

ЛЮТЕР ПРАЙС ОСТАЕТСЯ С НАМИ

В детстве Лютер Прайс не был Лютером Прайсом. Сегодняшнее его имя – последнее в цепочке псевдонимов, которые он не раз менял в течение своей творческой жизни, с того самого момента, как только начал заниматься искусством. До появления Лютера Прайса он был известен как Том Родс/Tom Rhoads, а перед этим успел примерить на себя несколько вымышленных имен, пройдя путь от Бригга Аэти/Brigg Aethy, Лайи Бри Аэти/Laija Brie Aethy к Брику/Brick. В этом уходе от подлинного имени – которое он держит в тайне, как настоящий сказочный герой – и заключается парадокс его творчества, корнями глубоко уходящего в его семейную историю, личный травматический опыт и переживания. Эти связи прослеживаются уже в ранних его фильмах, которые он снимал на пленку «супер 8» как Том Родс. «Я не мог быть тем, кем я был, – говорил Прайс. – Кроме того, я нуждался в преображении. Я должен был переместить себя в то место, где находились мои мысли. Поэтому я просто стал Томом и сделал это». Не только художник преобразился в Родса; сам Родс тоже неоднократно перевоплощался в разных людей на экране.

В своей работе “Теплый бульон”/Warm Broth (1988) он предстает перед зрителями одетый как его мать: она делает покупки в “Вулвортсе”, развешивает выстиранное белье или чистит картошку на кухне. Как и многие другие его произведения, лента изобилует повторами и паттернами – это и воспроизводимые раз за разом действия, и узоры на обоях, и надоедливо твердящий одно и то же, искаженный механический голос говорящей куклы, единственный саундтрек этой картины. Грязное кадрирование «супервосьмерки» подчеркивает неестественность имитации жизни на экране, за счет которой создается эффект домашнего видео с привкусом кошмарного сновидения – как отметила

кинокритик *The New York Times* Манола Дарджис/Manohla Dargis, именно так рождается “безжалостный фильм”.

По признанию самого Прайса, “Зеленое”/ *Green* (1988) он снял под влиянием самоубийства сестры его матери в день его рождения, которое подтолкнуло его к мысли о том, что он является реинкарнацией своей тети. В первых кадрах фильма мы видим мертвого скворцана тротуаре; раздаётся характерное потрескивание виниловой записи, звучит композиция “*Let There Be Love*” в исполнении Перл Бэйли. После этого в саундтреке появляются более старые песни и разрозненные обрывки фраз и разговоров, похожие на фрагменты радиотрансляций. Мать Прайса изображена позирующей в зеленом платье, и этот выбор подобно пророчеству предвосхитил ее просьбу, годы спустя, похоронить ее в платье такого же цвета, когда она уже знала, что умирает от рака - злой судьбы, забравшей также жизнь и у сестры, и у отца Прайса.

Роадс появляется в разных амплуа: временами как молодой человек в очках, с фурункулами на лице; или как женщина в еще одном зеленом платье, с ярко выраженным неправильным прикусом и тающим рожком мороженого в руках; или же как другая женщина с кожей лилового отлива и всклокоченной шевелюрой, у которой широко раскрытый рот застыл в неестественной, истерической гримасе. В финале “Зеленого” на экране мелькают мотыльки, как будто впечатанные в кадры пленки; они напоминают “Мотыльковый свет” Стэна Брэкиджа (1963), но в данном контексте вызывают более резкое и отчетливое ощущение конечности бытия и смерти.

В конце концов, Том Роадс тоже умер: он убил себя прямо на сцене во время представления, приняв смертельную дозу “кэнди баттонс”, – популярных в США разноцветных круглых конфеток, которые продают прикрепленными к бумажной ленте, отчего упаковка

отчасти напоминает блистер с таблетками – а затем возродился как Лютер Прайс.

“Содом”/ *Sodom* (1989-94) можно отнести к работам переходного периода, связывающим два альтер-эго автора; он был начат Родсом и закончен Прайсом. Это изображение ада, вручную созданное из старого гей порно – дешевая цветная кинолента, выцветшая до вызывающего тошноту, поносного желтовато-зелено-коричневого оттенка, с лицами мужчин, мелькающими внутри круглых фрагментов пленки, вырезанных дыроколом, которые одновременно навевают мысли об экстазе и мучении. В эпоху политики идентичности, когда многие художники стремились показать на экране положительный образ *квиров* в противовес продолжающейся демонизации со стороны Голливуда, составители программ фестивалей просто не знали, что думать о такой картине, как “Содом”. Она была отвержена самыми известными гей фестивалями того времени, что лишь подлило масла в огонь споров вокруг нее. В предисловии редактора к журналу *Cinematograph*, который выпускает кинособрество Сан-Франциско (*San Francisco Cinematheque*), Майкл Уоллин/ Michael Wallin высказался в защиту “Содома” как работы, совмещающей сложные, сильные эмоции с глубокой неоднозначностью, сравнимой с “Фейерверком”/ *Fireworks* Кеннета Энджера или “Песню любви”/ *Un Chant d’Amour* Жана Жене, и назвал ее «исследованием ... сложной, противоречивой природы самой сексуальности. Власть, контроль, брутальность – все это можно найти в ней вместе с влечением и удовольствием, и даже больше, ведь секс здесь отождествляется со смертью, не важно, имеет она отношение к СПИДУ или нет”.

Я впервые встретил Лютера Прайса в 1999 году на его показе *Thread Waxing Space* в Нью-Йорке. Тогда он сказал мне, что возможно

скоро Лютеру Прайсу нужно будет уйти на пенсию. Тем не менее, и по сей день, когда я пишу эти слова, он остается с нами. И хотя ему еще предстоит примерить на себя новое «я», Прайс, который сейчас перед нами, уже прошел длинный путь значительных изменений в том, что касается его художественного подхода. После перехода в новое столетие, недовольный усложнением процедуры и повышением стоимости проявки и печати с «супервосьмерки», Прайс перешел в новую фазу производства с использованием отснятых на 16-мм футаджей.

Из наскоро сколоченной коллекции выброшенных за ненадобностью материалов он буквально за десятилетие создал более 100 фильмов, применяя разнообразные методы, которые изобрел и оттачивал в своей домашней студии в Ревире, штат Массачусетс, в крохотном пляжном бунгало, перешедшем ему по наследству от матери. Большую часть работ на 16-мм он разбил в озаглавленные серии. “Чернильные пятна” появились на свет, после того как он соскреб с пленки эмульсию и затем нанес на нее новый цветной слой с помощью чернил и перманентных маркеров. Другая серия получилась в результате того, что он зарыл пленку в своем дворе и оставил ее тлеть, чтобы на эмульсии появились различные артефакты.

Серии *Biscuits/Biscotts* и “Прости”/ *Sorry* сделаны из нескольких копий одной и той же ленты (документального видео о доме престарелых и религиозной постановки о жизни Христа, соответственно), что позволило увеличить время цикла без необходимости повторной печати.

Для своих фильмов из категории “*URF*” он использует 16-мм пленку, сделанную из разрезанной 35-мм, в то время как фильмы “*ribbon*” представляют собой 8-мм снимки, отпечатанные на ракордеот 16-мм пленки. В качестве саундтрека он часто использует лишь

жесткие электромеханические ритмы, которые получаются от прохождения перфорации по барабану звукосчитывающей системы кинопроектора, или стирает оптическую дорожку, вследствие чего появляется характерный скрежет.

Фильмы Прайса на 16-мм формально остаются близки к темам, которые он разрабатывал в свой период на «супервосьмерке», но роль семейной автобиографии в его творчестве уходит на второй план. «Медицинские» сценарии, матери и дети, сцены секса и насилия по-прежнему находят свое место в его работах, но скорее приобретают более обобщенный и символический характер и не дают каких-либо прямых отсылок к его жизни. И тем не менее, все эти фильмы в буквальном смысле поднимаются со дна его памяти, его воспоминаний о доме, семье и родных местах. Для ранних пленок, таких как «Дом»/*Home* и «Зеленое»/*Green* он использует виды и звуки из своего детства, прошедшего в рабочих кварталах Бостона; их же мы встречаем снова в *Shelly Winters* (2010) и «Сентябрьской песне»/*September Song* (2005), где он находит второе применение аудиодорожкам из местных документальных материалов, голоса на которых обладают отчетливо неротическим произношением, характерным для его родного региона.

А еще, с совсем недавнего времени начался отход Прайса от киноленты, ознаменованный началом периода ручной обработки отдельных слайдов для проектора; каждый из них – миниатюрный, уникальный арт-объект. Поместив кусочки пленки между двумя стеклами, он прибавляет к ним дополнительные детали в виде пыли, собственной кожи, хирургической нити, оставшейся после операций, или мертвых муравьев. Далее он создает определенную последовательность кадров в карусельном слайд-проекторе, в галереях и музеях демонстрируя свои работы в виде зацикленных инсталляций, а на экранах – по одному слайду за раз, как очень медленные диафильмы.

Появление ускользающей, призрачной фактурности в картинах Прайса на 16-мм и в обработанных вручную слайдах можно воспринимать как возвращение к его первоначальному образованию скульптора, хотя с точки зрения техники исполнения и тематики эти произведения сохраняют тесные связи с его ранними работами на «супервосьмерке». Эти слайды, по словам самого Прайса, «ощущаются одновременно как киноплёнка, а также как живопись и как скульптура. Они особым образом наполняют пространство. Эти слайды дали мне возможность пересмотреть разные вещи, настроиться на новый лад в работе, на совершенно другой формат, который, тем не менее, по сути – та же проекция, тот же свет».

Эд Холтер

Текст взят из каталога Международного фестиваля короткометражного кино в Оберхаузене (59-е издание)

REMAINS LUTHER PRICE

Luther Price did not grow up as Luther Price. His current name is the latest in a string of pseudonyms he has given himself in the course of his artistic life. Before that, he went by Tom Rhoads; before Tom Rhoads, he donned a variety of aliases, including, successively, Brigk Aethy, Laija Brie Aethy and Brick. This distancing of himself from his birth name — which he keeps secret, like a fairy-tale character would — presents a paradox, since his work has been rooted profoundly in the story of his family and the traumatic events of his personal history.

This engagement can be seen early on, in the Super 8 films he made as Tom Rhoads. “I couldn’t be who I was,” Price has said. “I also needed to transform. I needed to put myself in the same place as my thoughts. I just became Tom, and I was able to do it.” Not only did the artist transform into Rhoads, but Rhoads transformed into other people on screen. “Warm Broth” (1988) shows him dressed as his mother as she shops at Woolworth’s, hangs the laundry out to dry, and peels potatoes in the kitchen. Like much of his work, it is filled with repetition and patterns — patterns of behavior, patterns on the wallpaper, the unsettling, distorted patterns of speech from the mechanical voice-box of a talking doll which form the film’s only soundtrack. The dirty little frames of Super 8 — home movies made subtly nightmarish

through their stilted imitation of life — produce “a film without pity,” as critic Manohla Dargis observed. Price has said that

“Green” (1988) was inspired by the suicide of his mother’s sister,

which occurred the day he was born, leading him to believe himself to be his aunt's reincarnation. The film begins with a shot of a dead starling lying on the pavement, set to a scratchy vinyl record playing Pearl Bailey's rendition of "Let There Be Love," moving on to a soundtrack of more old songs and what sound like radio broadcasts. His mother is shown posing in a green dress — prophetically, the same color dress she would ask to be buried in when, years later, she died of cancer, a fate that would take Price's sister and father as well. Rhoads appears in a variety of guises: sometimes as a young man in glasses with a face covered in boils; as a woman in another green dress, with an overbite, holding a melting ice cream cone; as a woman with purplish skin and shaggy wig, mouth frozen open in an hysterical rictus. "Green"'s finale includes what seem to be whole moths smashed into the frames of film, recalling Stan Brakhage's "Mothlight" (1963), but, in this context, more acutely invoking mortality.

Eventually Tom Rhoads, too, would die, on stage in a performance in which he killed himself by overdosing on candy buttons, and was then reborn as Luther Price. "Sodom" (1989—94) is a transitional film connecting the two personas — begun by Rhoads, but finished by Price. It is a vision of hell crafted from old gay porn, cheap color films faded into a sickly shitlike yellow-green-brown, with faces of men jittering inside hole-punched haloes, evoking at once ecstasy and torment. In the era of identity politics when many were concerned with projecting positive images of queer life to counter ongoing demonization by Hollywood, programmers didn't know what to make of a film like "Sodom". It was rejected by some of the most prominent gay festivals of its day, thereby became a flashpoint for controversy. In an editorial in the San Francisco Cinematheque's journal "Cinematograph", Michael Wallin defended "Sodom" as a work of formidable emotion and deep ambiguity, comparable to Kenneth Anger's "Fireworks" or Jean Genet's "Un Chant d'amour," an "exploration ... of the complex, contradictory nature of sexuality itself. Power, control, brutality — all are there, companions to lust and pleasure — even the sex and death equation, whether related to AIDS or not."

The first time I met Luther Price was in 1999, at his show at Thread Waxing Space in New York. That day, he said to me that Luther Price might need to be retired soon. Nonetheless, to the date of this writing, he remains Luther Price. But while he has yet to don a new identity, Price has

undergone significant alterations in terms of his artistic practice. After the turn of the century, frustrated by the increased difficulty and cost of developing and printing Super 8, Price shifted into a new phase of production using pre-existing 16 mm footage. Employing a fast trove of junked prints, in merely a decade he has finished over 100 films using a variety of methods, all crafted at his home studio in Revere, Massachusetts, in a tiny seaside bungalow inherited from his mother. He groups much of the 16 mm work into named series. The “ink blots” are made by scraping off emulsion from films and then applying new layers of color with inks and permanent markers. Another group was made by burying films in his backyard to rot, letting the emulsion deteriorate into various states of abstraction. The “Biscuits/Biscotts” series and the “Sorry” series are made from multiple prints of the same film (a nursing home documentary and a religious drama on the life of Jesus, respectively), allowing for stretches of repetition without reprinting. The “URF” films use 16 mm editing slug created by cutting down 35 mm prints, while the “ribbon” films encase 8 mm movies inside clear 16 mm leader. For soundtracks, he frequently employs only the brutal electro-mechanical pulses generated by sprocket holes running against the projector’s audio system, or abrades the optical track to introduce a screeching whine.

Price’s 16 mm work continues many of the formal concerns that began in his Super 8 period, but the role of family autobiography has become submerged. Medical scenarios, mothers and children, moments of sex and violence continue, but have become more generalised and symbolic, rather than making direct reference to his own life. Yet all these films emerge, quite literally, from his family’s home and its surrounding geography. Earlier films like “Home” and “Green” used the sights and sounds of Price’s working-class Boston upbringing; these are found once again in “Shelly Winters” (2010) and “September Song” (2005), which re-use audio tracks

from a locally-produced documentary, bearing voices with the distinctively non-rhotic accent of his native region.

Even more recently, Price has begun to turn away from the reel of film, hand-crafting individual slides for projection, each one a tiny, unique object. He sandwiches bits of film between two pieces of glass, along with other items — dust, his own skin, surgical thread from operations, dead ants. Arranging them in specific order in slide carousels, he projects them as looped installations in galleries and museums, or shows them theatrically one slide at a time, like super-slow film strips. The phantom physicality of the 16 mm work and handmade slides could be seen as a return to Price's original education as a sculptor, yet they retain numerous formal and thematic ties to his earlier Super 8 work. The slides, Price has remarked, "feel like film, but they also feel like paintings, and they also feel like sculpture. They fill a space in a different way. The slides have allowed me to rethink things, set myself into a new pattern of working, in a whole other format that is still projection, is still light."

Ed Halter

Text is from the catalogue of Oberhausen Film Festival (59 Edition)