen; »Black Angel Flag... Eat« (17 min, Stummfilm, 1968) ist ein weitgehend schwarzer Vorspann mit sehr sporadisch auftretenden Aufnahmen, so dass man nicht weiß, wann der Film zu Ende ist; und dann war da noch »Poem: Elegy For Rose« (4 min, 1968), in dem es um ein auf Celluloid geschriebenes Gedicht geht. Ich hasste überflüssige Arbeiten, das war Teil meines Anspruchs, gegen institutionelle Kunst zu opponieren. [...]

MH: Gab es einen Bruch zwischen formalen und politischen Bewegungen?

AR: Es gab überhaupt keinen Bruch; das war es ja, was zum einen merkwürdig und zum anderen wunderbar war. [...] Nimm zum Beispiel einen Film wie »Lapis« von James Whitney. Er ist ein computergrafisches Mosaik zu Sitar-musik, ein abstrakter Film, der wie eine Meditation auf einen Bewusstseinszustand wirkt. Er externalisierte das, was so manche auf einem LSD-Trip erfahren. [...] Alle versuchten Konventionen zu brechen. Sie suchten nach Alternativen zu Nachrichtensystemen, mit denen sie aufgewachsen waren, Familiensystemen, die sie übernommen hatten und Alternativen zu professionellen Systemen, denen sie verpflichtet waren. Deshalb wurde keine dieser Arbeiten als Kunst proklamiert, denn man war bereits argwöhnisch gegenüber Kunstinstitutionen. [...] Zur Zeit von Intermedia gab es keine Verbindung zu Förderagenturen, Kunstgalerien oder Institutionen jeglicher Art. Später fingen Michelson, Sitney und Youngblood an Schu-

AR: In the late sixties, I started an underground cinema at UC Davis, which is between Sacramento and San Francisco. [...] I made my first film there - »2 X 2« (17 min., 1967), a dual screen film obviously related to Conner and Warhol. It dealt with sex, drugs and rock ´n´ roll, a typical topic in the sixties. [...] I hooked up with an organization called Intermedia which had a four-storey warehouse on Beatty Street comprised of artists of all disciplines - four floors of free studios, sculptors, dancers, painters. Anybody who was doing crazy, innovative work was doing it there. I convinced them that I could run underground films on the weekend and they said nobody here comes to anything. I asked for the second floor Saturday and Sundays, promising to pay for everything, and I would keep the proceeds. We made hundreds of dollars every weekend - the place was packed. [...] From the money I made showing these films I financed my own films. [...]

I made a number of films - »2 x 2« became »Inauguration« (17 min 1968); »Circus Show Fyre« (7 min 1968), a film about the spectacle of the circus using four layers of superimposition; »Black Angel Flag... Eat« (17 min silent 1968) which is mostly black leader with very intermittent shots, so you don´t know when the film is over; and »Poem: Elegy For Rose« (4 min 1968) which featured a poem written on celluloid. I hated redundant work, which was part of my take against the institution of art. [...]



Vortex

MH: Did you feel a split between formal and political moves?

AR: There was no split at all; that´s the thing that was so peculiar and beautiful. [...] Take a film like »Lapis« by James Whitney, for example. It´s a computer graphic mosaic set to sitar music, an abstract film which serves as a meditation on a state of mind. It externalized what some people experienced on LSD. [...] Everyone was trying to break down conventions and look for alternatives to message systems which they´d grown up with, family systems they inhabited, professional systems which they were obligated to. That´s why none of this work was touted as art, because the institutions of art were already suspect. [...] In the time of Intermedia, there was no connection with grant

len und Bewegungen zu gründen, doch ihre Professionalisierung, Anthologisierung und Akademisierung war der Anfang vom Ende. Undergroundfilm wurde zu Kunst und damit begann das Ende. Der Film wurde pädagogisch, voyeuristisch und etabliert. [...]

Bei meinen wöchentlichen Screenings in Intermedia bezog ich Arbeiten von einheimischen Künstlern wie David Rimmer und Gary Lee Nova mit ein und begriff, dass Leute in Vancouver anfangen Filme zu machen. Also dachte ich, warum gründen wir nicht eine Kooperation inspiriert und im Stil von Canyon und New Yorker Filmemachern. [...]

1969 sprach ich mit zahlreichen Filmemachern, die das für eine großartige Idee hielten, aber nicht wirklich die Zeit dafür hatten. Also habe ich gesagt, OK, dann mache ich es. Und so wurde ich Gründer, Manager, Buchhalter und Bodenwischer der Intermedia Film Kooperation. Ich stellte ein paar Filmangebote zusammen und tourte mit ihnen um die USA.

Es war eine Verleihkooperation, die zum großen Teil Filme aus Vancouver anbot, aber teilweise auch Filme aus ganz Amerika. Unsere einzigen Einnahmen waren unser Anteil am Verleih. Das lief zwei Jahre gut. 1971 wechselt Intermedia die Räumlichkeiten und formte eine Reihe von Satellitenorganisationen wie Western Front, Video Inn, Intermedia Press und The Grange. So entwickelte sich Intermedia weiter und veränderte sich. [...] Und dann wurde mir aus dem Nichts dieser Lehrposten am Evergreen State College angeboten und ich betrat ein Zauberland der Technik: ein Videostudio, alle Arten von Synthesizern und Kameras und ein sehr interessantes akademisches Programm. Das war der Anfang von »Amerika«. Ich machte »Software, Vortex«, und einige der Videokomponenten von »98.3 KHz: Bridge at Electrical Storm.« Wir machten Biofeedback Experimente am College - legten Filmloops ein und schlossen uns an EEG-Maschinen an, um Bewusstseinszustände der Meditation einzuleiten. Dann wurden unsere Gehirnströme durch die Verstärker gekoppelt und direkt zum zweiten Monitor geleitet, der das Bildsignal mit unseren Gehirnsignalen mischte. Wir wollten sehen, ob wir Bilder direkt durch unsere Reaktionen beeinflussen konnten. [...] Ich wollte eigentlich auf dem College bleiben, doch dann bewarb ich mich beim Canada Council für eine Förderung der Holographie und, ich konnte es kaum glauben, gewann einen Senior Artist 's Grant. So entschloss ich mich zurück nach Vancouver zu gehen, das Unterrichten aufzugeben und ein Medienstudio aufzubauen, dass ich Visual Alchemy nannte. Ich hatte meinen optischen Printer fertiggestellt, baute einen Video-Synthesizer, hatte Audio-Ausrüstung, Schneideräume, einen Tricktisch, ein komplettes Holographie-Labor nach hinten raus, Wohnräume und einen Projektions- und Wohnraum. Die Unterstützung vom Canada Council kam für einen Teil auf und ich fing an, gegen Honorar optische Effekte für andere

agencies, art galleries, any institutions of any kind. Later on Michelson, Sitney, and Youngblood began making schools and movements, which was the beginning of the end: it's professionalization, anthologization, academicization. Underground film became art, and that was the demise of the form. [...]

In my weekly screenings at Intermedia I included the work of local people like David Rimmer and Gary Lee Nova and realized that people in Vancouver were starting to make films. So I thought, let's make a co-op along the lines of and inspired by Canyon or New York Filmmakers. [...]

It was a distribution co-op that held mostly Vancouver work but also others from the US. [...] The only money we could get was what we took from our cut on the rentals. We ran a couple of years[...] In 1971, Intermedia moved to another space[...] and formed a number of satellite organizations like Western Front, Video Inn, Intermedia Press and the Grange; so in a sense it evolved, it transformed into these other places. [...]

Then suddenly this teaching job appears from Evergreen State College, and that's when I walked into a Disneyland of equipment: a video studio, all kinds of synthesizers and cameras, and a very interesting academic program. That's where »Amerika« started. I made »Software, Vortex«, and some of the video components of »98.3 KHz: Bridge at Electrical Storm.« We were doing bio-feedback experiments at the college - setting up film loops and wiring ourselves into EEG machines in order to induce states of meditation. Then these outputs from the brain were fed through amplifiers and directed into a second monitor which mixed the image signal with those from the brain to see if you could affect the image directly through your response. [...]

I was contemplating staying on at the college until I made an application to the Canada Council for holography and, astoundingly, they gave me a senior artist's grant[...] So I decided to come back to Vancouver, quit teaching, and set up a media studio called Visual Alchemy. I'd finished building an optical printer, built a video synthesizer, had audio equipment, editing rooms, animation stand, a complete holography lab in the back, living quarters, and a projection/living room space. The Canada Council grant paid for some of it, and I started to do optical effects for people for a fee. By 1972, I had the final version of the printer built. Then it became a production machine where I could make special effects for people like Rimmer and Tougas, and I became an optical service for a lot of commercial people. [...]

»93.3 KHz Bridge at Electrical Storm« (11 min 1973) was contrived on the optical printer at Visual Alchemy. An extremely laborious film, it was created one frame at a time; sometimes twelve frames would take over an hour to do because it had so much bi-packing and combinations of film and video. The video was transferred to film which was then reprocessed on the printer. When »Bridge« came out, some people from Belgium looked at it and said, »That's not film, it's video.« For them, legitimate film practice had nothing to do with video. But I kept trying to exchange formal values between the two, trying to achieve new forms of film and videomaking. [...]



zu machen. 1972 hatte ich die endgültige Version des Printers fertiggebaut. Dann wurde er eine Produktionsmaschine, mit der ich Spezialeffekte für Leute wie Rimmer und Tougas machen konnte. Ich bot vielen »kommerziellen« Leuten optische Dienste an. [...]

»93.3 KHz Bridge at Electrical Storm« (11 min 1973) wurde auf dem optischen Printer bei Visual Alchemy hergestellt. Es war ein extrem arbeitsintensiver Film, jedes Bild wurde einzeln entworfen, Bild für Bild. Für 12 Bilder brauchten wir manchmal über eine Stunde, da es soviele Bi-Packing und verschiedene Film- und Video-Kombinationen gab. Das Video wurde auf Film überspielt, der dann im Printer weiterentwickelt wurde. Als »Bridge« herauskam, sagten einige Belgier: »Das ist kein Film, das ist Video.« Für sie hatte der wahre Film nichts mit Video zu tun. Aber ich habe weiter versucht einen formalen Austausch zwischen den beiden Medien zu schaffen, um neue Formen des Filme- und Videomachens zu entwerfen. [...]

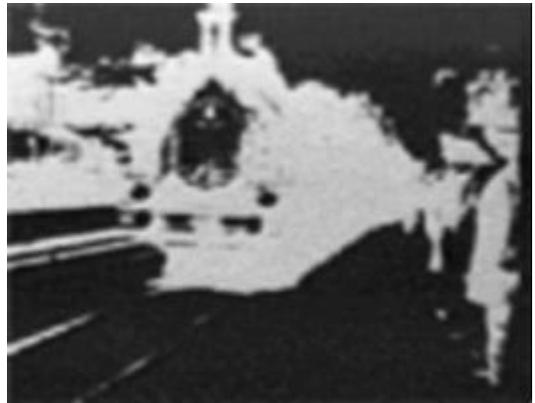
Während die meisten Filme aus dieser Zeit Teil von »Amerika« wurden, gab es auch autonome Arbeiten wie »Portrait« (8 min 1976). Dies ist eine Studie meiner zwei Jahre alten Tochter Alicia. Ich machte diese Art pointillistischer Studie von ihr, indem ich die Super-8-Filmkörner fotografisch immer weiter vergrößerte. [...]

MH: Viele der Filme aus dieser Zeit bekunden strukturelle Anliegen. Sie zeigen eine in sich ruhende Figur, die durch eine Reihe von Themen und Variationen bewegt wird.

AR: Ich glaube ich war mehr an der Struktur visueller Wahrnehmung interessiert und an der filmischen Umsetzung von unbewussten Prozessen. Ich war nicht an der Maschinerie des Films interessiert - am Zoom oder dem langen Tracking Shot. [...] Dann bewarb ich mich beim Canada Council, um »Amerika« zu beenden. Alles was ich wollte, war Unterstützung für Filmmaterial und Entwicklung. Sie lehnten das Projekt ab und ich bin völlig durchgedreht. [...]

Ich war ausgebrannt, bekam meinen Zuschuss nicht, beendete meine Holographie und Filmarbeit und entschloss mich, in den Süd-Pazifik zu gehen. Ich verkaufte meine Ausrüstung und brachte sämtliches Filmmaterial nach Los Angeles. Was ich nicht verkaufen konnte, ließ ich im Studio zurück. Ich legte den Schlüssel unter die Fußmatte und erzählte all meinen Freunden, sie sollten sich bedienen. Ich ließ alles zurück, um mit meiner zweiten Frau auf Samoa ein neues Leben zu beginnen, und nie mehr nach Nordamerika zurückzukehren. Ich hatte die Nase voll und wollte nichts mehr mit technischen Erregenschaften zu tun haben, sondern nur noch Bücher schreiben. Ich habe auf Samoa ein Jahr lang an einer High School Mathematik unterrichtet. Ein Jahr später erhielt ich aus dem Nichts einen Lehrauftrag für Film an

While most of the films made in this period ended up in »Amerika«, there were some autonomous works like »Portrait« (8 min 1976). It's a study of my two-year-old daughter Alicia. I made a kind of pointillist examination of her by magnifying the super-8 grain through generations of rephotography. [...]



Lumière's Train

MH: Many of the films from this period evince structural concerns. They show a contained figure which is made to move through a series of themes and variations.

AR: I think I was more interested in the structure of cognition and in liberating the unconscious processes filmically. I wasn't interested in the machine of cinema - the zoom lens or the long tracking shot [...] I applied to the Canada Council to finish »Amerika.« All I wanted was stock and processing. They rejected it, and I went bananas. [...] I burned out, didn't get my grant, finished my holography and film work, and decided to go the South Pacific. I started to sell all my equipment. I took all my stock footage and shipped it down to Los Angeles and what I couldn't sell, I left in the studio. I left a key under the mat and told all my friends to help themselves. I just walked from the whole scene with my second wife. Off we went to Samoa, and I never wanted to come back to North America. I thought it was all bullshit. I didn't want to have anything to do with any technical forms. I just wanted to write novels. In Samoa, I taught high school math. A year later I received a message out of the blue asking me to teach film at Simon Fraser University, so we headed back to Vancouver. This was the beginning of my political phase, because I realized you can't hide from North America and that it was possible to work in institutions. [...]

When I got back to Vancouver from Samoa in 1979, I began work on a series of films that would restage moments in film history - and these became »Visual Essays: Origins of Film« (68 min 1973-84). They deal with filmmakers like the Lumières, George Méliès, the Surrealists, and Sergei Eisenstein. Each film reworks found footage according to a dominant formal strategy. The first essay »Lumière's Train (Arriving at the Station)« (9 min

der Simon Fraser Universität. So kehrten wir nach Vancouver zurück. Das war der Anfang meiner politischen Phase. Ich erkannte, dass ich mich nicht vor Nordamerika verstecken konnte und dass es möglich ist mit Institutionen zu arbeiten. [...]

Als ich 1979 von Samoa zurück nach Vancouver ging, begann ich mit einer Reihe von Filmen, die Momente der Filmgeschichte umschreiben sollten – sie wurden zu ›Visual Essays: Origins of Film‹ (68 min 1973-84). Sie beschäftigen sich mit Filmemachern wie den Brüdern Lumière, George Méliès, den Surrealisten und Sergeij Eisenstein. Jeder Film arbeitet mit einer dominanten strukturierten Filmstrategie, um gefundene Filmaufnahmen (Found Footage) zu rekonstruieren. Das erste Filmmessay ›Lumière's Train (Arriving at the Station)‹ (9 min b/w 1979) beschäftigt sich vorherrschend mit der technischen Filmqualität.

[...] Ich wählte drei Filmquellen, die sich mit Zügen beschäftigten: den ersten Lumière Film, Abel Gances ›La Roue‹ und einen Warner Brothers Kurzfilm, ›Spills for Thrills‹. Der Film beginnt mit einer Reihe von Standbildern mit langer offener Blende, so dass man den Eindruck hat, dass das Bild atmet. Dann fährt der Zug an, die Bilder verschwimmen und Bewegung ist entstanden. [...]

Der zweite Film in ›Visual Essays‹ heißt ›Méliès Catalogue‹ (9 min Stummfilm 1973). Ich hatte ein paar Filme von Méliès gesammelt, die Teil eines Raubkopienetzes waren, die Leute aus der Cinémathèque in Paris mitgehen ließen. Es beschäftigte mich, dass keiner diese Arbeiten zu sehen bekam. Ich wollte eine Art Sears Katalog erschaffen, um das mythische, visuelle Vokabular von Méliès zu feiern. Seine Arbeit als Zauberkünstler auf der Bühne hatte direkten Einfluss auf seine Filmarbeit, die Überraschung, Schock und Spektakel vermittelt. [...]

Das dritte ›Essays‹ [...] heißt ›Sequels in Transfigured Time‹ (12 min Stummfilm 1976) und interpretiert seine Inszenierungstechnik. Ich benutzte eine Bi-Pack-Technik, ließ einen Farbfilm mit mittleren Kontrastwerten und einen Schwarzweiß-Negativfilm mit hohem Kontrast durch den Printer laufen. Die nicht ganz deckende Überlagerung reduziert das Bild zu seinen Rändern hin, so dass es aussieht wie eine Hölhenzeichnung oder farbiges Glas, aber es sind nur Linien. Und dies ermuntert dann, die Technik der Inszenierung zu entdecken. Das passiert wenn die Standbilder, mit denen der Film beginnt, anfangen sich zu bewegen, so dass der Zuschauer die Landschaft synthetisieren kann[...]. ›Ghost:Image‹ (12 min s/w Stummfilm 1976-79) ist der nächste Film. Seine vorrangige Strategie ist die Rorschach-Technik, die entsteht, wenn Bilder spiegelgedruckt werden. Das Originalbild wird auf eine spiegelverkehrte Kopie gelegt. Wenn diese zwei Bilder zusammenkommen, bildet sich ein neuer Raum zwischen ihnen. Der Film beschreibt einen Erzählbogen von surrealen Filmen wie ›Un Chien Andalou,‹

b/w 1979) concerns itself primarily with the mechanistic quality of cinema. [...] I chose three sources that dealt with trains: the first Lumière film, Abel Gance's ›La Roue,‹ and a Warner Brothers short, ›Spills for Thrills.‹ The film begins with a series of freeze frames with these three-frame aperture opening and closings, so the image seems to breathe a little, and then the train begins to move, the images link one to another, and motion is born. [...]

The second film in ›Visual Essays‹ is called ›Méliès Catalogue‹ (9 min silent 1973). I'd collected a number of Méliès films, which were part of a piracy network that people were lifting from the Cinémathèque in Paris, and I was concerned that none of this work would be seen. I wanted to create a kind of Sears Catalogue celebrating the mythic, visual vocabulary of Méliès. His films contain an overriding quality of surprise, shock, and spectacle that naturally extended from his works as a stage magician. [...]

The third of the ›Essays‹ [...] is called ›Sequels in Transfigured Time‹ (12 min silent 1976) and works to interpret his ›mise-en-scène.‹ I used a bi-pack technique, running a mid-contrast colour stock with a high contrast black-and-white negative. Their slight off-register reduces an image to its edges, so as the film begins you're looking at what seems like cave paintings, or stained glass, but it's only lines. Then out of that you're encouraged to discover the ›mise-en-scène,‹ and this happens as the freeze frames which begin the film accelerate into motion, so the viewer can synthesize a landscape. [...]

›Ghost:Image‹ (12 min b/w silent 1976-79) is the next film. Its dominant strategy is the Rorschach produced when images are mirror printed, the original image superimposed over itself in reverse. As these two images come together, they create a new space between them[...]. The film describes a narrative trajectory that runs from surreal films like ›Un Chien Andalou,‹ ›Ghosts Before Breakfast‹ and ›The Seashell and the Clergymen,‹ to German expressionist films like ›Nosferatu‹ and concludes with more contemporary horror films. All of these images are suggestive of interior states, extreme states of psychosis. [...]



*Méliès Catalogue*



Visual Essays

›Ghosts Before Breakfast‹ und ›The Seashell and the Clergymen‹, der sich fortsetzt in deutschen expressionistischen Filmen wie ›Nosferatu‹ und schließlich mit zeitgenössischen Horrorfilmen endet. All diese Bilder vermitteln innere Bewusstseinszustände, extreme Psychosen. [...]

In ›For Artaud‹ (10 min 1982) geht es nicht bewusst um einen Filmemacher, sondern um die Praktiken die dem Theater nahe liegen, wie Antonin Artaud und sein Theater der Grausamkeit. Ich wollte das von einem poetischen Blickwinkel aus betrachten und eine Art Wahnsinn, einen Mißklang von Stimmen, eine Situation großer Unruhe ausdrücken und diese durch filmische Gegenstücke zum Leben erwecken. Ich begann mit Dreyers ›Johanna von Orleans‹, in dem es um Johannes angebliche Besessenheit von Engeln geht, die viele andere jedoch für Satan halten. Ich filmte das weiße Rauschen auf einem Fernseher und regulierte dabei die Anzahl der Bildpunkte, indem ich den Geräuschpegel des weißen Rauschens anhub. Das benutzte ich dann als Basis für die weitere Bearbeitung von Dreyers Bildern, wie optische Überlagerungseffekte, die durch eine verstärkte Belichtung deutlicher wurden und Halation sowie ein sehr klares Bild erzeugten. Den Soundtrack konstruierte ich aus dem Sprechgesang einer Gruppe von Leuten, die Phrasen wie ›Wir sind die Inquisition - sprich‹ sangen und einen fragmentierten Monolog aus Artrauds Texten (›Shit to the spirit‹). [...]

Das sechste und letzte Essay nannte ich ›Storming the Winter Palace‹ (16 min s/w 1984). [...] Der Film beginnt mit Szenen aus Eisensteins ›Oktober‹, die ich rückwärts zu einem Zwischentitel laufen ließ, der heißt, ›Ihr steht alle unter Arrest‹. Ich denke, das ist ein passender Abschluss zu Stalins Diktum, das den Formalismus allgemein beeinflusste. [...]

›Winter Palace‹ entwickelt Eisensteins rhetorische Strategien. [...] In der Odessa Step Sequenz wendete ich eine schrittweise Bildbelichtung an, um zu zeigen wie Komposition nach grafischer Überlegung entsteht. Für Filmwissenschaftler liegt das wahrscheinlich auf der Hand. Am Ende des Films wandte ich eine ›Saccadic Eye Movement‹-Technik an. Ich fing an das Bild selbst zu scannen. Ich fügte eine Struktur hinzu, so dass man sich bewusst ist, dass man ein Bildfeld scannt, sich aber seiner Grenzen nicht sicher ist. Das tat ich in Anerkennung von Eisensteins technischen Innovationen, die mit der Wahrnehmungstechnik zu tun haben. [...]

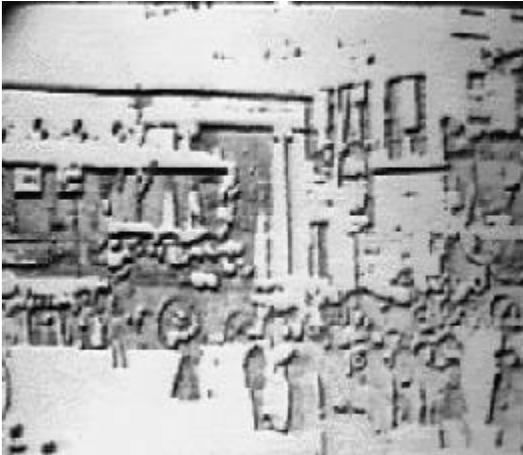
›For Artaud‹ (10 min 1982) is not explicitly about a filmmaker, but about a practice more closely associated with theatre – Antonin Artaud and his theatre of cruelty [...] I wanted to explore this from a poetic perspective and recreate a kind of madness, a cacophony of voices, a situation of heightened anxiety which would be incorporated with its filmic equivalents. I began with Dreyer's ›Joan of Arc‹, which is concerned about Joan's possession by what she claims to be angels, but which many others take to be satanic beings. [...] I photographed the white noise from a television set, controlling the number of dots by cranking the white level. This was then used as a matte for Dreyer's images, which grow more visible as the exposure on the matte is increased, causing halation and a starry quality of the image. The soundtrack is a group of people chanting phrases like, ›We are the inquisition - speak‹ and a fragmented monologue from Artaud's writing (›Shit to the spirit‹) [...]



For Artaud

The sixth and final essay is called ›Storming the Winter Palace‹ (16 min b/w 1984). [...] The film opens up with sections from Eisenstein's ›October‹ which are shown backwards, and this sequence runs toward an intertitle which reads, ›You're all under arrest‹. I think that's an appropriate conclusion to the Stalinist dictum that affected formalism in general. [...]

›Winter Palace‹ examines Eisenstein's rhetorical strategies. [...] In the Odessa steps sequence, step printing is employed to show the way in which compositions are generated according to graphic considerations, which probably restates the obvious to film scholars. At the end of the film I go through a saccadic eye movement technique. I start scanning the image itself. I added a texture to the screen so you're aware you're scanning an image field, the boundaries of which are uncertain. That was an acknowledgement of Eisenstein's engineering ideas, which are related to the engineering of perception. [...]



*Cities of Eden*

MH: Und wie war das mit ›Amerika‹?

AR: Elf Jahre lang arbeitete ich an einer Reihe von zusammenhängenden Kurzfilmen, um sie zu einem Mosaik zusammenzufügen. Ich beendete sie 1983 und nannte sie ›Amerika‹. Das fast drei Stunden lange Werk besteht aus 18 Kurzfilmen und ist aufgegliedert in drei Teile, die ungefähr mit den sechziger, siebziger und achtziger Jahren korrespondieren. Diese Filme bilden ein Mosaik und drücken die verschiedenen Sensationen, Mythen und Landschaften der industrialisierten westlichen Kultur aus. Der Film greift vorwiegend auf existierende Filmarchive, die Ikonographie und die ›Erinnerungsbank‹ einer Medien orientierten Kultur zurück.

›Cities of Eden‹ (7 min 1976) ist der erste der achtzehn Filme von ›Amerika‹. Das gesamte Bildmaterial stammt aus der Zeit von 1895-1905. Seine formale Bearbeitung entspricht der allmählichen Auflösung des Nitrat-Materials. Ich benutzte einen Basrelief-Effekt, um die Zerbrechlichkeit des Mediums hervorzuheben. Der Film endet mit dem Bild der Frau auf dem Paramount Logo, das sich in einer atomaren Explosion auflöst. Es ist das erste von vielen ›Enden‹ die in ›Amerika‹ auftauchen. [...]

›Software/Head Title‹ (2.5 min 1972) startet mit zufälligen Geräuschen, die allmählich die Form von Tönen einer Stadt bei Nacht annehmen. Es begann damit, dass ich das weiße Rauschen eines Fernsehers filmte und den Geräuschpegel des Rauschens regulierte, um die Anzahl der Bildpunkte auf dem Monitor zu kontrollieren. [...] ›Vortex‹ (10 min 1972) [...] ist ehrlich gesagt ein ziemlich psychedelischer Film mit synthetischen Videofeedback-Improvisationen, die sich ganz offensichtlich auf die sechziger Jahre beziehen. Der Film ist eine extravagante Lichterschau, die eine Technik nach der anderen vorführt und das in einer sehr undisziplinierten Art und Weise. [...] Der nächste Film ist ›Atomic Gardening‹ (5 min 1981), der

MH: Tell me about ›Amerika‹.

AR: For eleven years I made a number of short films which were intended to fit together to produce a single work. It was finished in 1983 and called ›Amerika‹. Nearly three hours in length, it's made up of eighteen short films laid out on three reels which roughly correspond to the sixties, seventies, and eighties. These films are a mosaic expressing the various sensations, myths, and landscapes of the industrialized Western culture. The predominant characteristic of ›Amerika‹ is that it draws from existing stock-footage archives, the iconography and ›memory banks‹ of a media-excessive culture.

The ›Cities of Eden‹ (7 min 1976) is the first of the eighteen films that make up ›Amerika‹. All of its images derive from the 1895-1905 period, and its formal treatment echoes the disintegration of the nitrate stock employed in this work. I used a bas-relief effect to amplify the fragility of the medium. It closes with the woman from the Paramount logo, which dissolves into an atomic explosion, the first of many ›endings‹ evoked in ›Amerika‹. [...]

›Software/Head Title‹ (2.5 min 1972) begins with random noise that slowly takes shape around the outline of a nighttime city. I began by shooting the white noise from a television set, using the white level to determine how many dots you see on the screen. [...] ›Vortex‹ (10 min 1972) [...] is a frankly psychedelic film with synthetic improvisations of video feedback which obviously recall the sixties. It's an extravagant light show that features one technique after another in a completely undisciplined fashion. [...] The next film is ›Atomic Gardening‹ (5 min 1981), which operates in a very different register than the one which preceded it. [...] The soundtrack is filled with military charter - NORAD boys talking shop. [...] The image shows a series of time-lapse shots - circuit-boards, with NASA stamped on them, immersed in a solution of chemicals out of which crystals are growing. These crystals looked to me like an expanding military virus, the virus in the machine, growing like simultaneous launch patterns [...] [...] the end of the film whites out [...] Three of ›Amerika‹'s films are called ›Motel Row‹ because a motel is a temporary residence for the traveler, like so many of these films. In the first of these ›Motels‹ (10 min 1981) [...] I walk around an abandoned, graffiti-filled building with a wide angle lens. I wanted to establish the absence of the protagonist and a neglected, shattered landscape. [...] The second part of ›Motel



*O Kanada!*



eine ganz andere Verfahrensweise beinhaltet als der vorherige Film. [...] Der Soundtrack hat einen Militärcharakter - NORAD Boys reden über die Arbeit. [...] Die Aufnahmen zeigen eine Reihe von Zeiträffern - NASA Platinen werden in eine chemischen Lösung getaucht auf denen ein Kristallwachstum entsteht. Diese Kristalle wirkten auf mich wie ein sich ausbreitender militärischer Virus, der Virus in der Maschinerie, der wie simultane Angriffsmuster wächst, das Ende des Films verblasst. [...] Drei Filme aus »Amerika« tragen den Titel »Motel Row«, denn ein Motel ist der vorübergehende Wohnort für einen Reisenden, wie so viele von diesen Filmen. Im ersten von diesen »Motels« (10 min 1981) [...] wandte ich mich einem verlassenen Gebäude voller Graffiti zu, in dem ich mit einem Weitwinkelobjektiv umherwanderte. Ich wollte die Abwesenheit des Protagonisten etablieren sowie eine verlassene und zerstörte Landschaft [...] Der zweite Teil von »Motel Row« ist völlig anders. Er vereint drei Elemente: eine Reihe von Mausoleums, Hollywood Soundtracks und meinen eigenen Film »Ägypte.« [...] Die Ägypter bauten diese riesigen Pyramiden Gräber, genau wie die Mausoleen, die ich zeige, die gleichermaßen dazu gedacht sind die Reichen in das Leben nach dem Tod zu geleiten. Indem ich beide mittels Montage vereine, impliziere ich eine Mythologie, die Geld und Tod rationalisiert. [...]

»Amerika: 98.3 KHz: Bridge at Electrical Storm« (5 min 1973) [...] entstand Bild für Bild, so dass ich jedes Bild einzeln kontrollieren konnte. Den Sturm simulierte ich mit einer Reihe von optischen Prozessen, die die Farbe und Kontraste der Aufnahmen von Bild zu Bild veränderten. Die elektronische Bearbeitung schmückt die Bewegung eher aus, als dass sie Selbstzweck wäre. [...] Ich goß Säure und Hydroxid auf den Film, um Blasen und Explosionen entstehen zu lassen, die die Emulsion angriffen. Bevor das Bild sich auflöste habe ich den Film schnell gewaschen und mit optischer Printtechnik weiterverarbeitet. Das heißt, es gab eine Anzahl von Prozessen, um die Filmoberfläche unkenntlich zu machen, zu verändern, zu synthetisieren und aufzulösen, anstatt sie wie in einer dokumentarischen Form zu fixieren. [...]

»Motel Row Pt. 2« (8 min 1976) ist eine lange Kamerafahrt von Reno, Nevada aus einem Autofenster. [...] Sie zeigt eine Reihe von erleuchteten Motelfassaden bei Nacht. Ein Schild wechselt das andere ab, es folgt ein Schauspiel nach dem anderen. Denn das Schauspiel ersetzt jede Art von Ausdruck, emotionaler Zuordnung und Tiefsinn. [...] »Refrain« (1 min 1982) [...] betont den Film. Jede Aufnahme ist statisch und zeigt eine Puppe und eine Reihe von theoretischen Fragen, die als Untertitel auftauchen. [...] die Puppe ist mit Fragen bedruckt und wird auf einer Drehscheibe mit ruckartigen Bewegungen und einem erstarrten Lächeln auf den Lippen animiert. [...] Die Puppe sitzt der Kamera gegenüber, so dass sie sich des Filmma-

Row is entirely different. It combines three elements: a series of mausoleums, Hollywood soundtracks, and my own film »Ägypte.« [...] The Egyptians built these immense tombs called pyramids, just like the mausoleums I show, which are similarly intended to convey the rich into the after life. Joining the two via montage implicates a mythology that rationalizes money and death. [...]



*Atomic Gardening*

»Amerika: 98.3 KHz: Bridge at Electrical Storm« (5 min 1973) [...] was made one frame at a time, so I had a lot of control over the image. The storm is simulated through a variety of optical processes, which changed the colour and contrast of the image frame-by-frame. The electronic processing is something that embellishes the movement rather than being the thing itself [...] I poured acid and hydroxide on the film itself to create bubbles and explosions, to attack the emulsion, then quickly washed and reprinted it before the image dissolved. So there were a number of procedures used to obliterate, alter, synthesize, and make the image fluid, rather than fix it in a documentary fashion. [...]

»Motel Row Pt. 2« (8 min 1976) is a long tracking shot into Reno, Nevada. [...] It shows a series of motel facades lit up at night, shot out a car window. One sign simply replaces the next in a long row of spectacle, because spectacle works to evacuate any depth of expression, any emotional attachment, anything that can't announce itself on the surface. [...]

»Refrain« (1 min 1982) [...] punctuates the film. Each one is a static shot showing a dummy and a number of theoretical questions which appear as subtitles. [...] questions are printed over the dummy animated on a turntable with jerky motions, and a fixed, smiling expression on his face [...] The dummy faces the camera so he's not really cognizant of the film material. One of the questions asks: Does sexual differentiation position the viewer? [...]

This »Refrain« is followed by a film which used to be called »Runway Queen.« It's a forties burlesque number showing a woman stripping, which is run through a video synthesizer to create echoes of her image all around her, multiplying her gestures. This sequence follows from the images of alienated sex in the

terials nicht bewusst ist. Eine der gestellten Frage lautet: Positioniert sexuelle Differenzierung den Zuschauer? [...]

Nach ›Refrain‹ folgt ein Film, der ursprünglich ›Runway Queen‹ hieß. Es ist eine Varietévorstellung aus den vierziger Jahren und zeigt eine Frau, die sich auszieht. Die Sequenz läuft durch den Videosynthesizer, um Bildechos um sie herum zu gestalten und ihre Gestik zu multiplizieren. Vor dieser Sequenz zeigt der Film Aufnahmen von entfremdetem Sex in Motels und die be- und entfremdeten Visionen von Frauen. Zu Beginn der Entwicklung von Video nahmen Männer Aufnahmen von Frauen, um sie mit Technik zu ›ficken‹. Diese Szene macht den Gebrauch dieser Techniken ziemlich deutlich. Die Bildbearbeitungen sind dazu da, passive und unbewegliche Figuren, die meistens mit Frauen assoziiert werden, zu verändern. Das entspricht dem, was Musikvideos mit der menschlichen Figur gemacht haben. Der vorhandene Narzissmus in den Sängerporträts wird anhand von Videospezialeffekten ästhetisiert und multipliziert [...]

MH: Die Echos der Frau erinnern an die Busby Berkeley



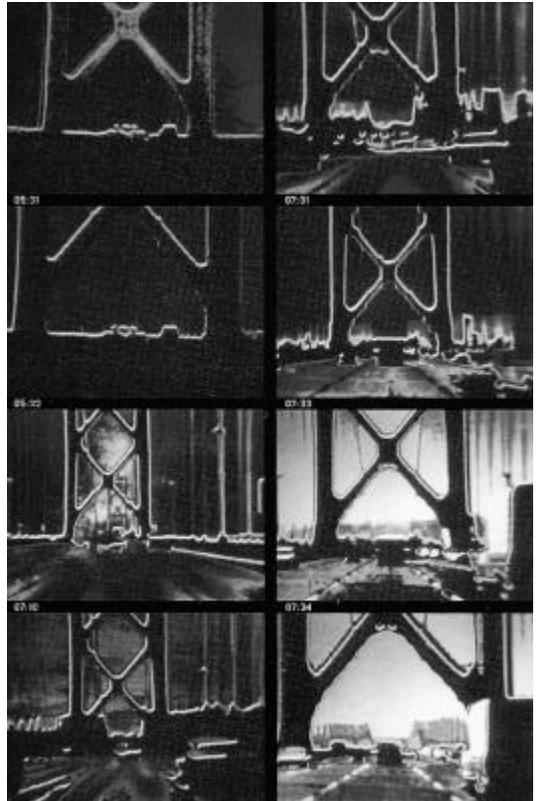
*Wildwest Show*

Revues, bei denen die Tänzer(innen) als Echos des Stars auseinanderlaufen.

AR: Die Varietéaufnahmen aus den vierziger Jahren wurden vom Rhythmus einer Blaskapelle begleitet. Ihre Stellung in Bezug auf die ›Fick‹-Aufnahmen in den Moteltimmern gibt einen weiteren Einblick in eine verdrängte und verfremdete Darstellung. [...] Der Film fährt mit der Beantwortung der Frage fort: ›Verläuft Darstellung sexuell differenziert ab?‹ [...]

›The Wasteland and Other Stories‹ (13 min 1976) [...] ist ein Foltertest – einige finden ihn sehr meditativ, andere schalten lieber ab und holen sich ein Bier. Die starr montierte Kamera fixiert den Blick auf die Motorhaube und einen Teil der Windschutzscheibe, während der Intervallometer alle drei oder vier Sekunden ein Bild schießt. [...] Diese Fahrt erreicht Las Vegas in der Nacht, das an-

motels and the alienated visions of women presented by the film. In the early days of video processing, men would take images of women and fuck them with technique. This scene makes the uses of these technologies explicit; these image technologies work to transform passive and inert figures, which are most commonly associated with women. It's consistent with what music video has done to exploit the human figure. The narcissism involved in the portrayal of the singers in aestheticized and amplified with video special effects equipment [...]



*98,3 kHz Bridge at Electrical Storm*

MH: The echoes of the woman recalled the Busby Berkeley chorus lines where dancers shatter into echoes of the star.

AR: It's burlesque image from the forties with bumpity-bumpity accompaniment. Its placement in relation to the fuck shots inside the motel rooms make it just another look at a displaced and alienated representation [...] And it continues to answer the question: ›Does representation proceed along sexually differentiated lines?‹ [...]

›The Wasteland and Other Stories‹ (13 min 1976) [...] is the torture test – some people find it very meditative, and for others



fangs wie eine abstrakte Lichterkette erscheint und allmählich zu einer nächtlichen Bewegung entlang der Leuchtreklamen der Stadt wird. [...]

›Refrain‹ (4 min 1982) tritt wieder ein mit der Frage: ›Ist Identifikation das Hauptmittel, mit dem Film seine Zuschauer strukturiert?‹ Nicht in diesem Film. Ich habe die Puppe auf den Fahrersitz gesetzt. Sie tut so, als ob sie fahren würde, mit den Casinos im Hintergrund. Die näch-



*Message from Our Sponsor*

ste Frage lautet: ›Was bedeutet es für einen Zuschauer, sich von einem Film zu distanzieren?‹ Also, wenn du dich von diesem Film nicht distanziert hast, dann weiß ich nicht weiter. Was ist Subjektivität? Nichts weiter als Blödsinn.

Der zweite Teil von ›98.3 KHz: Bridge at Electrical Storm‹ (6 min 1973) zeigt einen Weg nach draußen und nach drinnen. Dies ist die letzte visuelle Hochleistung des Films. An diesem Punkt in ›Amerika‹ ist die visuelle Opulenz nichts weiter als leere Technik, Teil einer entfremdeten Sensibilität, die Männer näher zu ihren Maschinen gebracht hat, während sie alles andere ignorieren, alles andere bis auf ihren eigenen Tod vielleicht. ›Bridges‹ Überflüssigkeit wird durch ein wiederholtes Abspielen doppelt betont.

Für die ›The Wildwest Show‹ (11 min 1980) habe ich zahlreiche Stadtlandschaften gefilmt, die Werbetafeln geschwärzt und Szenen aus Found Footage darin kopiert. Die Aufnahmen, vorwiegend grausam, folgen einer Spielshow in denen die Teilnehmer gefragt werden, ob das was sie sehen wahr oder nicht wahr ist: die Greuel-taten, die Kriegsszenen, den brennenden Vietnam-Demonstranten. Der Film vereint Fiction- und Dokumentar-aufnahmen. [...] In der Mitte wird der Film durch ›A Message From Our Sponsor‹ (9 min 1979) unterbrochen. [...] Er konzentriert sich auf die sexuellen Botschaften in der Kosmetikindustrie, ihr Vorrecht auf Stil und Oberfläche, was uns wieder zur Pornographie und der Frau als Ware zurückführt. [...]

it 's the beer break. The mounted camera maintains a fixed car hood and windshield position, while the intervalometer knocks out a frame every three or four seconds. [...] This drive arrives in Las Vegas at night, which initially appears as a string of abstract lights which become the night-time facades of the city in a movement [...]

[...] ›Refrain‹ (4 min 1982) kicks in again asking: ›Is identification the chief means by which a cinematic text structures it's viewers?‹ Well, not in this film. So I put the bozo in the driver seat pretending to drive, bewildered, with the backdrop of the casinos. The next question asks: ›What does it mean for a viewer to distance him/herself from a film?‹ Well, if you haven't been distanced by this, I don't know what 's going to distance you [...] What is subjectivity? One long scream down the tracks. The second part of ›98.3 KHz: Bridge at Electrical Storm‹ (6 min 1973) is a kind of way in and way out. This is the last heavy-duty visual display in the film. But by this point in ›Amerika‹ its visual opulence only reads as empty technique, part of an alienated sensibility that has moved men closer to their machines while ignoring everything else, everything but their own death perhaps. ›Bridge's‹ redundancy is underscored by having it played twice.

For ›The Wildwest Show‹ (11 min 1980) I shot a number of cityscapes, blacked out the billboards, and inserted pieces of found footage. The images, most of them violent, follow from a game show in which the contestants are asked whether what they're watching is true or false: these atrocities, the war footage, the Vietnam protester going up in flames. The film conflates fiction and documentary footage [...] Halfway through this film it's interrupted by ›A Message From Our Sponsor‹ (9 min 1979) [...] It concentrates on the sexual subtext of the beauty industry, its privileging of style and surface, all of which takes us back to pornography and the objectification of women. [...]

›A Message From Our Sponsor‹ was the first film I made in 1979. I optically printed the footage I wanted, cut the film together, added the semiotic intertitles, mixed the sound, and promptly forgot about it. [...] Then [...] Canada's National Gallery was putting together packages of avant-garde film, [...] and ›Message‹ was included. I was thrilled. Then suddenly I got a call saying the Censor Board had stepped in and that the Gallery had to remove this film from the package [...]

MH: So they couldn't even show it in the National Gallery?

AR: That 's right. [...] I thought this would remain a local quarrel between the Board of Censors and the National Gallery. Then the Funnel, who were going to show the package, were also advised by the Board of Censors that if they showed the work they'd be arrested. So the Funnel withdrew from showing ›Message.‹ Then I got a call from Susan Ditta at the Canadian Images Festival in Peterborough, who invited me to show a program of my work. [...] They were warned by the Censor Board not to show the film, [...] So we hit the screening and the place is jammed [...] We start the films and there was this young projec-

›A Message From Our Sponsor‹ war der erste Film, den ich 1979 fertigstellte. Mit der optischen Printtechnik bearbeitete ich die gewünschten Aufnahmen, schnitt den Film zusammen, fügte semiotische Zwischentitel hinzu, mischte den Sound und dachte nicht weiter über den Film nach. [...] Dann [...] hat die Nationalgalerie Kanadas ein Programm mit Avant-Garde Filmen zusammengestellt, [...] und ›Message‹ wurde mit ausgewählt. Ich freute mich wie ein Kind. Dann erhielt ich den Anruf, dass sich die Zensurbehörde eingeschaltet hatte und plötzlich die Galerie meinen Film vom Programm streichen müsste.

MH: Selbst die Nationalgalerie konnte den Film nicht zeigen?

AR: So ist es. [...] Ich hatte gedacht, es würde bei einem örtlichen Streit zwischen dem Zensurausschuss und der Nationalgalerie bleiben. Doch dann wurde dem Funnel, das auch das Programm vorführen wollte, angedroht, sie würden verhaftet werden, falls sie meinen Film zeigen. Also strich das Funnel ›Message‹ aus seinem Programm. Als nächstes rief mich Susan Ditta vom Canadian Images Festival in Peterborough an und lud mich ein dort meine Filme zu zeigen. [...] Sie wurden vom Zensurausschuss davor gewarnt, ›Message‹ zu zeigen. Wir entschlossen uns trotzdem dazu und der Raum war brechend voll. Wir fingen mit der Vorführung an und ich sagte zu dem jungen Filmvorführer: ›Ich will nicht, dass du Ärger bekommst, also lass mich den Projektor starten.‹ Die ganze Zeit warteten wir auf die Polizei und hatten hinterher eine große Diskussion über Zensur. Zwei Tage später klagte der Zensurausschuss alle an – den Direktor des Festivals, den Direktor des Filmtheaters und mich selbst. Wir beriefen uns in der Verteidigung auf das verfassungsmäßige Recht auf Freiheit des Ausdrucks, das vom Richter abgelehnt wurde. Später jedoch stimmte der Richter zu, dass ›Amerika‹ als Ganzes gezeigt werden solle, dass ›Message‹ im richtigen Kontext gezeigt werden müsse. [...]

MH: Es ist doch typisch, dass die Zensur Probleme mit Schauspielern hatten, die in ›Message‹ ficken, und nicht mit den realen Menschen, die in ›Wildwest Show‹ getötet werden.

AR: [...] ›The Wildwest Show‹ wirft eine ganze Reihe von Fragen über Moral auf. Ich hielt es für wichtig, den Filmemacher einzubringen, um ihn zu einigen dieser Anklagen Stellung nehmen zu lassen. So folgt als nächstes ›Photo Spot/Terminal City Scapes‹ (8 min 1983). In dem Film geht es um drei Anrufe, die der Filmemacher entgegennimmt. In dem ersten Telefonat gibt der Anrufer vor ein Fan zu sein, im zweiten ein Kurator und im dritten ein Psychiater. Als Fan versucht der Anrufer techni-

tionist there, and I said, ›I don't want you to have any problems tonight, so let me turn on the projector.‹ The whole time everyone's waiting for the cops to show, and we had a big discussion about censorship afterwards. Two days later the Board of Censors charged everybody – the director of the festival, the director of the space I showed in, and myself. Violation of the Theatres Act, they called it. We began with a freedom of expression, constitutional defence which was dismissed by the judge. Then the judge agreed that ›Amerika‹ had to be seen in its entirety, that ›Message‹ needed to be seen in context. [...]



*Wildwest Show*

MH: It is typical that you should run into censorship problems actors fucking in ›Message‹ as opposed to the real people getting killed in ›Wildwest Show‹.

AR: [...] ›The Wildwest Show‹ presents a series of questions which are finally about morality, I felt it was important to introduce the filmmaker to answer some of these charges. What follows in ›Amerika‹ is a film called ›Photo Spot/Terminal City Scapes‹ (8 min 1983). It's set up as a series of three phone calls to which the filmmaker responds. In the first of these exchanges the caller purports to be a fan of my work, in the second a curator, and in the third a psychiatrist. As a fan, he wants to glean technical information, which I deny him; as a curator, he wants to contextualize my work according to false historical paradigms; and as a psychiatrist, he says my work shows I'm psychotic, and he offers to psychoanalyze me. This all goes down on the soundtrack, and you hear only my voice on the phone. [...]

›Photo Spot‹ is followed by a discussion between Samantha Hamerness and me about the continuation of the film. We're arguing about the accessibility of ›Amerika‹ and its political efficacy. Samantha argues that without a narrative anchor, the viewers are left adrift in a universe of signs that escape decoding by any but the already informed. [...] I reply that all images work on a subliminal level and that it's a reasonable political tactic to be able to articulate the subliminal.



sche Informationen ausfindig zu machen, die ich ihm versage. Als Kurator will er meine Arbeit in den Kontext falscher historischer Paradigmen setzen. Und als Psychiater erklärt er mich anhand meiner Arbeit zum Psychotiker und bietet an, mich zu psychoanalysieren. Das alles läuft im Soundtrack ab und man hört nur meine Stimme am Telefon. [...]

Nach »Photo Spot« folgt eine Diskussion zwischen Samantha Hamerness und mir über die Weiterführung des Films. Wir diskutieren über die Zugänglichkeit von »Amerika« und seine politische Wirksamkeit. Samantha argumentiert, dass der Zuschauer ohne eine Erzählung an die er sich halten kann, verloren ist in einem Universum voller Zeichen, die niemand entschlüsseln kann, außer derer die sie bereits kennen. [...] Ich halte dagegen, dass alle Bilder auf einer unterschwelliger Ebene arbeiten und es eine vernünftige politische Taktik sei, das Sublime zu artikulieren.

MH: Aber wenn die meisten Leute nicht in der Lage sind, Arbeiten auf der Zeichenebene zu verstehen, egal welche Botschaft, ist strukturelle Arbeit, oder selbst Kunst dann immer noch politisch brauchbar?

AR: Ich rede nicht davon die Massen zu erreichen. Ich rede davon, ein tatsächliches Publikum zu erreichen mit Arbeiten, die Einfluss auf die Kultur haben.

MH: Zu welchen Schlüssen kommen du und Samantha in eurer selbstkritischen Diskussion, die den dritten Teil »Amerikas« einleitet?

AR: Mit der Erkenntnis, dass die unterschwellige Ebene eine zu schmale politische Arena ist, ändert »Amerika« seine Strategie. Es beginnt mit einer Art Erzählung, - einem Musical, dem als Hintergrund der »Black Angel's Death Song« von Velvet Underground dient. Der Film heißt »Exiles« (11 min 1983) und ist eine Art Boy-Doesn't-Meet-Girl-Geschichte. Sie wurde an zwei verschiedenen Orten gefilmt, an beiden sprühen sie getrennt voneinander Zeichen und Slogans auf verfallene Mauern. [...] Der längste Film in »Amerika« heißt »The Lonesome Death of Leroy Brown« (28 min 1983). [...] »Leroy Brown« fährt mit der Diskussion, die Samantha und ich hatten, fort. Samantha behauptet, der Film benötige mehr wörtliche Identifikationstaktiken und ich beuge mich ihren Argumenten. Die ideenreichen und formalen Techniken haben nicht funktioniert, also gebe ich euch die Popversion, mit Verfolgung, Schießerei und was sonst noch dazu gehört. [...] Am Ende ziele ich mit meiner Pistole auf die Kamera und schieße die davor aufgebaute Plexiglasscheibe in Stücke. Bei einer Vorführung in Vancouver waren einige Leute ziemlich aufgebracht über den Film und hielten mir vor, ich würde meine Aggression gegen den Zuschauer richten. Ich antwortete: »Sicher, ich habe



*The Lonesome Death of Leroy Brown*

MH: But if most people can't understand work on the level of the signifier, regardless of its message, is formal work, or even art, still politically viable?

AR: I'm not talking about reaching mass audiences; I'm talking about reaching an effective audience - work that's impacting on the culture. [...]

MH: The auto-critique discussion between Samantha and you that opens »Amerika's« third reel - what conclusions do you reach?

AR: Acknowledging that the subliminal is too narrow a political arena, »Amerika« shifts strategies. [...] It begins a narrative of sorts - a musical set to the Velvet Underground's »Black Angel's Death Song.« The film is called »Exiles« (11 min 1983) and it's a kind of boy-doesn't-meet-girl story. It's shot in two separate locations and both spray-paint signs and slogans on a number of ruined walls. [...]

The longest film in »Amerika« is called »The Lonesome Death of Leroy Brown« (28 min 1983). [...] »Leroy Brown« takes off from the discussion that Samantha and I had. Samantha says that what this film needs are more literal stratagems of identification, so I'm capitulating to the argument. The formal techniques



*The Lonesome Death of Leroy Brown*



*The Lonesome Death of Leroy Brown*

das Blickfeld freigeschossen.« Wir erleben Brutalität aus zweiter Hand wenn wir uns Bilder ansehen und das führt dazu, dass unsere eigene Sichtweise zerschossen wird. [...]

MH: [...] »Amerikas dritte Stunde beginnt mit der Aufgabe, die gesellschaftliche Ordnung wiederherzustellen - [...] inszeniert in einer Reihe von narrativen Fragmenten, die nicht weniger brutal sind, als einige der entliehenen Medienausschnitte, die bereits gezeigt wurden. [...] Und so wären wir wieder bei der Frage: Welche Stellung nimmt die Frau im Patriarchat ein? [...]

AR: Der Film parodiert den männlichen Diskurs, indem er die filmtheoretische Meinung vertritt, dass der männliche Blick pervers ist. Der Mann ist fetischistisch, verleugnet und fürchtet Kastration. [...] Am Ende des Films ist er zum betrunkenen Terroristen abgesunken, konsumiert wiederholt Bilder der Gewalt und antwortet damit, dass er die Kamera zerschießt. Sein Verhalten Frauen gegenüber ist folgendes: Entweder wir ficken dich oder wir töten dich. Wenn wir dich nicht kontrollieren können, dann bringen wir dich eben um. [...]

Was meine Arbeit angeht, so war ich schon in den sechziger Jahren an Popkultur und politischem Aufruhr interessiert. In den siebziger Jahren am nicht-orientalischen Mystizismus (Alchemie) und in den siebziger und achtziger Jahren an offenen politischen und anarchistischen Strategien. In der heutigen Phase habe ich eine verstärkte Hingabe zur Praxis einer politischen Avant-Garde. Ich finde es ist wichtig anzuerkennen, dass Avantgardefilm im allgemeinen eine Beziehung zu der Ära und Kultur aufweist, in der sie existiert. Weiterhin glaube ich, dass jede Form von »Avant-Garde« nur eine Bewegung in einem größeren Prozess ständigen Wechsels und fortwährender Revolution ist, dessen Legimität sich eher

haven't worked, so I'm giving you the pop version, complete with chase scene and guns. [...]

In the end, I turn my gun on the camera and shoot out a Plexiglas screen set up in front of it. At a screening in Vancouver a lot of people were upset about this, claiming that I was directing my aggression against the viewer. I said, sure, I'm shooting out the field of view. We've experienced brutalizations of a secondary nature when we're watching images, but this leads on to the point of view itself getting shot out. [...]

MH: [...] »Amerika's third hour begins the task of reconstructing a social order -[...] staged in a number of narrative fragments which are no less brutal than some of the borrowed media fragments which have preceded it, [...] which returns to the question: what is a women's place in patriarchy? [...]

AR: It parodies the male discourse by taking on the film theory fave notion that the male gaze is perverse - it fetishizes, disavows, and fears castration. [...] By the film's end the male has become a drunken terrorist, repeatedly consuming images of violence and responding by shooting out the camera. His attitude to women: we'll either fuck you or kill you. If we can't control you, we'll murder. [...]

As far as my work is concerned, there is an early interest in pop-culture and political agitation in the late sixties, non-oriental mysticism (alchemy) in the early seventies, openly political and anarchist stratagems in the late seventies and early eighties, with a heightened dedication to political avant-garde practice in the current phase. I think it's important to see avant-garde film generally as occupying a relationship to the era and culture within which it exists, and that each form of the »avant-garde« is but a moment in a larger process of perceptual change and perpetual revolution which derives its legitimacy from engagement rather than fixity and essential qualities. I use the term »avant-garde« instead of »experimental« because I think it better identifies the kind of cinema that



*The Lonesome Death of Leroy Brown*



*The Lonesome Death of Leroy Brown*

von Engagement als von Ordnung und Grundqualitäten ableitet. Ich gebrauche den Begriff ›Avant-Garde‹ anstatt ›experimentell‹, weil ich glaube, dass er Kino, wie ich es verstehe, besser identifiziert (die politische, die transformatorische, die künstlerische Avant-Garde, die durch die Geschichte mit anderen Avant-Garden verbunden sind);[...] Eine Kunst für dieses Zeitalter ist eine Kunst, die Fragen zu weltweiten Themen, ob teilweise oder im Ganzen, beantwortet oder sich wenigstens des Kontextes bewusst ist. Für mich suggeriert ›experimentell‹ eine politische Isolation. [...]

Befreie dich von der Annahme, dass Geschichte und Theorie dich ausschließen. Und dann bist du soweit, deine eigene Praxis zu entdecken sowie deine kreative Fantasie, die nicht auf der Krebsstation der leidenden Romantik gefeiert wird.

*Der Text ist ein Ausschnitt aus dem Interview von Mike Hoolboom mit Al Razutis, das in der neuen erweiterten Ausgabe von ›Fringe Films in Canada. Inside the Pleasure Dome‹ veröffentlicht wurde. Herausgeber Coach House Books, Toronto.*

*Nachdruck mit der freundlichen Zustimmung von Mike Hoolboom.*

I refer to (the political, the transformational, the artistic, and those historically linked to the other avant-gardes);[...] An art for this age is an art that responds, in part or in total, to these world-wide issues or is at least conscious of the context, ›Experimental‹ to me, connotes a political isolation. [...] Free yourself from the notion that history and theory will exclude you. And then you can discover your own praxis and that creative imagination which is not celebrated in the cancer ward of suffering romanticism.

*This text is an excerpt from an interview between Al Razutis and Mike Hoolboom published in his New expanded edition of ›Fringe Film in Canada.‹ Inside the Pleasure Dome‹ published by Coach House Books, Toronto.*

*Reprint with the kind and friendly permission of Mike Hoolboom.*

Al Razutis  
Aaeon

1968-70, 16mm, col., sound, 24:00

›Aaeon‹ basiert auf Experimenten mit Träumen und verwendet die erste optische Printtechnik (Optical Printing), die in Vancouver (von Razutis) entwickelt und in vielen späteren Razutis Filmen verwendet wurde. Viele Arbeiten anderer Filmemacher aus Vancouver in den siebziger und achtziger Jahren verdanken ihr visuelles Vokabular und ihre technischen Effekte diesem Film und der Technik, die ihn möglich machte. Der Film besteht aus vier verwobenen Phasen oder Strophen, die sich ständig weiterentwickeln und mythologischen Raum und Zeit neu definieren. ›Die erste Hälfte wurde mit Hilfe eines optischen Printers geschnitten und bewirkt Verzerrungen von Bewegung, Zeit, Komposition und Farbe. Weitere angewandte Techniken sind Farbteilung, Macrograin Fotografie, unkonventionelle Inhalte und Varianten der Infrarot Fotografie.‹ (A.R.)

›AAeon‹ is based on experiments with dream recollection, and features the first optical printer technology developed in Vancouver (by Razutis) and used in many of Razutis's later films. Many works by other Vancouver filmmakers in the seventies and eighties also owe their visual vocabulary and technical effects to this film and the machine that made it possible. The experience is composed of four interwoven stages or stanzas that constantly develop and redefine mythological space/time. ›The first half was composed and edited on an optical printer effecting distortions of motion, time, composition, and colour; other techniques include colour separation, macrograin photography, unorthodox matter and variations of infrared photography...‹ (A.R.)

Al Razutis  
Excerpt From Ms: The Beast

1971-81, 16mm, col., sound, 28:00

Eine komplexe und experimentelle Erzählung, frei nach Finnegans Wake und Shakespeare. Geschriebene und gesprochene Wortspiele drücken eine Traumvision einer zwischenmenschlichen und familiären Katastrophe aus, die sich unendlich wiederholt. Der Film macht umfassenden Gebrauch von Bildbearbeitungstechniken, wie Verzerrungsobjektiven, Optical Printing und Tonüberlagerungen, um Zeit und Raum zu verändern. ›Zusammengesetzte Wörter, Wortspiele, gewundene Sätze, gleichzeitige ›Stimmen‹, symbolische Gesten, parallele und sich überlagernde Inhalte verweben sich kontinuierlich miteinander und auseinander: es ist eine Art ›Traumsprache‹, die Mythen macht und sich über sie mokiert. Die Sichtweise aus der die gesprochene und geschriebene Sprache herührt gleicht der eines Kindes: zuhören, aufnehmen und versuchen die Sprache der Eltern zu verstehen. Die Eltern sind in diesem Fall meine literarischen Vorgänger.‹ (A.R.)

A complex and experimental narrative, loosely inspired by Finnegans Wake and Shakespeare. Puns, both written and spoken, articulate a dream vision of interpersonal and familial catastrophe that is eternally recurring. It makes extensive use of distorting lenses and optical printing, sound overlays, to restructure time and space.

›Compound words, puns, convoluted sentences, simultaneous ›voices‹, symbolic gestures, parallel and superimposed themes, are seen as constantly interweaving and unravelling: a ›dreamspeak‹ narrative of sorts ... myth making and myth mocking. The point of view of the written and spoken language is modelled after that of childhood: listening, registering, and attempting to comprehend the language of parents. The parents, in this case, are also my literary predecessors.‹ (A.R.)

Al Razutis  
The Moon At Evernight...

1973, 16mm, col., sound, 9:00

Beruhend auf der unterschwelligsten Manipulation von Formen und Bewegung, tauchen die flüchtigen, feurigen Bilder dieses Filmes kurz auf und fallen in sich wiederholenden Zyklen zurück in die Leere der Nacht, wie die festen, aber unzusammenhängenden Elemente eines vergessenen Märchens oder Zaubers. Die grausame Lyrik und Lycanthropie ist, mit Hilfe von Optical Printing, eine räumlich-zeitliche Untersuchung von grausamen zweitklassigen Abenteuerfilmen mit Horrorfilm Sound Elementen. Diese Serie von Bildzyklen abstrahiert und dekonstruiert die lineare (melodramatische) Erzählform des Fernsehens. (A.R.)

Built on the subliminal manipulation of forms and motion, this film's elusive, fiery images flare up and die back into the night void in recurring cycles, like the fixed but fragmentary elements of some forgotten myth or spell. Violent lyricism and lycanthropy - an optically printed spatial/temporal examination of a violent B-grade adventure film with horror-film sound elements. This series of image cycles abstracts and deconstructs the linear (melodramatic) narrative of television. (A.R.)



Al Razutis  
Portrait

1978, 16mm, col., 8:00

Filmportraits von der Tochter des Filmmachers wurden durch die optische Printtechnik extrem vergrößert und zu einer pointillistischen Studie von Form, Farbe und Zeichen – eine Reise in die Bildoberfläche.

Home movies of the filmmaker's daughter, optically printed under extreme magnification, become a pointillist study in form, colour, and gesture – a journey into the surface of the image.

Al Razutis  
Sircus Show Fyre

1968, col., 9:00

Ein Tag im Zirkus wird mit verschiedenen Kamera-Doppelbelichtungen, Aufblenden und einem spontanen Soundtrack wiedergegeben. Dieser Film fängt die kindliche Freude bei einem Zirkusbesuch ein als Gefühlserlebnis von Farbe, Bildern und Sounds. Der Film wurde nach 30 Jahren neu herausgegeben.

A day at the circus is rendered with multiple in-camera super-impositions, flare-outs, and a spontaneous sound track. This film captures the childlike rapture of perceiving a circus spectacle as a sensorium of colour, images, and sounds. Re-released after thirty years out of circulation.

Al Razutis  
Visual Alchemy

1973, col., sound, 8:00

Ein poetisches Dokument, in dem es um psychologische, alchemische und körperliche Aspekte früherer Arbeiten in visueller ›Transmutation‹ im Studio (das den gleichen Namen wie der Film trägt) geht. Die Arbeit in diesem Film enthält alte Holographien aus dem ersten Kunst-Holographie-Studio in Kanada überhaupt: das Projizieren von Bildern im Raum mit Hilfe von Lasern und Optik. Der Soundtrack verwendet Bruchstücke von Texten aus meiner Arbeit und Zitaten aus Jungs Psychologie und Alchemie. (A.R.)

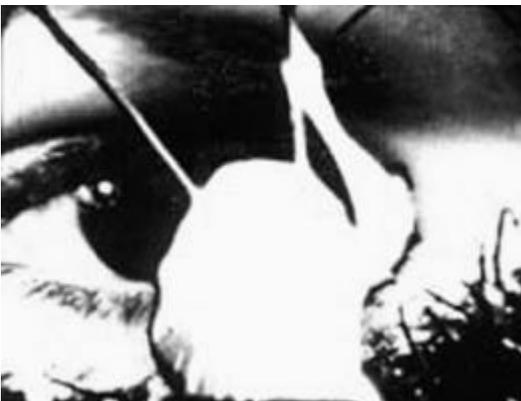
A poetic document depicting psychological, alchemical, and physical aspects of earlier work in visual ›transmutation‹ at the studio (of the same name as the film). The work depicted in this film includes very early holography at the first art-holography studio in Canada: projecting holographic images in space utilizing lasers and optics. The sound track uses text fragments from my work and quotes from Jung's Psychology and Alchemy. (A.R.)

Al Razutis  
Le Voyage...

1973, col., sound, 8:00

Durch die optische Printtechnik ist der Film eine bildreiche Ausschmückung eines archetypischen Reiches, das durch die Rolle und das Zwischenspiel von Bewusstsein und Materie in diskontinuierlicher Zeit charakterisiert ist. Das Leitbild ist ein Geisterschiff in einem Sturm. Der ganze Film besteht nur aus vier Bildern. Er setzt sich aus Ausschnitten von ›Le Voyage‹ (die bildliche ›Passage‹) und ›Et, les Elements‹ (das Nachbild/Nachleben) zusammen. Eine Hommage an Méliès. (A.R.)

A rich visual elaboration, through optical printing, of an archetypal realm characterized by the position/interplay of consciousness and matter in discontinuous time. The central image is of a ghost-ship in a storm, and the entire film contains only four basic images. It is composed of ›Le Voyage‹ (the visual ›passage‹) and ›et, les elements‹ (the afterimages/aftershock). An homage to Méliès. (A.R.)



Aeon

Al Razutis/Scott Haynes/Doug Chomyn  
On The Problem Of The Autonomy Of Art In  
Bourgeois Society... Or, Splice

1986, 16mm, col., sound, 23:00

Als Teil der Nationalen Filmwoche hatte das Pacific Cine Centre im März 1986 eine Diskussionsrunde über »Avant-Garde Film Practice« veranstaltet, die von Maria Insell moderiert wurde. Dieser Film ist eine Rekonstruktion, Reinterpretation und Darstellung dieses Ereignisses und zeigt fünf der Diskussionsteilnehmer und ihre Auffassungen über »Individualismus« (MICHAEL SNOW), »Neue Feministische Erzählung« (PATRICIA GRUBEN), »Erotischen Ästhetizismus« (DAVID RIMMER) und »Anti-Semiotik« (JOYCE WIELAND und ROSS McLAREN). Ihre Präsentationen wurden mittels formeller Kunstgriffe, die sich aus den jeweiligen Filmpraktiken ergaben, rekonstruiert. Der zweite Teil (»SPICE«) ist der Performance/Screening/Direct Action von AL RAZUTIS namens »SPICE« gewidmet. Diese Wiederverfilmung enthält Fragmente des Originalfilms, der bis auf Klebungen (Splices) im Projektor Bleichmittelbad zerstört wurde. Desweiteren zeigt der Film Ausschnitte von Razutis Performance mit einer Bauchrednerpuppe (Lacans »Subject of Semiotics«) und abschließendem Graffiti, gesprüht auf die Vorderwand des Cine Centre Filmtheaters. Dieser Film wird von einigen verachtet und von anderen Filmemachern und nicht »theoretischen« Filmliebhabern gepriesen. Ein bemerkenswertes Dokument der verschiedenen »Interpretationen« der Frage »WAS IST AVANT-GARDE CINEMA?«.

In March 1986, as part of the National Film Week, the Pacific Cine Centre hosted a panel presentation on »Avant-Garde Film Practice«, moderated by Maria Insell. This film is a reconstruction, reinterpretation, and representation of this event, featuring five of the panelists offering views on »individualism« (MICHAEL SNOW), »new feminist narrative« (PATRICIA GRUBEN), »erotic aestheticism« (DAVID RIMMER), and »anti-semiotics« (JOYCE WIELAND and ROSS McLAREN). Their presentations are reconstructed using formal devices that arise in their particular film practices.

The second half (»SPICE«) is devoted to the performance/screening/direct action« conducted by AL RAZUTIS which was entitled SPLICE. This re-creation contains traces of the original film, which was destroyed (except for splices) in the projector bleach bath. It also presents elements of Razutis's performance with a ventriloquist's dummy (the Lacanian »subject of semiotics«) and concluding graffiti sprayed on the front wall of the Cine Centre theatre. This film is despised by some, and highly praised by other filmmakers and non »theoretical« film buffs. A remarkable document of the various »interpretations« of »WHAT IS AVANT-GARDE CINEMA?«.

Al Razutis  
Video Art And Praxis - »VR: A Movie«

1996, Videotape, 16:00

»VR: A Movie« fängt dort an, wo »Amerika« aufhört: das Video ist eine Zusammensetzung aus Archivmaterial von 20 Filmen, in denen es um »virtuelle Realität« und ähnliches geht. Das Video handelt von VR »Mythen«, Narzissmus, Machtkämpfen und der kollektiven Faszination, die Hollywood mit seinem eigenen Techno-Ding hat. Die Arbeit ist als »meta-kritischer Virus« gedacht, der den Zuschauer zur Interaktion verführen soll, um den »Gegenstand« der virtuellen Realität neu zu erschaffen (als aktiver Teilnehmer der Simulation und Manipulation). Der erforderliche Kaufvertrag verlangt, dass das Video, sobald es gekauft und angeschaut wurde, kopiert, verändert und wieder in Umlauf gebracht werden muss (im Internet oder sonstwo). Diese Arbeit hat etwas für »jedermann« - einschließlich für die transzendentalen Denker, die meinen »Genies ihrer eigenen virtuellen Realität zu sein (Kalifornien ist voll von ihnen), oder dass sie »GOTT« (in der Maschine) sind.



Video Art And Praxis - »VR: A Movie«

»VR: A Movie« takes up where »Amerika« left off: a compilation (stock footage from 20 features which deal with »virtual reality« and the like) videotape on the subject of VR »myths«, narcissism, power-tripping, and the collective fascination that Hollywood film has with its own techno-dick.

This piece was created as a »meta-critical virus« - which seduces the viewer into a participation of re-creating the »subject« of virtual reality (the active participant of simulation and manipulation). The requisite purchase agreement is that once this video is obtained and viewed, it must be copied, added to, and re-distributed (on the net, or elsewhere).

This piece has something for »everybody« — including those transcendental thinkers who believe they are »geniuses on their own holo-deck« (California being full of those...), or that they are »GOD« (in the machine).



Al Razutis  
*Why Don't You Just Leave?*

1996, Videotape, 28:00

Das Video ergründet die verschiedenen »Sprachen« häuslicher Gewalt mit Hilfe von Texten und aufgenommenen Aussagen von Männern, die gewalttätig wurden. Es werden zerteilte und halbabstrakte Bilder von Frauenkörpern gezeigt, deren Körper und »Orte« der Gewalt mit Texten beschriftet sind. Diese Gewaltanalyse hinterfragt unser fragmentiertes Wissen, was Gewalt angeht, in einer poetischen (nicht didaktischen) Art und Weise, die gleichermaßen Frauen und Männer anspricht. Ursprünglich wurde »Why Don't You Just Leave?« als Videoinstallation für eine Wanderausstellung von Gemälden der Künstlerin Anne Popperwell von der Westküste, geschaffen. Die Arbeit präsentiert eine innovative Art und Weise, ein wichtiges Thema auszudrücken und im Kontext zu zeigen.

This tape explores the various »languages« of domestic violence by presenting text, voice-over testimonials from men who have engaged in violence. The visuals supply segmented and semi-abstracted images of women's bodies bearing text written upon the physical »sites« of violence. As analysis of violence, the tape deals with the segmentation of our knowledge of violence and is presented in a poetic (non-didactic) manner for both male and female audiences.

Created as a video installation piece for a traveling exhibition of paintings by west coast artist Anne Popperwell, »Why Don't You Just Leave?« presents an innovative way of contextualizing and expressing an important subject.



*Why Don't You Just Leave?*

Al Razutis  
*Ghosts In The Machine*

1995, 16mm, 24:00

Für alle Medien (Computergrafik, Video, Film) gibt es Vorläufer, vorherige Einflüsse und Arbeiten. Dieser Kontext wird einschließlich der Anti-Zensur-Debatte der achtziger Jahre in Ontario, Kanada, in dem 20-minütigen Zusammenschnitt von Interviews mit Razutis und seiner Arbeiten in »Ghosts In The Machine« gefeiert. Das Video enthält kurze Ausschnitte aus 12 Filmen und Videos, Interviewfragmente und Kommentare zu Politik, Technik und Biofeedback-Experimenten der siebziger und achtziger Jahre. Das Video zeigt ausgewähltes Interview-Material aus »Through The Lens« (Prod. G. Jordan-Bastow, F. Kiyooka), einer Geschichte des Unabhängigen Films in Kanada.



*Ghosts In The Machine*

Within all histories of media (computer graphics, video, film), there are predecessor forms, influences, prior works. This context, including anti-censorship battles of the 80's in Ontario, Canada, is celebrated in a 20 minute video-compilation of works and interviews by Razutis titled »Ghosts In The Machine«.

This videotape contains short excerpts from 12 films and videos, interview fragments, and voice-over commentary that covers politics, technology and bio-feedback experiments of the 1970's-80's. Selected interview material from »Through The Lens« (Prod. G. Jordan-Bastow, F. Kiyooka), a history of independent film-making in Canada.

Al Razutis  
Amerika

›Amerika‹ ist ein ›Experimentalfilm in Spielfilmlänge. Er setzt sich als Mosaik aus mehreren Filmen zusammen, um unterschiedliche Gefühle, Mythen und Landschaften der westlichen Industriekultur auszudrücken... Der Film bezieht die Ikonographie und ›Erinnerungsbank‹ einer medienorientierten Kultur aus bestehenden Filmarchiven, um sein ›Thema‹ zu erforschen. Unterschiedlichste Techniken wurden bei der Bearbeitung der verschiedenen Fragmente angewandt, von Video-Synthese, optischen Kopiereffekten, Audio-Synthese, Zeitraffer und Filmkunst bis zu gebräuchlicheren Darstellungsformen im 16mm-Format. (A.R.)

Auszeichnungen: Los Angeles Film Critics' Award - 1988 Sammlung: Museum of Modern Art of France (George Pompidou) - Paris und National Library of Australia.

US 1972-1983, 16mm

3-Leinwände-Version (three-screen length)

65:00,

1-Leinwand-Version (single screen length)

170:00



Amerika

›Amerika‹ is a ›feature-length experimental film which was created one reel at a time to function as a mosaic that expresses the various sensations, myths, landscapes of the industrialized Western culture... The predominant characteristic of the film is that it draws from existing stock footage archives, the iconography and ›memory bank‹ of a media excessive culture, to locate its ›subject.‹ The techniques employed in rendering the various fragments vary from video-synthesis, optical matte effects, audio-synthesis, time-lapse cinematography, to more conventional 16 mm forms of representation. (A.R.)

Award: Los Angeles Film Critics' Award - 1988 Collections: Museum of Modern Art of France (George Pompidou) - Paris and National Library of Australia

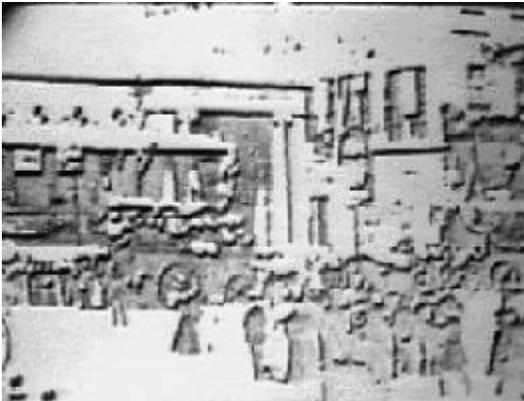


Al Razutis  
The Cities of Eden

1976, 16mm, sepia col., 8:00

Der Film wurde aus Aufnahmen von der Jahrhundertwende rekonstruiert und bietet eine ironische Sicht auf den hochindustriellen Pomp und Prunk - im Schatten uralter längst vergessener Vorrechte. Die historischen Originalaufnahmen wurden als »Bas Relief« in wechselnden Sepia-Farben gerendert. Mit folgenden Ausschnitten: »The Cities of Eden«, »The Parades of Eden«, »The Machines of Eden« und »The Closing Night of Eden«.

Reconstructed from turn-of the century footage, an ironic vision of high industrial pomp and pageantry - in substantial shadows of ancient prerogatives engulfed by history. The original historic footage is rendered as »bas relief« in changing sepia tones. Sections include: »The Cities of Eden«, »The Parades of Eden«, the »Machines of Eden« and »The Closing Night of Eden«.



The Cities of Eden

Al Razutis  
Software/ Head Title

1972, 16mm, col., 3:00

Das Bildraaster der industrialisierten Welt (Elektrizität) wurde in das gerasterte Licht des Videoschirms transformiert - eine Metapher für Energie als Informationsaustausch, die aber dennoch im Dienste der Machtstrukturen steht.

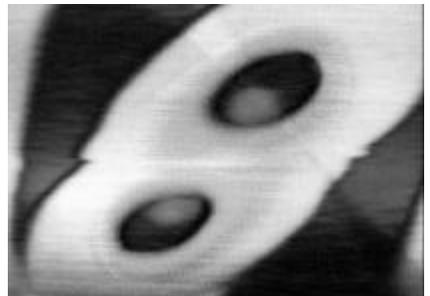
The pixel lights of the industrialized world (electrical power) are re-formed in the patterned light of the video screen - a metaphore for energy as information transfer, but still at the service of the power structure.

Al Razutis  
Vortex

1972, 16mm, col., 14:00

In »Vortex« konvergiert die intensive Subjektivität der Techno-Psychedelia mit dem technischen Ablenkungsmanöver der Weltraumrasse. Diese Mischung aus Video und Film ist das Ergebnis verschiedener Bildbearbeitungsexperimente.

Sie kombiniert die ältesten analogen Video-Synthesizer-Verfahren mit Filmkopierverfahren, die durch einen pulsierenden ARP-Synthesizer-Soundtrack begleitet werden. Analog-Synthese ist der Prozessor digitaler Effekte. Das Thema jedoch ist »Space«.



Vortex

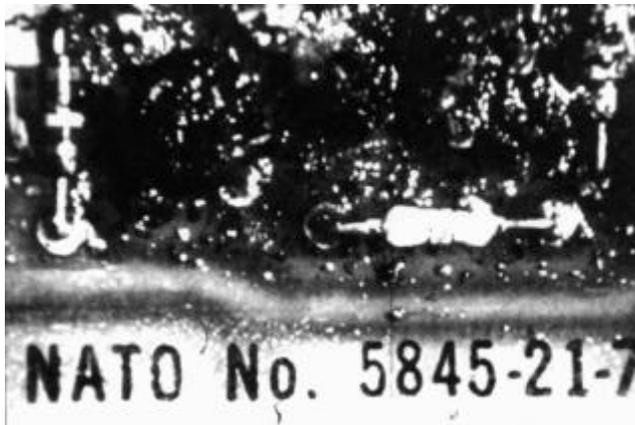
In »Vortex«, the intense subjectivity of techno-psychedelia converges with the technological gamesmanship of the space race. This film-video hybrid, created from experiments in image manipulation, features some of the earliest analogous video synthesizer processing combined with film optical printing and driven by a pulsating ARP synthesizer soundtrack. Analog synthesis as processor to digital effects. The subject matter, however, is »space«.

Al Razutis  
Atomic Gardening

1981, 16mm, col., 6:00

Biologische Mutation im unheimlichen, weißen Licht der nuklearen Zerstörung. Seltsames Kristallwachstum im Makro-Zeitraffer auf NATO integrierten Platinen.  
»Dies ist kein Test.«

Biological mutation in the eerie white light of nuclear annihilation. Macro time-lapse of strange crystalline growth on NATO integrated-circuit boards.  
»This is not a test...«



Atomic Gardening

Al Razutis  
Motel Row (Teil 1)

1981, 16mm, col., 8:00

Eine Vision von Einöde und Abwesenheit, von Bildindustrien, die zeitlich eingeschlossen und begraben sind in unseren verfallenen Städten. Man liest an graffitibesprühten Wänden Aufschriften wie: »Nachrichten an wen?« Die Nekropolis von »West- und Ostküste« mit Innenräumen voller leuchtender Monitore mit historischen, mythischen und mystischen Bezügen. »Das Schlafwandeln der Reichen« ist besessen vom Leben nach dem Tod und »ägyptischen« Mythen. Die Grabräuber von »Wolfman«, Ronald Reagan und Margaret Thatcher haben einen Kurzauftritt.



Motel Row (Teil 1)

A vision of the wasteland, and absence, of image industries, time-capsuled and entombed in our ruined cities. »Messages to whom?« scrawled on graffiti walls. »West-Coast« and »East-Coast« necropolis with inner chambers populated by glowing monitors and historical, mythical, and mystical referents. »The Somnambulism of the Rich« obsessed with after-life and »Egyptian« mythos. Cameo appearance by the grave-robbers of »Wolfman« and Ronald Reagan and Margaret Thatcher.



Al Razutis

## 98.3 KHz (Bridge at Electrical Storm)

1973, 16mm, col., sound, 13:00

Die Hängebrücke als elektromagnetischer Turm, 60 Jahre lang Antenne für Radiowellen und vom Videosturm verschlungen. Ein räumliches Symbol des Übergangs einer Industriegesellschaft, die durch Transportmittel verknüpft ist, zu einer postindustriellen Gesellschaft, die durch Kommunikation verbunden ist.

Eine wiederholte Reise über die San-Franzisco-Bay-Bridge wird zu einer Reise durch disintegrierende Bilder und Videotransformationen, unterlegt mit einem Soundtrack aus ›40 Jahre Radio‹. Der Film ahnt das Ende des Mediums Film voraus und den Anfang des Mediums Video.

Filme wie diese brachen als hybride Film-/Videoarbeiten in den 70er Jahren den Weg für neue Formen des Experimentalfilms, indem sie die Inselfraktionen zwischen Film- und Videokünstlern in Frage stellten. 20 Jahre später ist die Trennung zwischen Film und Video lächerlich... (außer für die digital ungebildeten ›experimentellen‹ Filmmacher).

Als Einzelfolge aus ›Amerika‹ hat ›Bridge at Electrical Storm‹ mehr Preise und Aufmerksamkeit gewonnen als alle anderen Folgen.

The suspension bridge as electromagnetic tower, antenna for sixty years of radio waves and engulfed in video storm. A spatial image of the transition from an industrial society linked by transport to a post industrial society linked by communications.

A repeating journey across the San Francisco Bay Bridge becomes a journey into disintegrating visuals, video transformation, with an accompanying sound track taken from ›40 years of Radio‹. As a film, it anticipated the end of the film medium, and the emergence of the video medium.

Films like these broke new ground in the experimental film 70's because the film-video ›hybrid‹ tended to violate that ›special insularity‹ that both film and video artists of that time enjoyed. Twenty years later, the separation between ›film‹ and ›video‹ is ridiculous... (except to the digitally illiterate ›experimental‹ filmmakers).

As a single element of ›Amerika‹, Bridge at Electrical Storm‹ has garnered the most festival awards and exposure.

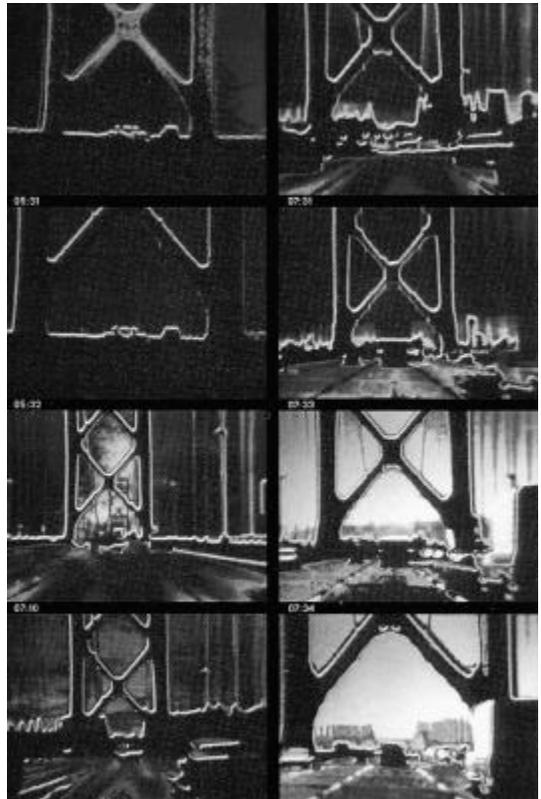
Al Razutis

## Motel Row (Teil 2)

1976, 16mm, col., 8:00

Sexuelle Entspannung: triebhafter Fluss eingefroren in elektronische Zeichen und Signale, Voyeurismus, Bedarfsgüter und Bilderkonsum. Mit einem langen Tracking Shot des ›Motel Row‹ aus Reno, Nevada.

Sexual recreation: libidinal flow frozen into electronic signs and signals, voyeurism and commodity, image consumption. Featuring a long tracking shot of the ›motel row‹ of Reno, Nevada.



Motel Row (Teil 2)

Al Razutis

**The Wasteland  
and Other Stories...**

1976, 16mm, col., 15:00

Reisen als vermittelndes Schauspiel. Eine Reise im Zeitraffer von Vancouver nach Las Vegas. Geschwindigkeit als Abstraktion und Gewalt. Der Höhepunkt ist eine ›im Fernsehen übertragene Entführung an der Grenze‹ und ein ›Brief nach Hause‹.

Travel as mediated spectacle; time lapse journey from Vancouver to Las Vegas; speed as stasis, abstraction, violence, culminating in a ›televised abduction at the border‹ and a ›letter to home‹.

Al Razutis

**Motel Row (Teil 3)**

1981, 16mm, sepia col., 5:00

Blitzsprung zur Hemmungslosigkeit und Trostlosigkeit. Leere Vergnügungsparks aus der Kindheit (und ›Amerikas‹ ›Vergangenheit‹).

Flash-forward to abandonment, desolation. Empty amusement park(s) of childhood's (and ›Amerika's‹) ›past‹.

Al Razutis

**The Wildwest Show**

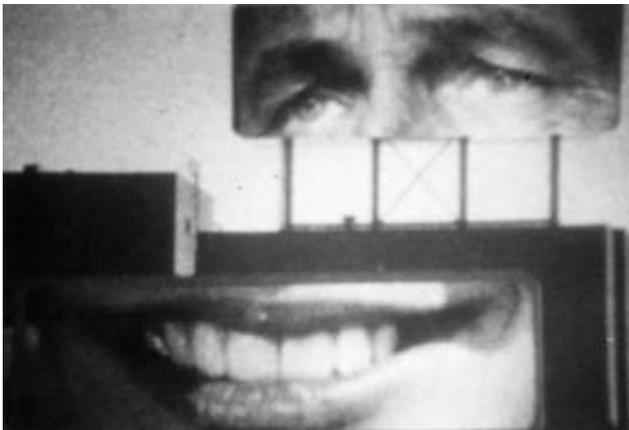
1980, 16mm, col., 12:00

›The Wildwest Show‹ erzählt einen ›Tag im Leben‹ von ›Television City‹, einer Stadtlandschaft, die die übertriebensten Momente westlicher Geschichte ironischerweise auf großen Werbetafeln portraitiert. Als Erzählform wird hauptsächlich das Format Spielshow verwendet, in dem die Spieler versuchen zu ergründen, ob die gestellte Frage richtig oder falsch ist. Wir sind Zeugen eines Panoramas, das Aufnahmen von Stunts, Science Fiction, Krieg, Greueltaten, Naturkatastrophen, Nachrichten und Werbeunterbrechungen umfasst. Dies ist eine Gesellschaft, in der nichts mehr Bedeutung hat, in der Wahrheit und Lüge nicht mehr zu unterscheiden sind. Es ist als hätte die Gesellschaft an sich, ihren Blick für Bedeutung, Proportionen und Wahrheit verloren.

Der Film stellt die grundlegende Frage: ›War das wirklich Amerika?‹

›The Wildwest Show‹ re-tells a ›day in the life‹ of ›Television City‹ - an urban landscape that features the most exaggerated moments of Western history ironically portrayed in large billboards. The main vehicle for the narrative is the game show format, where players attempt to surmise whether the question posed is true or false. We witness a visual panorama that includes footage of stunts, science fiction, war, atrocity, natural disasters, news, and commercial interruptions. This is a society in which meanings are lost, truths are indistinguishable from lies. Society itself, one could say, has lost its sense of meaning, proportion, authenticity.

The film poses the ultimate question, ›Did America really look like this?‹



*The Wildwest Show*



Al Razutis

## A Message from Our Sponsor

1979, 16mm, col., 9:00

In »A Message from Our Sponsor« geht es ums Fernsehen und seine Mythologien - den Fetischismus von Gewalt durch Wettbewerb (gesehen als einen dominanten historischen Prozess in der amerikanischen Kultur) und den Fetischismus von Sexualität durch Konsum. Die Klaustrophobie der »Medien-Realität« ist aufgegliedert in Spiele, Shows, Filme, Reportagen und Werbung und wird als kontinuierliches, austauschbares Schauspiel präsentiert. Der Film hinterfragt die Mythologie falscher Darstellung, die Verdrehung von Tatsachen zu Ikonen, von Historie zum Mythos. Die Meta-Sprache der Medien wird analysiert, insbesondere das Bild der Frau als Schauspiel und Ware sowie die Psychologie und Wirtschaft des Voyeurismus des Mannes.

Dieser Film wurde in Ontario und Alberta in den 80igern VERBOTEN. Das hatte Anklagen und Verhaftungen zur Folge, die schließlich in der Auflösung des ZENSURAUSSCHUSSES VON ONTARIO durch den Entscheid des Obersten Gerichts von Kanada mündeten!

»A Message from Our Sponsor« deals with television and its mythologies - the fetishization of violence through competition (seen as a dominant historical process in American culture), and the fetishization of sexuality through consumption. The claustrophobia of media »reality« - compartmentalized into game shows, movies, news reports, commercials - is presented as continuous interchangeable spectacle. This film looks at the ideology of misrepresentation, the turning of facts into icons, history into myth. It analyzes the media's meta-language, especially the image of woman as spectacle and commodity; and the psychology and economics of male voyeurism.

This is the film that was BANNED in Ontario, and Alberta, in the 1980's, resulted in court actions, arrests, and a Supreme Court of Canada ruling that effectively dismantled the ONTARIO BOARD OF CENSORS!



A Message from Our Sponsor

Al Razutis

## Photo Spot

1983, 16mm, col., 10:00

Als widerwilliger Gastgeber greift der Filmemacher sein Publikum (Kunsthistoriker, Filmkritiker, Psychoanalytiker) persönlich an. Der direkte, persönliche Angriff des Filmemachers wird mit wissenschaftlichen Diagrammen über Visuelle Wahrnehmung und Filmchemie und optisch konstruierten Szenen kontrastiert. Konzepte der »Fotogenetik« und des durchdringenden Charakters wahrnehmbarer/technischer »Fehler« werden so zusammengefügt.



The Wildwest Show

The filmmaker, as reluctant host, confronts his audience as pest (art historian, film critic, psychoanalyst). The direct, personal intrusion of the filmmaker's voice is set against scientific charts about visual perception and film chemistry, and optically constructed scenes linked by the concepts of the photogenic and the pervasiveness of perceptual/technical »error.«

Al Razutis  
Exiles

1983, 16mm, col., 10:00

Urbane ›Dekonstruktion‹ und Graffiti wird als eine Form von Guerilla Kriegskunst gegen heutige ›Industriemaßstäbe‹ für Gesellschaft, politische Organisation und Film, als Form von Widerstand gegen die Ideologien des Naturalismus und der Biologie angesehen.

Urban ›deconstruction‹ and graffiti is presented as a form of guerilla warfare against current ›industry standards‹ for society, political organization, and cinema; as a form of resistance to the ideologies of naturalism and biologism.

Al Razutis  
The Lonesome Death of Leroy Brown

1983, 16mm, col., 25:00

Eine Reise in zwei Etappen: die erste führt durch die Ruinen von Amerika, und findet ihren Höhepunkt in der voyeuristischen Belästigung eines ›Opfers‹. Die zweite Reise ist eine Meditation über Fernseh-Gewalt, Evangelismus und das Fernseh-Programm. Dieser Film ist der Höhepunkt sozialer und persönlicher Trostlosigkeit, Zerstörung und Entropie – das Ende der westlichen Geschichte als narzistische Fixation des Mannes an sich selbst.

Das abwesende Zuschauer-Objekt der Teile Eins und Zwei entpuppt sich als ›der letzte Mann auf Erden‹, entweder als ›Opfer‹ oder ›mit einem gefangenen Opfer‹. In Teil 1 fährt die Kamera aus einem Autofenster heraus vor und zurück, bis sie ihr ›Objekt‹ geortet hat. Es ist eine Frau, die sich plötzlich gegen die voyeuristische Kamera wendet und ihre Pistole abfeuert. In Teil 2 sehen wir eine ähnliche Frau, die bewusstlos auf einem Bett im Hintergrund liegt, während ein ›betrunkenen Perverser‹ eine sich wiederholende Szene im Fernsehen ansieht. Diese zeigt einen farbigen Mann, der von der Polizei erschossen wird. Während der ›wahren‹ Jimmy Swaggart im Radio ›Feuer und Schwefel‹ spuckt, dreht der Protagonist sich langsam um und jagt schließlich den beobachtenden Fernsehschirm in die Luft!

A two-part voyage: the first through the ruins of Amerika, culminating in a voyeuristic stalking of a ›victim‹. The second, a meditation on television violence, evangelism and the viewing subject. This film is a culmination of social and personal disintegration, desolation, decay and entropy - the end of western history as male narcissistic fixation on the self. The absent viewer/subject of Reels One and Two emerges as ›the last man on earth,‹ and as either a ›victim,‹ or ›with a captive victim.‹

In Part One, shot from a car window, the camera tracks back and forth until it has located it's ›subject,‹ a female who suddenly turns on the voyeur-camera and fires her gun.

In Part Two, we see a similar female sprawled unconsciously on the background bed as the ›drunken pervert‹ watches a repeating scene of a black man being shot by police on TV. As the ›reak Jimmy Swaggart spews ›fire and brimstone‹ on the radio, the protagonist is getting ›his nerve up...and then slowly he turns and blows the observing (tv) screen away!

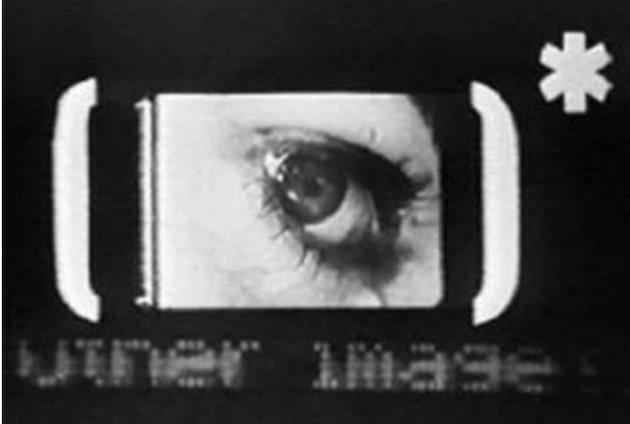


*The Lonesome Death of Leroy Brown*



Al Razutis  
(Fin)\*

1983, 16mm, col., 10:00



(Fin)\*

Die Fortsetzung von ›A Message From Out Sponsor..., (Fin)‹ ist als ein Schlussgedanke zu verstehen und ein Diskurs über die Selbstzerstörung Amerikas. Er hinterfragt letzten Endes das Bild Amerikas, den Ursprung, die Verfassung und deren Interpretation. Der Film präsentiert die endgültige Dekonstruktion des Zuschauers als Thema der Medien-Meta-Sprache.

Er ist eine Zusammenstellung von Clips aus ›Cannes Festival Winning Commercials‹, Horror Filmen und Untertiteln, die proklamieren, dass das Motto von ›Amerika‹ ›Image-Bank Raub‹ ist... reiß ihnen den Arsch auf... und Anarchie regiert, O.K.!

A closing thought, a sequel to ›A Message From Out Sponsor... (Fin)‹ deals with the auto-destruction of Amerika as a discourse, ultimately questioning the image, its provenance, authorship, and interpretation. It presents the final deconstruction of the viewer as subject of media meta-language.

This film features a compilation of clips from ›Cannes Festival Winning Commercials‹, horror movies, and running subtitles which proclaim that the theme of ›Amerika‹ is ›image-bank robbery... rip them off... anarchy rules, O.K.!



Exiles

Al Razutis  
O Kanada!

1982, 16mm, col., 5:00

Das CBC-TV verabschiedet sich mit den Aufständen der Separatisten in Quebec als Anlass (und Hintergrund) aus historischer und kosmischer Perspektive.

The CBC-TV sign-off in historical and cosmic perspective, with the separatist riots in Quebec as the subject (and backdrop).

Diese Essays über Filmgeschichte versuchen die Entstehung des Films, die im Geist der ›Urväter‹ abläuft, zu rekonstruieren. Zusammen bilden sie eine kritische, strukturierte Untersuchung des Stummfilms. ›Ich hielt es für angebracht, den Originalfilm zu benutzen, um einen Entdeckungsprozess zu kreieren, dem dem der Zuschauer am ›Schaffensmythos‹ teilhaben kann, ohne mit den Fragen von ideologischer Bedeutung, historischer Platzierung und Autorenschaft überladen zu werden.‹ (A.R.)

›Sowohl der Künstler als auch der Erzieher treten in ›Origins of Film‹ in Erscheinung, doch scheint es, als ob der Poet das letzte Wort hätte. Der Leitgedanke dieses Projekts ist eine Auseinandersetzung, die auf verschiedenen Ebenen funktioniert. Jeder Film ist mit einer Reihe von Optical Printing und Collage Techniken gestaltet und beinhaltet einen ›Blick‹, der zur zentralen Strategie und Metapher des Films wird.‹ (Peter Chapman, Independent Eye)

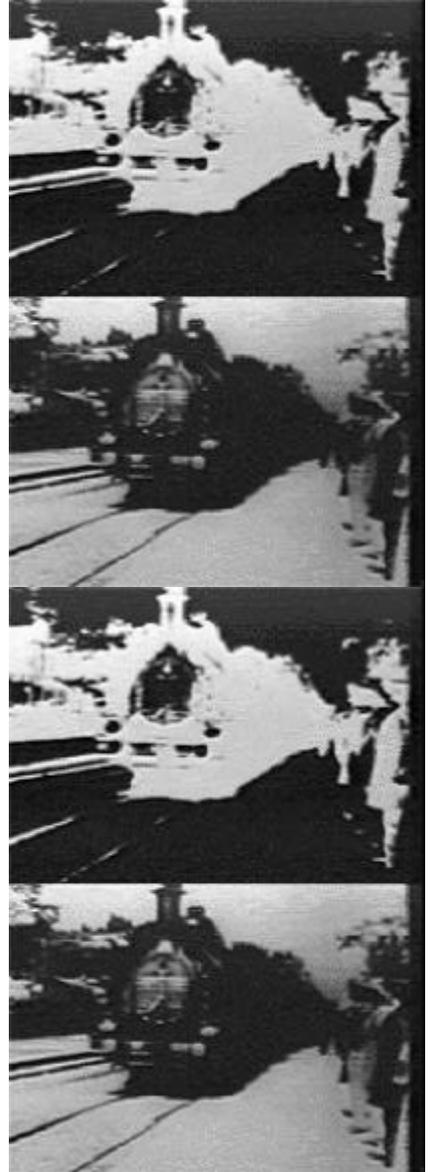
National Gallery of Canada (Ständige Sammlung)

These essays on film/image history attempt to reconstruct the vision of cinematic creation occurring in the minds of cinema's ›primitives‹; together they comprise a critical/structural investigation of silent cinema. ›I thought it necessary to engage the original film texts by creating a process of ›discovery‹ wherein the viewer could partake in the ›myth of creation‹ without being encumbered by the full questions of ideological significance, historical placement, and authorship.‹ (A.R.)

›Both the visual artist and the educator make their appearances throughout Origins of Film, but it looks to be the poet who has the final say. Informing the overall shape of the project is an argument that is presented at a number of levels. Each film is structured around a distinct set of opticalprinting and collage techniques [and] ... embodies a ›look‹ which becomes the film's central strategy and metaphor.‹ (Peter Chapman, Independent Eye)

National Gallery of Canada (Permanent Collection)

Visual Essays: Origins of Film  
1973-1984, Farbe, Ton, 68:00



*Lumière's Train (Arriving At The Station)*



Al Razutis

## Lumière's Train (Arriving At The Station)

1979, 16mm, sound b/w (plus sepia color versions), 9:00

Das Thema des ersten Essays ist Film an sich: ein Darstellungsform mit der Wahrheit und Fiktion neu erfunden werden kann. Als solches wurden die Tatsachen, die für den Film sprechen, notwendigerweise von zwei »Pionieren« des Films gewonnen: Louis und Auguste Lumière und Abel Gance (La Roue), mit zusätzlichem Material aus einem Warner Brothers Film, »Spills for Thrills«.

Der Film ist in vier deutliche Abschnitte unterteilt und basiert frei auf Lumières Klassiker »Arrivée d'un train à la Ciotat, L« (1895), der nur aus einer Aufnahme von einem einfahrenden Zug in einen Bahnhof besteht. Die Darlegung und Form des Films lehnt sich an die Tradition der filmstrukturierten Gedichte an, die die Techniken des Mediums in den Vordergrund stellen (Licht, Dunkelheit, Form als Schattenprojektion des Filmapparates). Durch den Wechsel zwischen Positiv und Negativ beschreibt der Film das »Entstehen« (des Mediums) und die daraus resultierende Handlung/Bewegung sowie die Dokumentation der Ereignisse. Er beinhaltet Vorfälle (die beinahe Mißgeschicke), menschliche Erwartungen (die Ankunft am Bahnhof) und menschliches Schauspiel (die Zerstörung von Zügen, der Bahnhof im Chaos). Aus diesem Grunde habe ich eine erweiterte Erzählform verwendet, ein Wortspiel mit dem Titel an sich und den sich verändernden Bedingungen des synchronen und asynchronen Ton/Bild (Bild-zu-Bild) Verhältnisses. (A.R.)

Auszeichnungen: Ann Arbor; Kent State; Ehrenvolle Erwähnung, Baltimore.

The subject of the first essay is cinema itself: an apparatus of representation wherein fact and fiction are recreated. As such, the pro-filmic facts are necessarily drawn from two of cinema's »pioneers«: Louis and Auguste Lumière and Abel Gance (La Roue), with additional material provided from a Warner Brothers featurette, »Spills for Thrills«.

The film breaks down into four distinct sections and is loosely centered around Lumière's classic one-shot film of a train pulling into a station »Arrivée d'un train à la Ciotat, L« (1895). The exposition and form of the film is closely tied to the tradition of cine-structural poems which foreground the materials of the medium (light, dark, form as shadow-projection of the cinematic apparatus). Using alternations between positive and negative, the film chronicles the »coming to life« (of the apparatus) and the resulting action/movement and documentation of events - encompassing incidents (the near mishaps), human expectations (the arrival at the station), and human spectacle (the destruction of the trains, the station in chaos). Towards this purpose, I have used an expanding narrative, a play on the title itself, and the shifting conditions of synchronous and asynchronous sound/image (and image-to-image). (A.R.)

Awards: Ann Arbor; Kent State; Honourable Mention, Baltimore

Al Razutis

## Méliès Catalogue

1973, 16mm, col., silent, 8:00

»Méliès Catalogue« präsentiert die mythische Ikonographie der Filme von Georges Méliès - ein traumartiges Terrain, ein Krabbelsack voller magischer Überraschungen, eine Fülle von Spielern, die aus der Fantasie dieses »Magiers« entsprangen- vorgestellt durch das Anfangsmotiv : »The Expanding Head«. Diese Ereignisse werden grafisch in Form »brennender Bildkader« präsentiert, ein Bild eruptiert und wird sofort durch das nächste ersetzt. Eine Bildaufnahme folgt der anderen Schlag auf Schlag. Der Film ist ein Essay voller Diskontinuität und Überraschungen. Die Aufnahmen zu diesem Essay stammen aus 30 Filmen von George Méliès. (A.R.)



Méliès Catalogue

Presents the mythic iconography of the films of Georges Méliès - a dreamlike terrain, a grab-bag of magician's surprises, a cornucopia of players that proceed from the imagination of that »magician« of cinema - announced by the opening motif, »the expanding head.«

These incidents are presented/framed within the graphic form of burning frames, each image-shot erupting and being displaced by the following shot. This is an essay featuring discontinuity and surprise. Images in this piece were compiled from approximately 30 films by George Méliès. (A.R.)

Al Razutis

## Sequels in Transfigured Time

1976, 16mm, sepia-col., sound, 12:00

›Sequels in Transfigured Time‹ kehrt zu Georges Méliès zurück und zeigt im besonderen Ausschnitte aus ›A Trip to the Moon (1902)‹ und anderen Méliès-Filmen (einschließlich eines handkolorierten frühen Films). Benutzt werden Techniken, die ›stehende Bilder in Bewegung‹ versetzen, die ursprünglich (durch die grafische Solarisation) Abstraktionen von Bewegung und Tiefenschärfe sind. Diese Standbilder sind Meditationen über das ›Wesen der Filmrealität‹, die durch (filmische) Bewegung und den ›unsichtbaren‹ Schnitt die Mechanismen einer ›Kreation von Erzählen‹ formen (die für Méliès an zweiter Stelle nach den ›Spezialeffekten‹ stand). Dieses Essay ist auch eine Ode an Georges Méliès, sein ›Eden lost and found‹, seine Filmwelt, die obsolet und ›geisterhaft‹ wurde. Es ist ein Tonfilm und schließt mit der ›Elegie für Méliès‹ (Sound). (A.R.)

Auszeichnungen: Ann Arbor; Kent State; Ehrenvolle Erwähnung, Northwest Film & Video Festival.

›Sequels in Transfigured Time‹ returns to Georges Méliès and notably portions of ›A Trip to the Moon (1902)‹ and other early Méliès films (including a hand-colored early film, and uses techniques of ›frozen stills becoming movement‹, still which are initially ›abstractions‹ through the absence of movement and denial of depth (via graphic solarization). The stills are meditations on the ›becoming of motion-picture reality‹ through movement and seamless editing (the ›invisible‹ cut), mechanisms in the ›creation of narrative‹ (which Méliès thought to be secondary to ›special effects‹ for the eye). This essay is also an elegy for Georges Méliès, his ›Eden lost and found‹, his cine-world becoming obsolete and ›ghostlike‹. This is a ›sound film‹ with the ›Elegy for Méliès‹ occurring at the end (sound). (A.R.)

Awards: Ann Arbor; Kent State; Honourable Mention, Northwest Film & Video Festival.



Sequels in Transfigured Time



Ghost: Image

Al Razutis

## Ghost: Image

1976-79, 16mm, sepia-col., sound, 12:00

›Ghost: Image‹ entwickelt das Thema des vorherigen Filmes weiter. Es geht um die Tradition des ›fantastischen‹ Films und beinhaltet Dada, Kubismus, Surrealismus, Expressionismus, Poetischen Realismus, Symbolismus und zu guter Letzt das Horror Genre (und natürlich Fritz Langs Metropolis). Seine Form, das Spiegelbild, schafft eine Leugnung von Achse und Regie, mit dem Resultat, dass der Zuschauer ›zwischen den Bildern‹ lesen muss. Manchmal sind die Spiegelbilder zu Rorschach Komponenten reduziert und werden durch die Präsenz fragmentierter Poesie (nach T. S. Eliot und automatischem Schreiben) ergänzt. Dieser metonymische Bereich deutet auf ›automatische Enthüllung‹ und unterbewusste Korrespondenzen im sich entwickelnden Diskurs hin. Die bekannten Mythen der Frau als ›Madonna‹, ›Opfer‹, ›Verführerin‹ und ›Erlöserin durch Wissen und Wissenschaft‹, ›Angst vor dem Untoten‹ sowie ›Angst vor dem Irrationalen‹ bilden die Verknüpfungspunkte zu dem historischen und kulturellen Hintergrund. Mit Ausschnitten aus ungefähr 20 surrealistischen, Dada- und Horrorfilmen. (A.R.)

Thematically proceeding from the last film, ›Ghost: Image‹ encompasses that tradition of ›fantastic‹ films that includes Dada, Cubism, Surrealism, Expressionism, Poetic Realism, Symbolism, and eventually the horror genre (and of course Fritz Lang's Metropolis).

Its formal design, the mirror image, creates a denial of axis and screen direction, with the result that the viewer must read ›through the images.‹ At times, the mirror images are reduced to their Rorschach component, and complemented by the presence of fragmented poetry (after T.S. Eliot and automatic writing), a metonymic realm suggesting ›automatic disclosures‹ and unconscious correspondences in the developing discourse.

The familiar myths of woman as ›madonna‹/›victim‹/›temptress‹, and ›redemption through knowledge and science‹, ›fear of the undead‹, and ›fear of the irrational‹, form the signposts of this historical and cultural terrain.

Contains excerpts from approximately 20 surrealist, dada, horror films. (A.R.)



Al Razutis  
For Artaud

1982, 16mm, col., sound, 10:00

Ein Essay über den Expressionismus und die Tradition gothischen Horrors. Es handelt von Menschlichkeit, gefangen zwischen Vorstellungen des Absoluten, des Bösen in monströsem Ausmaße, Klassizismus und Fragen der Individualität. Artaud, der zwar nur indirekt mit der Filmgeschichte in Zusammenhang gebracht werden kann, wird in diesem Essay als Hauptprovokateur in dem Zusammenstoß zwischen Klassizismus (der ›Griechische Chor‹) und romantischem Expressionismus angedeutet. Dreyers ›Leiden der kleinen Johanna‹ - in dem Artaud selber auftaucht (als Mönch) - dient als Hintergrund für diese ›Inquisition.‹ (A.R.)



For Artaud

An essay on expressionism and the tradition of Gothic horror. It brings to mind humanity caught between notions of absolutes, evils of monstrous proportions, classicism, and questions of individuation. Artaud, though a figure indirectly associated with film history, is suggested in this essay as prime provocateur in the collision between classicism (the ›Greek chorus‹) and romantic expressionism. Dreyer's ›Passion of Joan of Arc‹ - in which Artaud himself appears (as the monk) - serves to set the stage for this ›inquisition.‹ (A.R.)



Storming The Winter Palace

Al Razutis  
Storming The Winter Palace

1984, 16mm, col., sound, 16:00

Dieses letzte Bildessay konzentriert sich auf die Montage und die Dialektik von Sergej Eisensteins Filmen. Es weist sowohl auf ihren Einfluss als Meilensteine des Stummfilms als auch auf ihren enormen Beitrag zur Entwicklung der Filmgeschichte hin. Eisensteins Arbeit in den Bereichen der non-verbalen Sinnstiftung und allegorisch-revolutionärer Montage unterzieht sich drei ›Rahmen-Prozessen‹: die Umkehrung chronologischer Erzählung, die Fragmentierung und Wiederholung von einzelnen Montagepassagen sowie die Hinterfragung von ›Saccadic-Eye-Movement‹-Animationstechniken bei einzelnen Oktober-Sequenzen.

Der Film zeigt Ausschnitte aus Eisensteins ›Panzerkreuzer Potemkin‹ und ›Oktober‹. Gesprochener Text von Benjamin Buchloh und sowjetische Formalquellen (frei adaptiert).

This last visual essay focuses on montage and the dialectics of Sergej Eisenstein's films, indicating their influence as cornerstones of silent cinema and as major contributions to the evolution of later cinema. Eisenstein's work in the areas of non-verbal signification and allegorical-revolutionary montage is subjected to three ›framing‹ processes: inversion of chronological narrative, fragmentation and repetition of selected montage passages, and the interrogation of selected ›October‹-sequences by the application of ›saccadic eye movement‹ (animated) techniques.

Contains sequences from ›Battleship Potemkin‹ and ›Oktober‹ by Eisenstein. Spoken text from Benjamin Buchloh, and Soviet Formalist sources (freely adapted).

## What Is Cinema Now?

Al Razutis 1996

These comments, containing both rational and irrational elements, implying both rational and irrational numbers, concern the evaluation of the question: ›what is cinema now?, and further imply a formal-contentual re-evaluation of what constitutes ›film‹, ›spectatorship‹, ›time‹, ›criticism and evaluation‹ in consideration of this ›THING‹ that I will posit below.

(VIRTUAL SPROCKET HOLES ARE OPTIONAL and can be placed anywhere in the following text to ›frame‹ any packet of binary-info to the viewer's satisfaction.)



*Virtual Flesh*

### ROLL HYPOTHETICAL FILM:

We all know this is a strange way to exchange views. Like speaking in the dark to figures which are only resolved ›in print‹. Responses to and from this list feature all kinds of discontinuity. They are not ›chronological‹, we don't always read and write ›on time‹. And when I send something in (like this), I don't get to ›read it‹, but receive ›replies‹ in all forms, or not at all, at times, or not at all.

IF THIS WAS A MOTION-PICTURE — that is, these ASCII characters (represented by pixels), produced as I type them into memory and onto screen, and viewed as a series of images-over-time (reading) — then I would say that this FILM was both INTERACTIVE and NON-LINEAR. In 1968 I wrote transversely on a piece of celluloid (with sprocket holes) a poem and called it a ›film‹; other people made all kinds of ›films‹ by gluing things (and re-printing) on celluloid, by painting, scratching, burning, etc. Then, nobody seemed to have a problem with ›what is the correct form and content of cinema‹, since such a definition would confine and contradict the spirit of ›experimental‹ cinema and its anarchist principles. So, why is there so much re-

sistance to other cinemas (like cyber-cinemas) now? Why are people eager to categorize it as ›utopian‹? Is it some kind of Gene Youngblood

lecture (he used to present the future of technology (in the 70's) and image-making in ›utopian‹ terms) that everyone is stuck on?

So, I will insist that THIS IS A FILM, and that it is INTERACTIVE (you can fuck with it all you want), NON-LINEAR, NON-SITE-SPECIFIC, and if I added image-sound and drew from other mediums, it would be INTER-MEDIA CINEMA as well. The PROJECTION OF THIS FILM is ultimately affected by, and comprised of, a number of CONTRIBUTORS (submitting on a number of subjects), EACH

PROJECTING THEIR FILM, and this collective event takes place in a virtual MOVIE THEATER (the net), exhibiting PROJECTION PATTERNS that resemble FRACTALS. (And this ›pattern‹ of information exchange on the net is based on recent published studies). What a bummer for the phone companies...what a bummer for linear projectionists!

WHERE is this ›film‹ being projected? Everywhere. As you read this, it exists on the internet in any number of simultaneous locations. Not just in some ›cinematheque's‹ archive. WHERE IS IT GOING? The internet and HTML, begun as a text-based network, has added audio and video (or digital motion-picture) capabilities/files, and is now open to VRML browsers and sites. The notion of ›place‹ (in cyberspace) is now best described as where ›interchange can be founded‹. And all of the ›hot‹ HTML web-sites that ›everyones gotta get‹ as an address, they are going to seem pretty archaic in a few years when VRML is rocking all over the place and image-texture-mapping becomes more commonplace.

Whether anyone likes or dislikes these developments, a particular medium, ›inter-active‹ graphics, virtual-reality (passive and active), 3-D video, holography, or just plain ›give me that basic 16mm film experience‹ is ultimately put to the world-test of whether it survives and whether it has an effect on the real world of social exchanges (including money).

The philosophy of this (or any) species of film — and I am INTERESTED IN READING OR VIEWING OTHER SPECIES — like love, is an ACTIVITY. It is not a ›state of mind‹, nor a film theory residing in the book-stacks of prescription. And criticism itself, as a counterpart to the activity of creating, ›can only exist as a form of love‹ (Andre Breton).



## Manifesto: Imagination vs. Macworld Let Imagination Rule? - Al Razutis 1998

IMAGINATION rules the arts; RISK rules the avant-gardes, conveyed by all the courage that ›risk taking‹ implies. Courage to risk ›art‹. Courage to risk ›invention‹, ›vision‹, ›conviction...to risk ›failure‹. Courage to spray political graffiti and risk ›arrest‹ in any police-state, political and/or cultural.

Imagination and risk produce the conditions of change - not to be confused with ›progress‹, a creature of ideological assumptions specific to our modern civilizations. Not to be confused with ›theories of the NEW‹. And not to be confused with cultural commodity, and all the black-leather jackets, cool glasses, that such posturings employ.

And certainly not to be confused with ›academic discourse‹, offered in the confines (read ›prisons‹) of ›proper analytic methodologies‹:

(Let's FOOTNOTE, this: Don't like ›rules? Prefer the discursive ›informs? Prefer ›art is the medium for...? Insert ›provocation‹, ›bombs along the railway tracks... insert your own semio-text accordingly. ›Modern‹ or ›Post-modern? According to the ›method‹. But let's not quibble about ›subject positioning‹, just yet.)

COMMERCE-DRIVEN CULTURE in North Ameri(K)a has an appetite for BIG, FAST, RECYCLED, GENERIC, NEW(s). It has an appetite for ›bloatware‹ and the Ameri(K)an public is ›obese‹ with media excess, hard/soft ware, and ist ›priveleged‹ view of what constitutes the ›NORM‹. It is the protagonist in its own version of progress and history. It is the star of its own world-wide ›specials‹, the ›top 100 films of the century‹. And it is in a ›hurry‹, because the ›future‹ has ceased to have meaning.

This consumer-driven ideology has done more to stifle imagination and risk than its citizens can imagine. (Imagine how? When reference is fleeting, gone.) The obsession with the disposable ›new‹ has displaced the memory of ›past‹. In the Disney-Universal-Spiel-burger cultural malls of Ameri(K)a, with its legions of lawyers, publicists, promoters and poll-takers, a SEMIOTIC WASTELAND has developed, full of GENERIC signposts, EMPTY (yet LOUD!) SIGNIFIERS, safe disposable arts... a wasteland where IMAGINATION is VALIDATED by commercial success born of exploitation, appropriation, substitution, and simulation.

You've seen the ›Hollywood‹ sign, seen the Academy Awards on TV, driven the freeways. But have you seen any ›art‹, particularly film art in that very place. Or was it surrounded by barbed-wire, presented in a special ›once-a-year‹ festival, an ›archive... maybe in Venice... beach.

Yes, this is ›North Ameri(K)a, with a suburb named Tokyo, and a beach named Cancun.

›Is this real?‹ you may wonder. Yes, this is a ›very real‹ wasteland of diversions, a free-play of signifiers, avatars ›doing lunch‹, a meaningless-real, away from ›the real‹; a wasteland of ›simulations‹ and LOUD assertions, repeated in ›updated‹/›modified form, with ›block-buster SEQUELS‹ replacing new works of art. This is the simulated, appropriated, ›virtual‹ replacing ›the real‹. This is ›MACWORLD‹, the cultural burger-ville, fast, disposable,



*Shadows of Love*

timely — a ›K‹ mart mall of consumer ›styles‹ and appropriations of all previous cultures, from all times, from all corners of the world ... homogenized by ›success‹. This is Disney, theme parks, special effects rides, Las Vegas hotel ›habitats‹.

And in this wasteland, the North Ameri(K)ans - the ›K‹-mart new immigrant crowd, the suburbanites with tech media toys, the educated with time on their hands, the corporate with no time on their hands, the ›religious right‹, with their ›family values‹ and RELIGIOUS FERVOR, they are all PLUGGED IN TO THE COMMON MYTHOLOGY: ›WORK WILL MAKE YOU FREE!‹ (›to consume‹, ›to upgrade‹, ›to be in debt‹, ›to yearn for more‹.) And art, imagination, risk? Whatever ›sells...

A new web-creation from this author, ›DOING\_TIME‹ re-virtualizes (with Surrealist and Situationist influences) the plight of the common consumer-netizen whose operating systems, browsers, and internet service providers, are slowly taking over his/her life. Check it out, ›and let it work for you!‹

## Excerpts of: The ›Many Forms Of Doing Time‹



VR: A Movie

1. LOOKING FOR SOMETHING ›USEFUL‹ ON THE NET... like empty bottles, in an alley, for some change...
2. PICKING THE DAMNED ›USEFUL‹ UP and placing it carefully in the cart... ›Downloading!‹, they used to call it once...
3. CASHING IN ON THE ›USEFUL!‹... ›Get the latest upgrades now!‹, you know the score...
4. TRYING TO FIND A PLACE TO PUT IT IN... ›What? Config-SYS ERROR SIGNS?... You Geek!‹... and down the lane to...
5. START ALL OVER, GAIN?... while talking to yourself A LOT about FACTS FACTS PROTOCOL...

... ›IT'S WARM IN HERE‹, YOU MAY HAVE THOUGHT... A BOX LIKE ANY OTHER, FITS... THE BROWSER SEEKS... NEW PIXELS GLOW... VOICES ARE HEARD... IT'S ›HOMELESS‹ HERE... A TRANSIT STOP... THE LIGHTS THEY CHANGE... ›IT'S TIME TO GO‹... WELL, THINK AGAIN... YOU'VE GOT THE TIME...

... THE EDITORS HAVE ISSUED A CALL FOR TEXTS ON ›REVOLUTION!‹ and not one of ›pure sentiment‹... FINE!

IF KARL MARX WERE ALIVE TODAY ...would he shout, ›WORKERS OF THE WORLD arise! You have nothing to lose but your chains!‹? ...Meaning credit cards, appliances, internet accounts, tenured academic and/or UNION positions, safe government and/or cultural appointments?... IF HENRY FORD WERE ALIVE TODAY ...would he state, ›I WILL BUILD A (you fill it in) for everyone!‹... meaning standardized design, low cost, ›SOME SAME THING‹, and all the SOFTWARE TO RUN IT exactly ›the same‹... IF ANDRE BRETON WERE ALIVE TODAY...would he call for ›helping man's SOCIAL LIBERATION in every possible way, working without respite for the COMPLETE DFOSILIZATION of social behavior... OR

WOULD THEY BE SLOGANS ON T-SHIRTS ON MELROSE AVENUE?...

... Rule 1: ›BE POLITE AND INGRATIATE YOURSELF TO ALL... this rule from RULING CLASSES, past... the more you smile, agree, the more you're ›IN‹... the more you're like... ›THEM‹.

... Rule 2: NETWORK... Attend conferences, write letters of support, sit on juries and give grants to SAME, and above all appear to be GRACIOUS when receiving ›SAME‹... .

... Rule 3: DON'T SPEAK IN A CRITICAL or OUTRAGEOUS manner... ›MEMORY IS ETERNAL!‹ PERIOD.

... Rule 6: GET THE CURRENT 64-BIT TECHNOLOGY AND BE YOUR OWN INTERNET PROVIDER... ›FUCK THE CAPITALIST BOSSES! BE YOUR OWN 50-WATT BROADCASTER! IMAGE IS NOTHING! BANDWIDTH IS EVERYTHING!‹... ARE YOU IMPRESSED?

... BECAUSE YOU'VE GOT A MACWORLD BROWSER... YOU HAVE TO WORK, YOU DIDN'T BUILD... YOU HAVE ELECTRONS... LOANED, PER UNIT TIME... BUT HEY! IT'S LATEST COOL!... CONSUMING NOW!... YOU GOT MICROSOFT?... THE LATEST?... IF SO, YOU'RE ONE SMART NETIZEN!... ›CAUSE DOING TIME THIS WAY ›IS EASY!‹... IT JUST SCROLLS ON BY!... ›PLUG AND PLAY!‹... ›AS YOU OPEN OTHER WINDOWS!‹... THE ›MARCH OF TIME‹... AND PROGRESS, THIS?

... BEFORE THE NET, THEY THOUGHT OF ›GOD‹... AND PARADISE... FOR THOSE, WHO CARED... NOW WE GOT THIS!... A GIFT, FOR FREE... FROM WHERE? YOU CARE?... NO RULES, NO STRINGS ATTACHED?... BUT TIME... SOME FUTURE, THIS... NOT COMMUNIST... (THEY COULDN'T PROVE... THEY COULDN'T DO)... NO MUSLIMS HERE... TOO WEIRD FOR MULLAHS, MAN... THEY NEED THEIR TERROR STRINGS... THEY NEED THEIR VATICANS... THIS NET IS FREE... FROM COMMUNISTS... OR ANYONE WHO KILLS, US THINKING, SO... THIS NET IS FREE... BUT, FOR THE TIME... BEING...





... And there, in the OPPOSITE DIRECTION, coming RIGHT AT US, is a man pushing a Safeway cart, with all his possessions... »What a bummer!« we collectively murmur... And this guy stops in front of us and asks, not looking either of us in the EYE: »Hey buddy, can you spare a quarter, I gotta make a PHONE CALL to my dealer...« »WE'RE FUCKING REVOLUTIONARIES!« we declare... »A quarter.« he reiterates... »WE DON'T SUPPORT DRUGS OR DEALERS!«, we proclaim... »Drugs are the only thing that matters,« he insists... »BUT WHAT ABOUT THE REVOLUTION?« WE PROTEST... »LONG LIVE THE IMAGINATION AND ALL ITS DANGEROUS BEAUTIES!« HE SAYS, looking very much like Andre Breton... »THE MASSES! THE POOR! THOSE NOT EMPOWERED BY THE DIGITAL AGE!«

YOU SAY, looking very much like Karl Marx... »FUCK THE REVOLUTION, IT'S ALL IN THE BROWSER... IT'S TOO LATE!« HE PROCLAIMS... »YEAH, FUCK THE REVOLUTION!« I JOIN IN... »AND IF YOU DON'T LIKE THE WRITING ON THIS WALL, THEN YOU CAN KISS MY BAJA!« I SAY, looking very much like Antonin Artaud... »AND BESIDES...«, HE ADDS, looking very much like Gramsci, »HACK THE MOTHERFUCKERS!«... AND WE ALL AGREE THAT IT'S BETTER TO BE A NON-REINCARNATING AVATAR THAN A RE-INCARNATING WORKING-CLASS UNEMPLOYED PROLETARIAN DOING TIME... AND WE GIVE HIM A QUARTER... AND HE GIVES US A JOINT... AND WE LIGHT UP THE REVOLUTION... BECOME BUDDHISTS... TELEPORT TO ORION... MEET UP WITH THE MOTHER SHIP... NEVER LOOKING BACK... (FIN)... AGAIN...

... AND THE WHOLE DAMNED THING STOPS WORKING, SO?... »WHO'S GOING TO MAKE OUR SOFTWARE THEN?«... »WHO'S GONNA PAY?«... WHEN THINGS COLLAPSE... WHEN ONLY TIME... IS LEFT TO DO... THESE WORDS LIVE ON... FOREVER? FOOLS!

... DON'T LIKE WORDS?... TOUGH... SOME REVOLUTIONS CAN'T BE »DEPICTED«... SOME IDEAS CAN'T BE »RE-VIRTUALIZED«... THEY HAVE EXPIRED... RECYCLED?... AND RETIRED TO THE »OLD FOLKS HOME« IN THE COLLEGE?... A PO-MO CONFERENCE HERE?... McLuhan »PROJECTS« EVERYWHERE!... OBEY YOUR THIRST!... YOU'LL GET PROMOTED... SOON... IF YOU DO TIME

»NO SHIT!«... »IS IT TOO LATE?«... UTOPIA, it came and went?... into ASSEMBLY LINES and »GOODS FOR ALL!«... the MASSES left for BURGER-VILLE... CONSCIOUSNESS ITSELF HAS SHIFTED STILL... NOW RE-DEFINED, CONSTRUCTED for... mere INSTRUMENTS in the EVOLUTION OF DATA CONSCIOUSNESS?... WHO NEEDS US NOW?... WE'RE JUST AN »IN-SECT«... DOING TIME... »NO SHIT?«... »NO SHIT!«... YOU GOT THAT NOW?

... »I WAS JUST FOLLOWING ORDERS!« explained SERGEI EISENSTEIN... How else to understand the FRAUD named »OCTOBER?«... The staged »STORMING OF THE WINTER PALACE« by nothing more than a bunch of EXTRAS DRESSED AS MILITARY CADETS?... How else to fathom a JEWISH HOMOSEXUAL LATVIAN ENGINEER

working for the SOVIET STATE ADVERTISING AGENCY (»Just make it REAL!«) of JOSEPH STALIN?... How else to comprehend THE CRISIS OF A DIALECTIC based on the CONTRADICTIONS of a POET as PROPAGANDIST?... How else to evaluate the PHONY FORMALIST HISTORIES and ANALYSIS OF MONTAGE?... How else to remember the ANARCHISTS, INTELLECTUALS, THEORISTS and POETS liquidated by the same STATE APPARATUS AGENCY?... WELL? WHERE'S THE POETRY?



*Nagual Part II*

... »WHAT ARE WE NOW?« YOU MAY HAVE THOUGHT... »A PRIVILEGED BEING?« OR NOT A THING?... WE'RE JUST A SUB... PER UNIT TIME... OUR REVOLUTION'S CALL: »SUBSCRIBE OR DIE!«... THIS SEIDENBERG, ATLANTIC BELL, KNOWS THIS FOR SURE, »AND THIS AIN'T HELL!«... JUST PAY »AT ONCE«, »SUBSCRIBE OR DIE«... ALTERNATIVES ARE SCARCE, NET COWBOYS CRY...

IMAGE IS NOTHING!« WHO TOLD YOU SO?

... »IT'S COLD IN HERE!« moans (whatever is left of) KARL MARX in his Highgate Tomb... »THE FUCKING LENINISTS, STALINISTS, MAOISTS, SHINING PATH, ZAPATISTAS, FUCKING RABBLE AND INTELLECTUALS ALIKE!«... THE FUCKING BOLSHEVIKS, UNIONISTS, COMMUNISTS AND REVISIONISTS DISFIGURED MY REVOLUTION!« he might say... »AND SHIT! THAT'S ALL I GET FOR THIS!«... BUT WHERE'S BAKUNIN, GOLDBERG, OR BERKMAN TO KEEP ME WARM?... »SHOT?« AGAINST THE WALL OF LENIN'S »FAILED EXPERIMENT... NOW, SIMPLE, THIS