

Den udkrængede krop

Brutale excesser i et filmhistorisk perspektiv

Torben Rølmer Bille er cand.mag. i engelsk og medie fra AAU. Pt. arbejder han på AAU og på VUC som underviser i engelsk og mediefag. I fritiden anmeldes artefakter på kulturkapellet.dk og onfilm.dk. Primære interesser er popkultur, film, videospil, kognitiv teori, musik, narrativitet, tegneserier, fiktion, genrestudier, neurologi, filosofi, og allervigtigst: familielivet med Dorte, Sebastian og Carl.

Der er sket en utrolig udvikling med horrorfilmen siden dens spæde, ofte ekspressionistiske, begyndelse. Når man ser tilbage på de klassiske tyske stumfilm som *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), *Der Golem* (1920) og Murnaus fremragende *Nosferatu – eine Symphonie des Grauens* (1922) og sammenligner dem med de mange former og stilarter, som genren omfatter i dag, virker det som om, horrorfilmen er en af de filmgenrer, der har udviklet sig mest overraskende.

Dertil kommer, at der næppe findes ret mange andre filmgenrer, der som gyserfilmen har så mange veldefinerede subgenrer tilknyttet (eksempelvis inddelt efter type: slasherfilm,

giallo, j-horror etc., eller inddelt efter antagonisttype: vampyrfilm, zombiefilm, slasherfilm etc.), men det kan også være muligt at dele filmene op i to større overkategorier. Den ene kategori forsøger at fremprovokere en angstfølelse ved konsekvent at bygge en snigende suspense og gys op gennem audiovisuelle cues. Her er det den knugende angst og gys på et mentalt plan, der skildres. Den anden kategori er de film, som ned i mindste detalje forsøger at konfrontere seeren med billeder af den skrøbelige menneskekrop, kroppe der igen og igen udsættes for fysiske overgreb, oftest med døden til følge. Det er denne sidstnævnte genre, som vil blive belyst i det føl-

gende – med vægt på de film, der præger det aktuelle mediebillede.

Nærværende artikel vil derfor, som et alternativ til en kronologisk gennemgang, forsøge at præsentere de vigtigste¹ nye tiltag indenfor denne meget kropsfikserede genre af horrorfilm. Da det er umuligt i dette format at gå i detalje med alle de mutationer, denne type af horrorfilm har gennemgået, vil der i stedet blive taget fat i de film, som præger det aktuelle mediebillede og vist tilbage til de værker, som har fungeret som forgængere.

Gyserfilmen har antaget mange former, men et af de væsentligste aspekter ved genren er, at den via sin fortælling og ikke mindst via sine billeder sætter fokus på lemlæstelse og døding, der er så ubehagelige, tabuoverskridende – eller med Julia Kristevas ord "abjekte" – at de ikke længere kan klassificeres som egentlige objekter:

The corpse seen without God and outside science is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. [...] It is thus not the lack of cleanliness that causes abjection but what disturbs identity, system, order. (Kristeva, 1982: 4)

De voldsomme billeder og hændelser er indimellem så vederstyggelige, at seeren nærmest oplever et fysisk ubehag, og i løbet af det seneste årti synes disse abjekter at optræde oftere og oftere i især horrorfilmen. Nærværende artikel søger ikke et egentligt svar på spørgsmålet om, hvorfor der for tiden synes at være opstået

et behov for denne type af abjekte scenerier, men snarere at pege på, at dette er en tendens, der synes at være langt fra overstået, for det har siden slutningen af 60'erne været en af (horror) filmens primære mål at overskride såvel etiske som moralske grænser (Vogel: 1974/2005)².

For nyligt beskrev Rikke Schubart denne tendens i horrorfilmen gennem begrebet "torture porn". Det er film, der synes at gå skridtet videre end de traditionelle splatterfilm (der måske opnåede sit muntre klimaks med Peter Jacksons *Brain Dead* (1992)). Modsat splatterfilmens groteske scenerier, der ofte benyttede sig af zombier, monstre eller monstrøse slasher-skurke til at udsætte filmens protagonister for dødbringende vold, er fokus i torture porn primært forholdet mellem sadisten og dennes offer. Tendensen synes at være inspireret af såvel den franske teatertradition Grand Guignol³ og ikke mindst af mange af Marquis de Sades litterære forlæg, idet man i filmene ofte ser en række seksuelle understrømninger udspille sig implicit eller eksplicit samtidigt. Schubart skriver,

Torture porn er en grafisk og blodig æstetik der i det seneste årti er blevet udbredt i film fra hele verden. Vi ser det især i gyserfilm og dramaer. Den amerikanske filmkritiker David Edelstein opfandt udtrykket i 2006, da han i New York Magazine undrede sig over hvorfor vi skulle se al den vold. Ikke bare i gysere som "Saw"-serien de to "Hostel" film, "The Devil's Rejects" og australske "Wolf Creek", men også i Mel Gibsons "The Passion of the Christ" og Gaspar Noés "Irreversible". (Schubart, 2009/10)

Selv om denne trend tilsyneladende breder sig over andre genrer end horrorfilmen, så er det især i gysergenren, at torture porn er blevet anvendt i et forsøg på at finde nye veje til at skræmme sit publikum med. Schubart hævder ganske rigtigt, at trenden skal ses som en slags modreaktion til mange af de anæmiske og visuelt "harmløse" mainstreamfilm fra 90'erne (fx *I Know What You Did Last Summer* (1997)), men til gengæld får hun ikke indplaceret torture porn rent filmhistorisk.

En af de første visuelt grænseoverskridende film må uden tvivl være sekvensen i Dali og Bunuels surrealistiske eksperimentalfilm *Un chien andalou* (1929), hvor et close-up viser et øjeæble, der skæres igennem af en ragekniv. Dette er i sig selv langt fra nok til, at filmen kan betegnes som torture porn, men det, scenen viser, er et voldsomt brud på de billeder, som et filmpublikum indtil da havde set. Effekten er stadig den dag i dag uhyre effektiv, og man får den samme sugende fornemmelse af fysisk ubehag, som de helt nye film bevidst synes at udnytte.

Narrativt synes mange torture porn film at trække på 70'ersfilm som *Deliverance* (1972) og *The Hills Have Eyes* (1977), idet filmene ofte skildrer en række (normalt ganske sympatiske) karakterer, der afsondres fra deres hverdag og pludselig står ansigt til ansigt med en bunke sadistiske voldsmand. Dertil kommer, at brutalt udpenslede splattereffekter også kunne opleves i mere moderat form i 70'ernes og 80'ernes stilrene giallo- og horrorfilm fra Italien – eksempelvis hos instruktører som Dario Argento og Lucio Fulci. Leder man dog efter de mest umiddelbare foregangsfilm for torture porn, bør man lede i Japan.

I midten af 1980'erne blev der i Japan udsendt en serie sadistiske voldsfilm under fællesbetegnelsen "Guinea Pig". Serien bestod af en række billigt producerede skrækfilm, der ofte trak på de italienske exploitationfilm og mondo-genrer⁴ fra 70'erne og start-80'erne. Ganske som disse forbilleder fik serien en masse omtale, da enkelte af dem fejlagtigt blev opfattet som snuff-film⁵. Senere forbød flere lande serien totalt, efter filmene var blevet fundet under ransagningen i den japanske seriemorder Tsutomu Miyazakis hjem, hvilket kun gjorde dem endnu mere eftertragtede hos fans, ganske som de film, der i begyndelsen af 80'erne i England fik betegnelsen *video nasty*⁶.

"Guinea Pig"-filmernes handling bestod som oftest i en serie af til stadighed eskalerende, udpenslede torturscener. Den første film i serien, *The Devil's Experiment* (1985), viser en ung pige, der bliver kidnappet og – i løbet af den time filmen varer – tortureret til døde af sine bødler, der vil undersøge, hvor meget smerte den menneskelige krop kan udholde. Der er ingen egentlig handling ud over selve voldsakten. Selv om filmene ikke har nogen stor kunstnerisk værdi, så finder man næppe mere chokerende og groteske film, der samtidig viser, hvor dygtige disse filmmagere er til at lave realistiske splattereffekter. Filmene i "Guinea Pig"-serien syntes også bevidst at lege med de udtryksmæssige grænser, der findes mellem virkelighedens og fiktionens verden, men i lige så høj grad sætter filmene tilskueren i en vanskelig situation. Bør man slukke for rædslerne, eller vil man lade nysgerrigheden (eller ens indre sadist) vinde og se filmen til ende?

En af årsagerne, til at disse film kan være vanskelige at kæmpe sig igennem, er ikke kun det faktum, at man som seer konstant bliver

konfronteret med den fysiske krops skrøbelighed, men tillige kan der opstå et ubehag ved den fascination, der opstår hvis tilskueren vælger at indtage bødlernes og sadisternes perspektiv. Det forekommer lige så oplagt en seerposition, at man forsøger at knytte bånd til sadisten som til det hjælpeløse offer, og i yderste instans kan man derfor sige, at seeren ligefrem afstraffer sig selv. Genren tilbyder derfor en form for sadomasochistisk seerposition, som forekommer langt mere subversiv end de gyserfilm, der udelukkende søger at opstille et langt mere tydeligt skel mellem det såkaldt gode og onde.

I kølvandet på "Guinea Pig"-serien blev der i Japan skabt lignende film som eksempelvis Toshiharu Ikedas *Evil Dead Trap* (1988), men ud over disse lavbudgetsfilm har Japan også fostret en lang række instruktører, der synes at ville udforske torturen og det abjekte som æstetisk projekt. Mest tydeligt ses dette hos Takashi Miike⁷, der blev kendt i Vesten for film som *Ôdishon/Audition*⁸ (1999) og *Ichii the Killer* (2001). Helt aktuelt har Yoshihiro Nishimura skabt *Tokio Gore Police* (2008), der befinder sig et sted mellem torture porn, den rendyrkede splatterfilm og et unikt Japansk filmsprog.

Torture porns æstetik findes også i flere nye europæiske gyserfilm, mest tydeligt film, der i løbet af de seneste år er kommet fra Frankrig. Her har en instruktør som Alexandre Aja udmærket sig med filmen *Haute Tension/Switchblade Romance* (2003) for kort derefter at blive hyret af Hollywood til bl.a. at instruere det særdeles vellykkede remake af *The Hills Have Eyes* (2006). Andre franske film som *Ils* (2006), *À l'intérieur* (2007), *Frontière(s)* (2007) og den belgiske *Calvaire* (2004) bør også nævnes i denne forbindelse, da de alle passer fint ind i kategorien.

Fælles for mange af disse film er, at de både skildrer forholdet mellem sadisten og dennes ofre, og samtidig stilistisk ofte placerer sig i nærheden af det dokumentaristiske – for på den måde også at nedbryde de ellers så tydelige grænser seeren benytter til at skelne mellem fakta og fiktion.

Mediebilledet er – uanset genre – under konstant udvikling, og blandt de nyeste trends inden for horrorgenren finder vi også det, man kunne kalde en 'reality effekt'. Siden Daniel Myrick og Eudardo Sánchez i 1999 slog igennem med deres no-budget gyser *The Blair Witch Project*, har vi set en række film, der alle stilistisk tager udgangspunkt i de nye medieformer og teknologier. Ved at bruge kneb som fortekster, der garanterer, at det, tilskueren skal se, er "baseret på virkelige hændelser"⁹, diverse websider, der kun er skabt med formålet at bekræfte de påstande, filmene kommer med, søger disse værker at fusionere eksplicitte voldshandlinger eller okkulte og overnaturlige elementer, som dem der er blevet set et utal af gange i nyklassiske horrorfilm som *The Omen* (1976) og *The Exorcist* (1973), med en teknologi, der kan dokumentere disse hændelser. Teknologier som efterhånden er blevet hvermandseje: små digitale videokameraer, mobilkameraer, webcams, osv. benyttes konstant i denne type af film.

I den førømtalte "Guinea Pig"-serie var det videobilledet, der kom til at fungere som en garant for en relation til vores virkelighed. I flere af filmene virker det som om, det er bødlerne, der selv fører kameraet, for på den måde at lade tilskueren observere tingenes gang fra bødlens perspektiv. Man kan postulere, at film-magerne på den måde forsøger at positionere tilskueren i sadistens sted – noget som i mindre

målestok blev introduceret i den subjektive kameraføring som publikum først så i John Carpenters *Halloween* (1978) og som siden hen blev kopieret i et utal af slasherfilm. Samtidig synes kameraet (om det er kameramobilen, overvågningskameraet eller det håndholdte videokamera) at pege tilbage til kameraets oprindelige funktion: et apparat, der var i stand til at optage og fastholde virkeligheden. I forbindelse med mock-documentaries skriver Hight og Roscoe om kameraets tidlige status:

The camera became an apparatus through which the natural world could be accurately documented and recorded and, in this way, was able to capitalize on this new thirst for facts. There is a long history of pictorial representation as a mode of scientific evidence, a tradition extended by the development of the camera as a scientific instrument. Winston (1994) suggests that the public understanding (and acceptance) of the camera as an acute recorder of reality was shaped by its association with other scientific apparatus such as the barometer and thermometer. (Hight og Roscoe 2001: 9)

Man kunne postulere, at når filmene i højere og højere grad benytter sig af overvågningsvideoer, *found footage*¹⁰ og den karakteristiske videokvalitet i billederne, er det et forsøg på at bygge bro mellem på den ene side det, som disse typer billeder normalt konnoterer – en empirisk virkelighed – og på den anden side fiktionens verden. Desuden kan man se denne virkelighedstrend og visuelle stil som et tegn på, at horrorinstruktører har skelet til det formsprog som Dogme95 grundlagde – et filmsprog, som

ligeledes søgte efter et enklere udtryk, der forekom tættere på en empirisk, dokumentaristisk 'virkelighed' (*Schepelern*, 2001: 346-348). Tilskueren til disse nye typer film reagerer nærmest instinktivt, når denne konfronteres med sådanne rystede, kinetiske billeder, abrupte montage-sekvenser, amatøragtige lydudfald, pixellerede billeder og elementer, der indimellem kommer ud af fokus; for vi har set denne type billeder et utal af gange i forbindelse med nyhedsdækninger, på hjemmevideooptagelser og i dokumentarfilm – alle ting, vi forbinder med en medieret virkelighed.

Blandt de film, der benytter 'reality effekter' kan nævnes *The Last Broadcast* (1998), *My Little Eye* (2002) George A. Romeros opdatering af sin zombiemytologi i *Diary of the Dead* (2007) og den glimrende engelske forgænger *Zombie Diaries* (2006). Endelig findes der en lang række film, der benytter sig af internettet som virkelighedsmarkør, eks. thrilleren *Untracable* (2008) og *Fear Dot Com* (2002). Fælles for mange af disse film er – ud over deres visuelle stil – at de på én gang forsøger at overbevise deres tilskuer om fiktionernes autenticitet, men samtidig synes de også at sætte spørgsmålstegn ved det forlorte mediebillede, gennem deres bevidste, komplekse manipulation med fiktionen, hvilket er ganske i tråd med de mock-documentaries, Hight og Roscoe (2001) skriver om.

Selv om den digitale teknik og webkameraerne er nye, er ideen om at ville skræmme publikum ved at iklæde fiktionen et ferneris af dokumentarisme det ikke. I 1976 udsendtes filmen *Snuff*, der promoverede sig selv ved at påstå, at det var en dokumentarfilm. Filmen skabte furore, men det var intet sammenlignet med Ruggero Deodatos film *Cannibal Holocaust* (1980), der vel nok bør opfattes som den mest

direkte forgænger for denne nye bølge af "doku-horror" film. Deodatos kannibalfilm bestod af fiktiv *found footage*, der viser både kannibalistiske ritualer, brutale spidninger af indfødte og ikke mindst filmholdets overgreb på lokalbefolkningen. Gennem snedig redigering, overbevisende specialeffekter, skuespillernes mishandlinger af levende dyr og brug af arkivmateriale, hvor seeren er vidne til faktiske henrettelser, søges grænserne mellem fiktion og fakta i denne film at blive udvisket helt.

Selv om torture porn begrebet synes at illudere, at der ligger noget pornografisk i såvel ydmygelsen som destruktion af den filmiske krop, så er der også eksempler på film, der forsøger at kombinere skrækelementer med eksplicit porno. Siden billedpornografiens frigivelse har der været en del film, der forsøgte sig med porno/gyserhybrider, som eksempelvis *The Sinful Dwarf* (1973) eller *Thundercrack!* (1975). Selv om man kan diskutere de kunstneriske kvaliteter i disse obskure film, så har der alle dage været en tæt forbindelse mellem de beslægtede tabuer sex og død. Derfor synes denne erotisering af det abjekte også at være en decideret forløber for hele torture porn begrebet. Sammenblandingen af eksplicit, hardcore pornografi med udpenslede voldssekvenser kan man bl.a. opleve i den franske *Baise Moi* (2000), der forsøger gennem scener med 'ægte' pornografi at overbevise tilskueren, at også de simulerede scener af vold og lemlæstelse, er virkelige. Hvorimod film som *Porn of the Dead* (2005) og *Re-Penetrator* (2004) benytter pornofilmen som udtryk og erotiserer zombien. Film, der ganske bevidst leger med nekrofilii. Det er dog ret tvivlsomt, om denne porno/gyserhybrid nogensinde når den brede mainstream.

Vender vi blikket et kort øjeblik mod Tyskland, har man her fortsat sporet fra 80'er self-made horror-auteurs, såsom Jürg Buttgeriets grænseoverskridende, tabubelagte nekrofilifilm *NekRomantik* (1987), og har skabt film, der tager udgangspunkt i virkelighedens rædsler. Filmen *Grimm Love/Rothenburg* (2006) er her central, for selv om denne film ikke benytter pornografien som virkelighedsforstærkende element, så benytter filmen sig af virkelige hændelser, som muligvis forstærker den emotionelle effekt af det sete. I filmen beskrives den tyske kannibal Armin Miewes handlinger. Miewes blev i 2004 dømt otte års fængsel for at spise en mand, han havde mødt på nettet, og filmen gengiver minutiøst, hvordan dette er foregået, fra den indledende kontakt til selve fortæringen. *Grimm Love* er – traditionen tro – blevet totalt forbudt i hjemlandet.

Man kan postulere, at der er sket en udvikling fra de tidlige 90'eres fascination af virkelighedens serial killers (fx *Henry – Portrait of a Serial Killer* (1990), *Gacy* (2003), m.fl.) til, at horror nu ikke kun fokuserer på handlingselementer, men at det nu er teknologiens muligheder for at skabe denne realisme visuelt, som er i fokus. Endelig virker det, som om de filmmagere, der er fascineret af de interessante grænseflader, der eksisterer mellem sex og død, endnu langt fra har udtømt mulighederne for at gøre det, som horrorfilmen er allerbedst til: at chokere, bryde grænser og konstant udfordre sine mange fans.

Noter

- 1 Betegnelsen "vigtigste" er en tilsnigelse, idet det her primært er et udtryk for en subjektiv vurdering. Jeg kan i den forbindelse

henvise til den argumentationspraksis Mark Cousins gør brug af i *Filmens historie*, hvor han – med en parafrasering fra Gombrich – taler om "skema plus variation" (Cousins: 12), altså at visse film har været mere indflydelsesrige og normbrydende end andre. Bemærk venligst, at der primært vil blive talt om værker fra 1960'erne og frem, da det primært er disse, som har formet den moderne horrorfilms udtryk.

- 2 Denne tendens til at vise "gore" startede i Hershell Gordon Lewis' film *Blood Feast* (1963).
- 3 Et gyserteater i Paris, der eksisterede fra 1897-1962, fremførte korte stykker, der via deres blodige teatereffekter og illusionsnumre havde til formål at chokere sit publikum (Carroll, 1990: 15).
- 4 Eksempler på disse er film som *Cannibal Holocaust* af Ruggero Deodato, *Faces of Death*-serien (1978-1999) af John Alan Schwartz oma. Genren er ofte kendetegnet ved at påkalde sig et dokumentaristisk formsprog og have intentioner om at oplyse, men i stedet – i hvert hvad *mondo*-genren angår – er indholdet et spørgsmål om at ville forarge og chokere sit publikum så meget som muligt
- 5 Snuff film er blevet populære takket være vandrehistorier. Det skulle angiveligt være film, der blev illegalt produceret og hvor 'skuespillerne' blev tortureret til døde. Selv om der har været iværksat en række officielle undersøgelser af dette fænomen, har der aldrig været håndgribelige beviser for eksistensen af denne type film (Mikkelsen: 2006).
- 6 For en komplet liste af disse film se: http://en.wikipedia.org/wiki/Video_nasty.
- 7 Om Miike se Mes (2003). Om æstetikken i det grimme se Henriksen (2002).
- 8 I enkelte tilfælde vil filmenes originaltitel blive suppleret med en alternativ titel.
- 9 En gimmick, der er lånt fra litteraturen, og som derfor er langt ældre end filmmediet.
- 10 "Fundet billedmateriale". Termen dækker over den måde, mange af disse horrorfiktioner forsøger at foregive, at det materiale, vi ser, er virkeligt og ufiltreret – materiale fundet i forbindelse med eks. politiefteforskning eller lignende.

Litteratur

Carroll, Noël, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, Routledge: New York & London, 1990.

Clover, Carol J., *Men, Women and Chainsaws – Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press: Princeton, 1992.

Cousins, Mark, *Filmens historie*, Nyt Nordisk Forlag: København, 2005.

Henriksen, Helle Thykjær, *Det hæsliges filosofi – en bog om grim kunst*, Klim: København, 2002.

Hight, Craig og Janet Roscoe, *Faking it – Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester University Press: Manchester, 2002.

Kristeva, Julia, *Powers of Horror – An essay on Abjection*, Columbia University Press: New York, 2002.

Mes, Tom, *Agitator – the Cinema of Takashi Miike*, FAB Press: Surrey, 2003.

Mikkelsen, Barbara: "A Pinch of Snuff", på *Snopes.com*, 2006, <http://www.snopes.com>.

com/horrors/madmen/snuff.asp [senest besøgt 9. juni 2010].

Schubart, Rikke, "Torture Porn", *Ekko* #47, 2009/10.

Schlepelern, Peter, *100 års dansk film*, Rosinante: København, 2009/10.

Smith, Murray, *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford University Press: Oxford, 2003.

Vogel, Amos, *Film as a Subversive Art*, C.T. Editions: New York, 1974/2005.

Omtalte film

Aja, Alexandre, *Haute Tension/ Switchblade Romance*, 2003

Aja, Alexandre, *The Hills Have Eyes*, 2006

Avalos Stefan & Weiler, Lance, *Last Broadcast*, 1998

Bartlett, Michael & Gates, Kevin, *Zombie Diaries*, 2006

Boese, Carl & Wegener, Paul, *Der Golem*, 1920

Bustillo, Alexandre & Maury, Julien, *À l'interieur*, 2007

Buttgereit, Jürg, *NekRomantik*, 1987

Craven, Wes, *The Hills Have Eyes*, 1977

Dalí, Salvador & Bunuel, Louis, *Un chien andalou*, 1929

Deodatos, Ruggero, *Cannibal Holocaust*, 1980

Despantes, Virginie & Coralie, *Baise-Moi*, 2000

Donner, Richard, *The Omen*, 1978

Evans, Marc, *My Little Eye*, 2002

Findlay, Michael & Roberta, *Snuff*, 1976

Friedkin, William, *The Exorcist*, 1973

Gens, Xavier, *Frontière(s)*, 2007

Gillespie, Jim, *I know What You Did Last Summer*, 1997

Hoblit, Gregory, *Untracable*, 2008

Ikeda, Toshiharu, *Evil Dead Trap*, 1988

Jackson, Peter, *Brain Dead*, 1992

Lewis, Hershell Gordon, *Blood Feast*, 1963

Malone, William, *Fear Dot Com*, 2002

McNaughton, John, *Henry – Portrait of a Serial Killer*, 1990

McDowell, Kurt, *Thundercrack!*, 1975

Miike, Takashi, *Ichii the Killer*, 2001

Miike, Takashi, *Ōdishon/Audition*, 1999

Moreau David & Palud, Xavier, *Ils /Them*, 2006

Murnaus, J. F., *Nosferatu*, 1922

Myrric, Daniel & Sánchez, Eudardo, *The Blair Witch Project*, 1999

Nishimura, Yoshihiro, *Tokio Gore Police*, 2008

Ogura, Satoru, *The Devil's Experiment*, 1985

Raskis, Vidal, *The Sinfull Dwarf*, 1973

Romero, George A., *Diary of the Dead*, 2007

Rotten, Rob, *Porn of the Dead*, 2005

Sarkman, Doug, *Re-Penetrator*, 2004

Saunders, Clive, *Gacy*, 2003

Schwartz, John Alan, *Faces of Death*, 1978-1999

Welz, Farbrice du, *Calvaire*, 2004

Weisz, Martin, *Grimm Love/Rothenburg*, 2006.