

# **Tidsförskjutningar och bildens närvaro i det tredje rummet**

Analys av filmaffischen till *The Great Train Robbery*

Författare: Fredrik Stomberg

Konst- och bildvetenskap, fördjupningskurs KV4001

Kandidatuppsats, 15hp

Ventileringsstermin: Vårterminen 2014

Handledare: Beatrice Persson

## Abstract

ÄMNE: Konst- och bildvetenskap  
INSTITUTION: Institutionen för Kulturvetenskaper, GU  
ADRESS: Box 200, 405 30 Göteborg  
TELEFON: 031 786 0000  
HANDLEDARE: Beatrice Persson  
TITEL: Tidsförskjutningar och bildens närvaro i det tredje Rummet -Analys av filmaffischen till *The Great Train Robbery*  
FÖRFATTARE: Fredrik Stomberg  
ADRESS: Kemivägen 7A, 412 58, Göteborg  
TELEFON: 070 2665032  
E-POSTADRESS: fredrik.stomberg@hotmail.com  
TYP AV UPPSATS: Kandidat (C), 15hp  
VENTILERINGSTERMIN: Vårterminen 2014

Syftet med denna uppsats innefattar en analys av affischen till Edwin S. Porters film *The Great Train Robbery* från 1903. Metoden jag använder mig av i analysen innefattar Charles Sanders Pierces äldre semiotiska syntes som består av firstness, secondness och thirdness. De teser jag avser applicera i min analys härstammar från Walter Benjamins och Keith Moxeys teoribildningar inom visuell kultur. Utifrån Benjamins och Moxeys perspektiv ger jag mitt objekt autonomi vilket lägger fundamentet åt den postkoloniala diskursen jag ämnar applicera i min tolkning. Homi K. Bhabhas teser om den kulturella identiteten i det tredje rummet kommer att tillämpas inom den postkoloniala diskursen. Då jag filtrerar affischen genom de tre teoribildningarna undviker jag på så vis etablerade områden inom den västerländska konstvetenskapen. Utifrån ett sådant tillvägagångssätt neutraliserar jag affischen vilket gör det lättare att illuminera de postkoloniala tendenserna inom och bortom affischens egna språk. Detta aktualiserar affischen i nutiden där affischen manifesterar en liten men aktiv del inom en pågående globaliseringsprocess.

Nyckelord: Filmaffisch, sekelskiftet, *The Great Train Robbery*, semiotik, reproduktion, autonomi, postkolonial teori, det tredje rummet.

## **Innehållsförteckning**

Abstract .....	
<b>1. Inledning</b> .....	s. 1
1.1 Ämnesval .....	s. 2
1.2 Forskarreflexivitet .....	s. 2
1.3 Syfte och frågeställning .....	s. 3
1.4 Metodval .....	s. 3
1.5 Teorival .....	s. 5
1.5.1 Walter Benjamin .....	s. 5
1.5.2 Keith Moxey .....	s. 6
1.5.3 Homi K. Bhabha .....	s. 9
1.6 Material, källor och urval .....	s. 10
1.7 Avgränsningar .....	s. 11
1.8 Forskningsöversikt .....	s. 11
1.9 Uppsatsens disposition .....	s. 13
<b>2. Tidsförskjutningar och bildens närvaro i det tredje rummet</b> .....	s. 13
2.1 Beskrivning - Firstness .....	s. 13
2.2 Analys - Secondness .....	s. 15
2.3 Tolkning - Thirdness .....	s. 21
2.4 Avslutande och sammanfattande diskussion .....	s. 26
<b>Käll- och litteraturförteckning</b>	
Tryckta källor och anförd litteratur .....	
Elektroniska källor .....	
Bilagor och bildförteckning .....	

## 1. Inledning

Vid sekelskiftet 1800/1900 inledde den rörliga bilden sin erövring av kulturen på den nordamerikanska kontinenten. Fotografiet hade i det här sammanhanget förvärvat en ny identitet när bilderna började få liv och berätta historier. Tittar man tillbaka på svartvita fotografier från sekelskiftets Europa och Amerika möts man främst av Alfred Stieglitz närbilder på sammanbitna individer från varierande samhällsklasser. Man träffar även på fotografier som skildrar en topografisk såväl som demografisk framväxt, städer som växer på bredden och på höjden.<sup>1</sup> När modernismen gjorde sitt intåg under sekelskiftet fick det avantgardiska fotografiet ett starkare fotfäste eftersom Stieglitz uppmuntrade modernismen genom att vara provokativ.<sup>2</sup> När fotografiet fick en rörelseenergi blev detta ett ekvivalent uttryck för hur snabbt den fysiska världen eskalerade. Den rörliga bilden har en förmåga att saktas ner och stanna upp för att berätta om de verkningar som det fysiska ögat inte hinner uppfatta i en värld där kulturer hela tiden expanderar och sluter sig samman.

Film, som en visuell kommunikationsplattform, etablerade sig relativt snabbt i Europa och Nordamerika där det nya uttrycksmedlet markerade ett nytt kapitel i ett växande imperialistiskt samhälle.<sup>3</sup> 1903 premiärvisades Edwin S. Porters film *The Great Train Robbery* i Nordamerika. Det skulle dröja ytterligare 24 år innan ljudfilmen gjorde entré, men ändå markerade Porters film inte bara inledningen på ett nytt filmtekniskt skede, den rörliga bilden, eller *Cinema of Attractions* som rörlig bild i begynnelsen gavs namn åt, stimulerade även individens fantasi och den kulturella identiteten.<sup>4</sup> Utifrån den nya kommunikationsplattformen kunde man härnäst strukturera fiktiva berättelser där verkligheten och drömmen fick en möjlighet till att blandas samman i en visuell och kulturell konvergens.

Porters filmverk utgjorde det första exemplet där man följde ett strukturerat filmnarrativ, en berättarmall som skulle sätta standarden för den framtida kommersiella spelfilmen. Även om Porters film inte framstod som linjär i sin narrativa struktur, så markerade *The Great Train Robbery* ett tydligt avstamp från ett aktualitetsskildrande format till att närma sig ett underhållningsformat.<sup>5</sup> Till skillnad från de samtida europeiska kortfilmerna, där man hade ett mer experimentbetonat förhållningssätt gentemot den rörliga bilden, fokuserade Porter istället på att omsorgsfullt strukturera berättandet i syfte att skapa mening i narrativet. *The Great Train Robbery* satte, med hänsyn till denna nya berättarstruktur, standarden för en rad filmtekniska innovationer. De nya innovationerna var anpassade efter att engagera åskådaren känslomässigt. *The Great Train Robbery* markerade på så vis starten för en ny era inom rörlig bild, en era som baserades på historieberättande.<sup>6</sup> Efter sekelskiftet insåg man potentialen i

---

<sup>1</sup> Hulick, Diana Emery & Marshall, Joseph, *Photography: 1900 to the Present*, Prentice-Hall Inc, Upper Saddle River, N.J. 1998, s. 17.

<sup>2</sup> Ibid., s. 9.

<sup>3</sup> Grainge, Paul & Jancovich, Mark, *et al. red. Film Histories: An Introduction and Reader*, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh 2008, s. 45, 51.

<sup>4</sup> Gunning, Tom, "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", *Film Histories: An Introduction and Reader*, red. Paul Grainge och Mark Jancovich, *et al.* Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh, 2008, s. 15-16.

<sup>5</sup> Grainge & Jancovich, *et al.* 2008, s. 12.

<sup>6</sup> Ibid., s. 11.

den dynamiska samverkan som uppstod mellan narrativet och de sammansatta bildsekvenserna.<sup>7</sup> Det som karaktäriserade Porters film var att innehållet kommunicerade med betraktaren på ett nytt sätt.

### 1.1 Ämnesval

*The Great Train Robbery* lanserades med en affischkampanj där en karaktäristisk scen ur filmen skildras på affischen. Runt sekelskiftet 1800/1900 gick den laddade substansen i filmaffischen i harmoni med samtida visuella uttrycksmedel för kommersiell annonsering. Innehållet i affischkampanjerna under 1900-talets inledning talade alltid för en produkt, oftast en exotisk vara, som i sitt visuella uttryck reläade imperialistiska undertoner utifrån affischen.<sup>8</sup> Den skrymmande storleken på filmaffischen, 281 x 473 cm, betonade motivationen av att synas i det offentliga. När rörlig bild konkurrerade i den modernistiska kulturfären lade man ner mycket tid och ekonomi på att framställa affischerna med ett innehåll som utstrålade modernitet, originalitet och unicitet.<sup>9</sup> Affischens reproduktiva egenskaper består av att förleda betraktarens uppmärksamhet, där affischen är tänkt att locka åskådaren till att vilja se filmen varvid ett meningsskapande äger rum. Affischen blir på så vis en metafor för rörlig bild där syftet med affischen är att föra betraktaren in i ett konstruerat sammanhang där betraktaren kan beskåda världen utifrån ett annat perspektiv.

### 1.2 Forskarreflexivitet

Jag vill tydliggöra med att jag har sett filmen *The Great Train Robbery*, där av kommer beskrivningen av affischen att präglas av den bekantskap som vuxit mellan mig och filmverket. Min affektiva förbindelse med filmen hoppas jag i beskrivningen av affischen kunna bidra med en nyansering och intensitet. En annan aspekt som bör nämnas är att jag har en utbildning inom filmvetenskap, där av har jag en överskådlig blick över den rörliga bildens historia, men även en förståelse över hur film, rent tekniskt, fungerar som visuellt uttrycksmedel och hur mediet kommunicerar med åskådaren. Jag har därför erfarenhet av att beskriva substansen inuti den rörliga bilden på ett analytiskt sätt, samt hur innehållet påverkar åskådaren och kulturen. Min kännedom om ämnet, tillsammans med min subjektiva hållning, bereder en väg in till studien på både positiva och negativa grunder. De positiva aspekterna återspeglas i en illuminering av affischens täta symbios med den rörliga bilden, att jag ser sammanhang som inte hade varit möjliga utan filmvetenskapen i ryggen. De negativa sidorna innefattar att jag, på grund av min subjektivitet, riskerar att övertolka de sammanhang jag finner med förkärlek för filmen och ämnet. Ytterligare en aspekt som bör vägas in i samband med studien av affischen, är att jag befinner mig i det postkoloniala, och tolkar därför affischen utifrån ett västerländskt perspektiv. Med det menas att jag kan se hur affischens kulturella betydelse förändrats över tid utifrån en globaliseringsprocess.

---

<sup>7</sup> Gunning 2008, s. 18.

<sup>8</sup> McClintock, Anne, ”Soft-Soaping Empire: Commodity racism and imperial advertising”, *The Visual Culture Reader*, red. Nicholas Mirzoeff, Routledge, London, 1998, s. 507.

<sup>9</sup> Grainge & Jancovich, *et al.* 2008, s. 83-84.

### 1.3 Syfte och frågeställning

Syftet med min uppsats innefattar att föra ett resonemang om hur affischen till *The Great Train Robbery*, i relation till den rörliga bilden, förvandlat affischen till en postkolonial markör och kulturell meningsbärare. Jag vill titta närmare på hur affischen, i sin symbios med rörlig bild, fungerar som ett aktivt steg i en globaliseringsprocess. Därför förefaller det intressant att närläsa affischens utformning och substans i relation till film som uttrycksmedel vid sekelskiftet 1800/1900. Eftersom jag i studien låter affischen transporteras från sin egen tid, en tid som laddade affischen med modernistiska likväl imperialistiska undertoner, fram till nuet, så hoppas jag blidka och exponera filmaffischens betydelse i det postkoloniala. Hur har tidsförskjutningen påverkat affischens kulturella innebörd när man beskådar den utifrån äldre och nyare forskningsperspektiv? Kan man utifrån den rörliga bildens tillfälliga ögonblicksskildring belysa att filmaffischen runt sekelskiftet, i relation till rörlig bild, fungerade som ett uttryck för en eskalerande globaliseringsprocess?

### 1.4 Metodval

Charles Sanders Pierce utgör förgrundsfiguren inom den amerikanska pragmatismen. Den amerikanska pragmatismen härstammar från 1800-talet och utgjordes av en sociologisk kunskapsplattform där Pierce tydliggjorde hur modern vetenskap skulle bedrivas.<sup>10</sup> Bristen i Pierces pragmatism var att den strikt förhöll sig till vetenskapens lagar där logiska resonemang och slutsatser inte undersökte de moraliska värden och idéer som slutsatserna byggde vidare på.<sup>11</sup> Pragmatismen saknade det man kallar för humanism. Pierce konstruerade under 1800-talet ett trefaldigt system av logiska slutledningar vars syfte på ett rationellt sätt skulle identifiera tankeprocesser och mänskligt resonande baserat på semiotik som upphämtats via ett empirisk närmande.<sup>12</sup> I sin tankemodell delade Pierce in resonande intryck av tecken i tre olika kategorier, detta för att lättare kunna bearbeta verkligheten, men också för att kunna hämta analytisk information från det man betraktar.<sup>13</sup> Kategorierna benämns som *firstness*, *secondness* och *thirdness* men kan också översättas till ett *omedelbart*, ett *dynamiskt* och ett *slutgiltigt* intryck av tecknet.<sup>14</sup> De här tre momenten ska i en logisk följd granska ett fenomen eller ett händelseförlopp utifrån ett objektiva perspektiv. Enligt Pierce består ett tecken av en interaktion mellan tre olika elementära stadier, där det tredje stadiet, tolkningsmomentet, förmedlar informationen som uppstått mellan de två första kategorierna.<sup>15</sup> Något man måste beakta är att *firstness* och *secondness* inte utgör några tolkande kategorier, dessa två moment måste hållas separerade från varandra.<sup>16</sup> Avsikten med systemet som Pierce konstruerade var ämnat till att sätta den semiotiska processen i rörelse, att helt enkelt generera en syntes av tecken i syfte att förstå ett fenomen. Den semiotiska processen ska fungera som en aktiv agent där ändamålet innebär att frambringa ett rationellt meningsskapande utifrån teckenläran.

---

<sup>10</sup> Miegel, Fredrik & Johansson, Thomas, *Kultursociologi: Andra upplagan*, Studentlitteratur, Lund 2002, s. 79.

<sup>11</sup> Ibid., s. 80.

<sup>12</sup> Goriée, Dinda L., *Semiotics and the Problem of Translation: With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Pierce*, Editions Rodopi B.V, Amsterdam 1994, s. 40.

<sup>13</sup> Ibid., s. 40.

<sup>14</sup> Ibid., s. 57.

<sup>15</sup> Ibid., s. 51.

<sup>16</sup> Hausman, Carl R., *Charles Sanders Pierce's Evolutionary Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 130.

I min studie kommer jag att filtrera affischen genom Pierces semiotiska process. Undersökningens första kategori innefattar en beskrivning av affischens bildelement med utgångspunkt i den teckenlära Pierce förespråkar. I den andra kategorin, vilket utgörs av analysen, ämnar jag förstärka metoden med hjälp av två teoribildningar som är förankrade i visuell kultur. I den tredje kategorin, vilket utgör tolkningsmomentet i studien, har jag som avsikt att bredda och förankra mitt resonemang genom att tillämpa en postkolonial teoribildning. Den vetenskapliga definitionen av Pierces tre kategorier benämns som *abduktion*, *induktion* och *deduktion*. Än mer förfinat kan man referera de tre stadierna till *sannolikhet*, *realitet* och *lag*.<sup>17</sup> Abduktion är det primära utvecklingskedet vilket befinner sig på samma nivå som firstness. Den här kategorin står för det succesiva sökandet efter det ikoniska som representerar objektet, eller hypotesen som vuxit fram genom att studera det ikoniska. Abduktion innebär att man utifrån en observation lägger grunden för en hypotes som ansluter sig till en etablerad föreställning inom den kommunikationsgemenskap man tillhör.<sup>18</sup> Inom den här kategorin öppnar man upp det man vill undersöka, det är här som idéerna börjar arbeta. Enligt Pierce handlar abduktion inte om att blint gissa sig fram, utan det går ut på att systematiskt pröva vetenskapen genom att möta objektet.<sup>19</sup>

Induktion är synonymt med secondness, vilket etablerar sig mellan utgångspunkten och slutsatsen och skapar därtill ett sammanhang av orsak-och-verkan.<sup>20</sup> Pierce kallar även induktion för ett indikativt argument.<sup>21</sup> De slutsatser som läggs fram inom induktionsstadiet baseras på empiriskt underlag och framställs i det här skedet av studien som en empirisk generalisering.<sup>22</sup>

Deduktion, vilket motsvarar thirdness, innefattar en generell utgångspunkt och symbolisk argumentation.<sup>23</sup> Inom det tredje stadiet sammanförs alla de tecken som beskrivits och analyserats till en slutsats med utgångspunkt i en generell kontext.<sup>24</sup> Deduktion innefattar, rent vetenskapligt, ett förklarande stadium som är bundet till de tecken man beskrivit och analyserat i de två första kategorierna. Deduktion introducerar inte heller någon konkret mening eller betydelse.<sup>25</sup> Här menar Pierce att deduktion består av ett tolkande som inte behöver förhålla sig till någon bestämd felmarginal eftersom man inom deduktion inte kan göra fel då man tolkar, och inte bevisar. Slutsatsen inom deduktion innefattar därför ett påstående som förankrar sig i förnuftsmässiga grunder.<sup>26</sup> Resultatet man utvinnet av de tecken man beskriver och tolkar utgör, som Pierce säger, bara en metafor av den sanning man är ute efter.<sup>27</sup> Thirdness präglas på så vis av det han benämner för ”intellektuell aktivitet”.<sup>28</sup> Här specificerar inte Pierce konkret att man ska förankra sitt resonemang i historiskt källmaterial,

---

<sup>17</sup> Gorrée 1994, s. 40.

<sup>18</sup> Miegel & Johansson 2002, s. 78.

<sup>19</sup> Gorrée 1994, s. 43.

<sup>20</sup> Ibid., s. 44.

<sup>21</sup> Ibid., s. 44.

<sup>22</sup> Miegel & Johansson 2002, s. 78.

<sup>23</sup> Gorrée 1994, s. 45.

<sup>24</sup> Ibid., s. 45.

<sup>25</sup> Ibid., s. 46.

<sup>26</sup> Miegel & Johansson 2002, s. 78.

<sup>27</sup> Gorrée 1994, s. 47.

<sup>28</sup> Ibid., s. 41.

men han förespråkar i det tredje stadiet ett logiskt tänkande. Abduktion, induktion och deduktion myntades av Pierce i detta specifika syfte.

## 1.5 Teorival

Bildelementen jag finner i affischen utifrån min beskrivning och analys kommer jag att förankra och vidareutveckla i Walter Benjamins och Keith Moxeys teser. Den teoribildning som lyfter upp mitt resonemang inom den tredje kategorin innefattar Homi K. Bhabhas syn på den inverkan postkolonialismen haft på den kulturella identiteten. Målet med tolkningsmomentet går ut på att placera affischen inom de ramar som Homi K. Bhabha benämner för *det tredje rummet*. Bhabha understryker att värdet i konst och bilder inte nödvändigtvis ligger i deras övergripande förmåga att översätta sig självt genom en andlig nivå, utan i bildernas kapacitet att förflytta sig genom tid, rum och medier där de materiella och kulturella gränserna hela tiden är flytande.<sup>29</sup>

### 1.5.1 Walter Benjamin

Benjamin rör sig inom en metafysisk värld. Walter Benjamins tes handlar om hur den rörliga bilden utgör en ny medvetanderegion för åskådaren. Rörlig bild belyser det han kallar för ett mekaniskt öga. Benjamin understryker att film är en positiv konsekvens av 1800-talets tekniska utveckling.<sup>30</sup> Han menar att den nya apparaturen som observerar världen genom ett alternativt öga kan se och urskilja kollektiva rörelseformer, en egenskap som det mänskliga ögat inte är kapabelt till. Allt massbeteende kräver ett alternativt öga för att kunna identifiera sin egen existens anser Benjamin.<sup>31</sup> Han menar att en annan natur talar till det optiska ögat till skillnad från vad som möter den mänskliga synförmågan. Genom det optiska ögat kan tiden sträckas ut och rörelser låta sig expanderas.<sup>32</sup> Detta tillhandahåller ett upphöjt underlag där nya strukturer av tid materia och kultur kan etableras. Med det menar Benjamin att kameran fångar de mest subtila fysiska rörelserna, vilket öppnar upp för en ny form av seende.<sup>33</sup> Den rörliga bilden, med sin dialektiska och reproduktiva förmåga, utgör det som Benjamin kallar ett *härmande medium*, ett uttrycksmedel som vidgar betraktarens insikt gentemot mot sig själv samtidigt som betraktarens upplevelsefält vidgas av de psykologiska effekter den rörliga bilden framkallar.<sup>34</sup> Enligt Benjamin utgör den dialektiska bilden en kritisk konstellation mellan nutiden och det förgångna, enbart bilderna som uppstår inom sinnet levandegör det som den dialektiska processen vill berätta.<sup>35</sup> Han resonerar här mot bakgrund av 1900-talets teknologiska utveckling där han menar att om den industriella och teknologiska revolutionen fragmentiserat rummet och tiden, och därtill påskyndat upplevelsen av tidens förlopp, så medför den rörliga bilden både en inbromsning av tidens händelseförlopp, men även en nedtrappning av rummets upplösning och fragmentisering.

---

<sup>29</sup> Bhabha, Homi K., "Postmodernism/Postkolonialism", *Critical Terms for Art History: Second Edition*, red. Robert S. Nelson & Richard Shiff, The University of Chicago Press, Chicago, 2003, s. 439.

<sup>30</sup> Bolz, Norbert & van Reijen, Willem, *Walter Benjamin: En introduktion*, Bokförlaget Daidalos AB, Göteborg 1994, s. 72.

<sup>31</sup> Ibid., s. 84.

<sup>32</sup> Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, First MIT Press paperback edition, Cambridge, Massachusetts 1991, s. 267.

<sup>33</sup> Ibid., s. 267.

<sup>34</sup> Ibid., s. 268.

<sup>35</sup> Ibid., s. 290.

Utifrån sin reproduktiva förmåga ger den rörliga bilden upphov till en temporär bild där kameraögat hela tiden fångar ett framskridande förlopp utan att blicka bakåt.<sup>36</sup> Den temporära bilden, eller meningen som uppstår i de bilder som sätts samman till en rörlig sekvens, föds samtidigt som den löses upp. Film utgör en teknologisk reproduktion som bidragit till att vidga betraktarens upplevelsefält. Benjamin menar bland annat att den historiska materialismen manifesterar sig i det taktila, och att chockartade förnimmelser mot individen behövs för att bryta den historiska kontinuiteten, i detta fall syftar han på montaget inom den rörliga bilden.<sup>37</sup> Dialektiken som uppstår i montaget mellan den rörliga bilden och betraktaren ändrar på så vis kollektivets och individens beteende. Montaget bidrar till en ständig diskontinuitet och förändring av upplevelsen i syfte att förnya och modernisera. Genom sitt montage av bilder utgör film på så vis en läkande kraft på tid och rum, då film konstruerar syntetiska verkligheter där tiden saktas ner och där rummet återupplevs imaginärt.<sup>38</sup> Den rörliga bilden och montaget har, enligt kulturkritiken, gett upphov till en självalienation hos åskådaren, en effekt som massmedia under 1900-talet tolkade som något negativt. Benjamin hävdade att denna effekt på åskådaren istället var positiv, och i själva verket utgjorde en produktiv kraft av meningsskapande i en ny tidsålder.<sup>39</sup> Benjamin ansåg att alla företeelser som uppkommer inom och utom sinnet, utifrån det man upplever, inte har något med varandra att göra. Men företeelserna kan fogas samman, inte i syfte att frambringa en logisk slutsats, utan i att frambringa en önskad mening och betydelse.

### 1.5.2 Keith Moxey

Något som Moxey och Benjamin har gemensamt är att det verbala språket inte kan agera på samma kommunikationsnivå som det visuella språket. Att visuell kultur har en förmåga att kommunicera på ett metafysiskt plan där tidsförskjutningen utgör en avgörande faktor i hur bilden betraktas. Moxey menar att en bild bär på en agentur som kan väckas till liv oavsett hur lång tid som passerat sedan bilden kom till världen.<sup>40</sup> En bild symboliserar även ett fragment av ett kollektivt minne, där bilden, under årens lopp, fungerat som en kommunikatör till att kanalisera mening i olika sammanhang.

Den forskningsingång Keith Moxey bedriver är relativt nyetablerad inom området visuell kultur. Moxey säger att den primära funktionen inom visuell kultur innefattar att skapa mening inom den oändliga vidden av extern verklighet genom att urskilja, tolka och representera verkligheten.<sup>41</sup> Moxey är angelägen om att ge det enskilda objektet autonomi, att låta objektet ingå i en dialog med betraktaren snarare än att man dekonstruerar objektet utifrån konstvetenskapliga metoder. Han menar att det sätt som objektet samtalar med betraktaren på, hur dess animation och dess imaginära autonomi tar över i samtalet, härstammar uteslutande från den förening som uppstår mellan betraktaren och objektet.<sup>42</sup> Alla artefakter, oavsett om de räknas som konst eller inte, kräver, utifrån ett personligt möte, sin egen tolkning för att

---

<sup>36</sup> Ferris, David S., red. *Walter Benjamin: Theoretical Questions*, Stanford University Press, Stanford, California 1996, s. 45.

<sup>37</sup> Bolz & van Reijen 1993, s. 13.

<sup>38</sup> Buck-Morss 1991, s. 268.

<sup>39</sup> Bolz & van Reijen 1993, s. 99.

<sup>40</sup> Moxey, Keith, *Visual Time: The Image in History*, Duke University Press, Durham 2013, s. 53.

<sup>41</sup> *Ibid.*, s. 66.

<sup>42</sup> Moxey, Keith, "Visual Studies and the Iconic Turn", *Journal of Visual Culture*, 2008:7, s. 142.

berätta om i dåtiden såväl som samtiden.<sup>43</sup> Det är, enligt Moxey, enbart den temporära sammankomsten mellan bilden och betraktaren som medför att bilden börjar kommunicera. Bilden blir, av det skälet, både självständig men samtidigt beroende av betraktaren.

Moxey betonar även den kanonisering som tilldelats den västerländska konsten, en attribuering som han påstår är omöjlig att undvika i sökandet efter alternativa meningar inom konst och visuell kultur.<sup>44</sup> Den kunskap man finner inom den västerländska kontexten reproduceras snarare än att det produceras ny kunskap.<sup>45</sup> I det här sammanhanget tar Moxey upp begreppet *heterokroni*, vilket menas med att konst utvecklas i ojämn takt inom olika kulturella kontexter gentemot den globala tidsuppfattningen, och att tidsförskjutningen mellan Europa och övriga världen är ett resultat av den västerländska kolonialismen.<sup>46</sup> Han menar att tidsförskjutningen som uppkom under kolonialhistorien medförde att modernismens konsthistoriker kom i sen kontakt med konst som producerades utanför väst. Konst som påträffades utanför Europas gränser ansågs vara ursprunglig och därtill opåverkad av väst, vilket medförde att primitiv konst betraktades som exotisk.<sup>47</sup> Tidsförskjutningen som Moxey vill redogöra för har som resultat påverkat olika kulturer i olika grad, vilket gett upphov till att relationen mellan västerländsk konst och den övriga historien betraktats som en normativ plattform att ta ansats från. Heterokroni möjliggör för konsthistoriker att bortse från det etablerade periodiska system som definierar tiden, följaktligen finner man nya betydelser i objektet genom att göra den fastställda normen transparent.<sup>48</sup>

Detta jämför han sedan med *anakronism*, vilket utgör ett motsatsförhållande till heterokroni och det västerländska tidssystemet.<sup>49</sup> Anakronism innefattar att objektet låter sig lösgöras från sin kronologi och istället tilldelas en temporär innebörd.<sup>50</sup> Visuella objektet tenderar inom anakronismen att upplösa kronologin snarare än att organisera den.<sup>51</sup> Anakronism är synonymt med den otidsenlighet som påverkar objektets plats i tiden. Här befinner sig objektet i en temporär situation där objektet har förmågan att generera sitt eget avtryck oberoende av de temporära kontexter som präglar och omger objektet. Alla visuella objekt är historiska meningsbärare, och kan inte uteslutande anknytas till specifika skeenden i historien, deras betydelse kan sålunda heller inte fixeras till ett enda tidevarv.<sup>52</sup> Periodsystemet inom konsthistorien är, som Moxey säger, en konstruerad plattform vilken är nödvändig att utgå från i syfte att kunna definiera ett objekts tidsmässiga placering och karaktäristik.<sup>53</sup>

Keith Moxey går också in på västvärldens särskilda syn på den enskilda artefakten, att respektera objektets autonoma värde och vad det kommunicerar innan man drar slutsatser utifrån tolkningar baserade på konstvetenskapens metodologi. Begreppen *pictorial turn* och

---

<sup>43</sup> Moxey 2013, s. 47.

<sup>44</sup> Moxey, Keith, *The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History*, Cornell University Press, Ithaca 2001, s. 66.

<sup>45</sup> *Ibid.*, s. 67.

<sup>46</sup> Moxey 2013, s. 42.

<sup>47</sup> *Ibid.*, s. 14.

<sup>48</sup> *Ibid.*, s. 43.

<sup>49</sup> *Ibid.*, s. 174.

<sup>50</sup> Moxey 2008:7, s. 133.

<sup>51</sup> Moxey 2013, s. 174.

<sup>52</sup> *Ibid.*, s. 47.

<sup>53</sup> *Ibid.*, s. 46.

*iconic turn* är centrala i detta sammanhang. Pictorial turn menas med ett återuppväckt intresse för bildens närvaro, hur bilder undviker de meningar och betydelser som konstvetenskapen tillskrivit dem<sup>54</sup>. Det centrala inom pictorial turn ligger i att begreppet inte enbart är begränsat till fenomen inom konst, utan kan attribueras till alla föremål.<sup>55</sup> Utifrån pictorial turn kommunicerar bilden med utgångspunkt i sitt eget språk, där vare sig det verbala språket, eller den historia som tillskrivits bilden, blandar sig i mötet mellan bilden och betraktaren. Iconic turn innefattar ett liv eller väsen som attribuerats till bilden, att bilden får en närvaro i egenskap av den frånvaro bilden utstrålar.<sup>56</sup> Iconic turn skänker, enligt honom, på så vis en viktig dimension av närvaro i förhållandet mellan verket, betraktaren och tolkningen.<sup>57</sup> Detta tilldelar även substans och textur åt konstvetenskapliga tolkningar. Iconic turn möjliggör för bilder att både skapa och upptäcka det verkliga på samma gång.<sup>58</sup> Keith Moxey anser att när man tidigare närmat sig ett objekt så har man prioriterat sökandet efter *mening* hos objektet, snarare än att åskådliggöra och beakta dess *närvaro* i rummet. Att man tidigare, utifrån tolkningar, helt enkelt tvingat in bilder i relevanta historiska kontexter på bekostnad av dess egenvärde.<sup>59</sup> Han menar att konstvetenskapen, under lång tid, tolkat bilden som en *representation* för ett särskilt sammanhang, när bilden egentligen bör betraktas som en *presentation* oberoende av omgivningen.<sup>60</sup>

Moxey understryker även begreppet *image science*, där bilden utgör en central utgångspunkt för tekniska såväl som filosofiska diskussioner som erkänner bilden som en form av visuellt tänkande.<sup>61</sup> Bilden genomgår, inom *image science*, en metamorfos under den tid som passerat mellan tillkomst och tolkning, där av förändras bildens betydelse över tid och kan förvandlas till sådant som inte var tänkt från början.<sup>62</sup> Sett utifrån det perspektivet har affischen, likt en magnet, absorberat olika betydelser under sin resa genom historien. I detta skeende återkopplas den historiska närvaron i affischen till nutiden där alla tidigare narrativ som associerats till den blivit inaktuella, man låter istället affischen tala utifrån sin egen röst. Moxey menar att en enskild bild har ett större värde som ett *närvarande* objekt, än ett objekt vars prominens underblåsts av ett tilldelat narrativ underbyggt av konstvetenskapliga teorier. Han betonar även bildens agentur i sitt andrahandsvärde, där dess livlighet och autonomi enbart får liv genom dess interaktion med betraktaren.<sup>63</sup> Genom att belysa den sekundära naturen hos en bild inbegriper inte bara ett erkännande av bildens suveränitet, utan också dess behov av att reläas till den övriga kulturella kontexten för att kunna fortleva. Objektets autonoma värde blir relativt, beroende på vilken tid och kontext objektet figurerar i.<sup>64</sup> Genom att tillämpa Moxeys tes i analysen så aktualiserar jag filmaffischens substantiella värde genom att transportera affischen till nuet med hjälp ut av heterokroni och anakronism. Med

---

<sup>54</sup> Moxey 2008:7, s. 135.

<sup>55</sup> Ibid., s. 135.

<sup>56</sup> Moxey 2013, s. 63-64.

<sup>57</sup> Moxey 2008:7, s. 142.

<sup>58</sup> Ibid., s. 142.

<sup>59</sup> Ibid., s. 132.

<sup>60</sup> Moxey 2013, s. 55.

<sup>61</sup> Ibid., s. 65.

<sup>62</sup> Ibid., s. 57.

<sup>63</sup> Ibid., s. 70.

<sup>64</sup> Ibid., s. 70.

anakronism vill jag peka på att affischen inte har förlorat sin kommunikativa förmåga. Med heterokroni syftar jag på att affischen är ett resultat av en globalisering som fortfarande pågår.

### 1.5.3 Homi K. Bhabha

Bhabha söker efter multikulturella effekter, där udden oftast är riktad mot väst och eurocentrismen.<sup>65</sup> Skälet till varför jag vill tillämpa Homi K. Bhabhas hypotes om det tredje rummet beror på att ämnet i min studie grundar sig i en kolonial kontext för att under analysens gång närma sig en postkolonial samtid. Det postkoloniala perspektivet vill se bortom de kulturella, sociala och politiska gränser som etablerats av det globala samfundet. Modernismen är ständigt återkommande i Bhabhas postkoloniala diskurser, vilket i min studie fungerar som en utgångspunkt och underlättar samtidigt vid belysningen av affischens ursprungliga kontext. Bhabhas nedslag i postmodern estetik däremot, leder också tillbaka tankarna till Benjamins syn på reproduktionens verkningar. För Bhabha utgör postmodernismen en kraft som tvingar modernismen mot sin representativa gräns.<sup>66</sup> Estetiken i det som Bhabha kallar för *de levande bilderna* eller, *tableau vivant*, representerar en metafor för postmodernismens aktualitet där något som är opresentabelt visas upp i en presentabel förpackning.<sup>67</sup> *Tableau vivant* utgörs av iscensatta gruppffotografier i historiska miljöer. Reproduktionen och det estetiska uttryck som förekommer inom postmodernism är, enligt Bhabha, synonymt med innehållet i *tableau vivant*, där en tillfällig företeelse hela tiden kopierar sig själv varvid varje kopia enbart blir till ett tillfälligt imaginärt substitut av det verkliga.<sup>68</sup> Det reproduktiva är någonting som alltid är återkommande och kommer heller aldrig att försvinna, av det skälet att reproduktivitet är ett kulturellt avtryck av den västerländska civilisationen.

Det är hybridiseringen och kluvenheten som uppstått inför det koloniala arvet som Bhabha fokuserar på. Att nationer i grunden består av narrativa konstruktioner som uppstått utifrån en hybridisering av kulturer.<sup>69</sup> Bhabha belyser hur den moderna människan, utifrån den koloniala kontexten, konstruerat nya kulturella identiteter av de fragment som uppkommit i kölvattnet av globaliseringen. Han hänvisar exempelvis till Walter Benjamins flanör, det tidiga 1900-talets arketyper för det Benjamin benämner som den moderna människan, att den prydliga flanören, med sin modernistiska omgivning, idag ersatts av ett collage som utropar postmodernism och mångkulturalism.<sup>70</sup> Olika kulturer, olika stilar och olika visuella uttryck från hela världen har istället tapetsrat över det som omgivningen utstrålade innan. Bhabha talar, i samband med filmens utveckling i tredje världen, om en företeelse han kallar för *the third space*, eller, det tredje rummet.<sup>71</sup> I detta rum kan ingenting definieras eftersom det som finns i rummet inte hör hemma någonstans. Bhabhas tredje rum innefattar ett temporärt möte mellan två sociala grupper som härstammar från två olika kulturella kontexter där det i mötet framställs en gemensam identitet eller hybriditet mellan de två, för att därefter återigen lösas

---

<sup>65</sup> Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Routledge, London 1994, s. 20.

<sup>66</sup> Bhabha 2003, s. 444.

<sup>67</sup> Ibid., s. 438.

<sup>68</sup> Ibid., s. 438.

<sup>69</sup> Benjamin Graves, *Political Discourse: Theories of Colonialism and Postcolonialism* [elektronisk resurs].

<sup>70</sup> Bhabha 2003, s. 436.

<sup>71</sup> Bhabha 1994, s. 36, 39.

upp.<sup>72</sup> Den ständiga temporalisering som pågår i Bhabhas tredje rum omöjliggör en etablering av mening i sökandet efter kulturell identitet. Inom detta rum är alla anspråk på originalitet ohållbara.<sup>73</sup>

Det är svårt att definiera vad Bhabha egentligen anstiftar på i samband med sin belysning av det tredje rummet. Robert J. C. Young försöker beskriva det tredje rummet som en plats där ett tillfälle ges till att förstå ett specifikt fenomen, men i samma ögonblick man ger sig i kast till att förstå så undviker fenomenet att bli fastställt och begripligt.<sup>74</sup> Det tredje rummet är heller ingen fysisk plats, det existerar i samma mån som det inte existerar, man kan inte lokalisera det visuellt. Young beskriver rummet som ett temporärt skeende som tillfälligt karaktäriseras av en person, en händelse eller ett fenomen, för att sedan lösas upp och försvinna. Rummet är bara en imaginär plats där temporära möten infinner sig.<sup>75</sup> Det tredje rummet utgörs av ett produktivt skeende i tiden, rummet kan sägas vara det kortlivade moment som uppstår när något inträffar.<sup>76</sup> Något som är värt att nämna i samband med Homi K. Bhabhas teori, är att han inte är ute efter att definiera och tolka konstens sublima adressering till betraktaren. Bhabha ser konsten på samma sätt som artefakter på museer kommunicerar med sin omgivning, där artefakterna blir en manifestering för den allt tätare sammanslutningen av kulturella identiteter.<sup>77</sup> Konsten utgör för Bhabha ett ständigt expanderande fält, där konst, tillsammans med språket och det visuella uttrycken har en förmåga att avslöja det nästintill omöjliga och samtidigt vidga mänsklighetens horisonter och exponera dess skörhet och humanitära brister.<sup>78</sup>

## 1.6 Material, källor och urval

Med anledning av att jag inte har fysisk tillgång till originalaffischen och därmed heller inte vill utgå från dess vaga återgivning i antologier måste jag i studien utgå från en reproduktion från originalet hämtat från nätet. Affischbilagan är erhållen från hemsidan The Metropolitan Museum of Art som tillhandahåller ett välbevarat exemplar i originalstorlek.<sup>79</sup> Den enda detalj som inskränker på affischens estetik är otaliga veckbildningar, men detta skymmer inte motivet i affischen. De resultat jag finner i affischen utifrån Pierces semiotiska syntes har jag som avsikt att förankra i litteratur som behandlar den visuella kulturen samt globaliseringsprocessen. Primär- och sekundärlitteraturen jag ämnar hänga upp mitt resonemang på är framställd av etablerade teoretiker som exempelvis Dinda L. Gorrée, Carl R. Hausman, Charles Sanders Pierce, Walter Benjamin och Homi K. Bhabha samt nytänkare inom visuell kultur där Keith Moxey idag ses som en av de främsta frontfigurerna. Urvalet av teoretiker sträcker sig på så vis över ett helt sekel vilket medför att affischen bearbetas och filtreras utifrån ett teleologiskt perspektiv. Effekten jag hoppas uppnå med denna process är att affischens kulturella innebörd kommer att expandera under studiens gång.

---

<sup>72</sup> Ikas, Karin & Wagner, Gerhard, red. *Communicating in the Third Space*, Routledge, New York 2009, s. 2.

<sup>73</sup> Bhabha 1994, s. 37.

<sup>74</sup> Young, Robert J. C., "The Void of Misgiving", *Communicating in the Third Space*, red. Karin Ikas & Gerhard Wagner, Routledge, New York, 2009, s. 81.

<sup>75</sup> Ibid., s. 82.

<sup>76</sup> Ibid., s. 82.

<sup>77</sup> Bhabha 2003, s. 445.

<sup>78</sup> Ibid., s. 444.

<sup>79</sup> The Met: *American West in Bronze Exhibition Blog* [elektronisk resurs].

## 1.7 Avgränsningar

Jag har i min studie valt att avgränsa mig till *en* specifik filmaffisch med anledning av att affischen i min studie företräder den första narrativa spelfilmen som uppkom i Nordamerika. Den geografiska avgränsningen i studien kommer att ha sin utgångspunkt i Nordamerika, men de teorier jag applicerar på mitt resonemang involverar ett västerländskt perspektiv. Varför jag avgränsar mig till enbart en enda filmaffisch beror på att det är samspelet mellan den rörliga bilden och affischen och resultatet som uppkommer därefter, som står i fokus. Tidsaspekten i min studie sträcker sig från affischens tillkomst 1903 fram tills idag. Det långa tidsspannet beror på att de teoretiska perspektiven jag använder mig av utvecklas under samma tidsavsnitt. Pierces äldre vetenskapsteori och Benjamins kritiska tankesätt gentemot reproduktionens intåg i konsten kommer i den första delen av studien att utgöra en premiss vars slutsats kommer att förenas med samtida teoretiker inom forskningsfälten visuell kultur och postkolonialism. Keith Moxey och Homi K. Bhabha, som jag mot slutet väger in i mitt resonemang, är verksamma inom det konstvetenskapliga respektive postkoloniala forskningsfältet. Studien inleds på så vis med ett gammalt tankesätt, för att sedan mynna ut och vidareutvecklas till ett resonemang med förankring i ett postkolonialt perspektiv.

## 1.8 Forskningsöversikt

Min studie befinner sig inom de forskningsområden som benämns för visuell kultur och postkolonial teori. Vad som karaktäriserar visuell kultur inbegriper en granskning av hur samtida visuella medier interagerar och påverkar människan och samhället. Synsinnet studeras i det här sammanhanget som en social och kulturell konstruktion, där begreppet visualitet undersöks som en särskild kunskapsform kopplad till olika teknologier i syfte att kunna visualisera och materialisera ett särskilt ämnesområde, ett budskap, en idé eller en berättelse som tagit på sig formen av ett visuellt uttryck.<sup>80</sup> Eller som Nicholas Mirzoeff uttrycker det, visuell kultur studerar visuella företeelser och tilldragelser, varvid åskådaren söker information, mening och nöje i ett gränssnitt bestående av visuell teknologi.<sup>81</sup> Irit Rogoff sammanfattar visuell kultur som ett sökande efter världsliga meningar, där den visuella kulturen möjliggör för forskaren att kunna se bakåt i tiden och historien utifrån ett helt nytt perspektiv, varvid nya meningar blottläggs.<sup>82</sup> Teoretiker som lagt grunden för forskningsfältet visuell kultur består bland annat av Jacques Lacan, Roland Barthes, Laura Mulvey och Marshall McLuhan. De främsta teoretikerna som är aktiva inom disciplinen idag innefattar, förutom Mirzoeff, även W.J.T. Mitchell, Lisa Parks, John Fiske, Irit Rogoff, Anne McClintock och på senare tid även Keith Moxey. Anne McClintock belyser även relationen mellan visuell kultur och den koloniala kontexten genom att understryka hur exempelvis tvålen under sekelskiftet 1800/1900, genom visuell annonsering, proklamerade för att vara en imperialistisk essens.<sup>83</sup> Ovanstående teoretiker har närgranskat samtida visuella uttrycksmedel där de, i sina forskningsprocesser, inte bara vidgat fältet genom att analysera medlens inflytande gentemot åskådaren, deras resultat har över tid även vävt samman den visuella

---

<sup>80</sup> Konstfack: *Visuell kultur och lärande* [elektronisk resurs].

<sup>81</sup> Mirzoeff, Nicholas, "The Subject of Visual Culture", *The Visual Culture Reader*, red. Nicholas Mirzoeff. Routledge, London, 1998, s. 5.

<sup>82</sup> Rogoff, Irit, "Studying Visual Culture", *The Visual Culture Reader*, red. Nicholas Mirzoeff, Routledge, London, 1998, s. 25-26.

<sup>83</sup> McClintock 1998, s. 508-509.

kulturen med globaliseringen. Området visuell kultur har expanderat allteftersom internet tagit över kommunikationssfären, och som följd av forskningsfältets digitala expansion tillkommer det hela tiden nya forskningsfält som kräver nya tänkare. Exempel på kommunikationsmedel som förekommer inom visuell kultur innefattar fotografi, film, television, arkitektur, måleri, skulptur och internet, det vill säga alla plattformar där visuella uttryck kan kommunicera utåt.

Det andra forskningsfältet som mitt resonemang stödjer sig på, innefattar det man kallar för postkolonial teori. Ett postkolonialt perspektiv vill understryka att den politiska och kulturella identiteten vävs samman och byggs ut genom en oavbruten förändringsprocess.<sup>84</sup> Den humanistiska disciplinen utgör därför den mest produktiva av domäner när det gäller att skaffa sig perspektiv på eurocentrismen, samt verkningarna av den koloniala likväl den postkoloniala kontexten.<sup>85</sup> Syftet inom forskningsfältet postkolonial teori innefattar att granska uppkomsten av olika kulturella effekter som uppstått i samband med mötet mellan västerländsk kultur och andra kulturer mot bakgrund av globaliseringsprocessen. Det som utmärker postkoloniala studier inbegriper en närgranskning av hur kulturella och etniska differenser ofta hamnar i centrum inom maktdiskurser, att sociala egenskaper och kulturell bakgrund påverkar utgången av hur makt disponeras.<sup>86</sup> Inom postkolonial teori studerar man etniska, sociala, politiska och kulturella sammankomster som uppstått i efterverkningarna av den globala koloniala kontexten.

Catharina Eriksson, Maria Eriksson Baaz och Håkan Thörn menar att postkolonial teori härstammar från en indisk forskargrupp kallad *Subaltern Studies Group*, som företrädde av Partha Chatterjee och Ranajit Guha.<sup>87</sup> Teoribildningen var en respons och kritik mot det västerländska sättet att definiera och kategorisera koloniserade kulturer på bekostnad av dessa kulturers suveränitet. Stuart Hall är en av de få teoretiker som också problematiserar begreppet postkolonialism genom att ifrågasätta när det postkoloniala egentligen inleddes, och vart det är på väg.<sup>88</sup> Stuart Hall likställer därför postkolonialismen som en grogrund för nya nationalstater, där staternas politik och tillväxt baseras på en ekonomi som fortfarande är kopplad till den västerländska ekonomin, på så vis har de frigjorda staterna blivit nykoloniserade.<sup>89</sup>

Några av de författare som utgjort förgrundsgestalterna inom denna teoribildning består av Aimé Césaire, Frantz Fanon, Edward Said och Stuart Hall. De teoretiker som byggt vidare på deras underlag innefattar bland annat Gayatri Chakravorty Spivak, Kobena Mercer, Okwui Enwezor, Homi K. Bhabha och Salman Rushdie. Frantz Fanons böcker *Svart hud, vita masker* och *Jordens fördömda* utkom på 50-talet respektive 60-talet, böckerna utgör det litterära grundelementet i det koloniala medvetandet. I sina böcker beskriver Fanon följderna av det koloniala arvet där han betonar de sociala och kulturella effekterna på den personliga

---

<sup>84</sup> Bhabha 1994, s. 175.

<sup>85</sup> Lundahl, Mikela, red. *Postkoloniala studier: Skriftserien Kairos nummer 7*, Raster Förlag, Stockholm 2002, s. 11.

<sup>86</sup> Ibid., s. 15.

<sup>87</sup> Eriksson, Catharina & Eriksson Baaz, Maria, et al, red. *Globaliseringens Kulturer: Den Postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*, Bokförlaget Nya Doxa, Nora 1999, s. 16.

<sup>88</sup> Hall, Stuart, "När inträffade "Det Postkoloniala?": Tänkande vid gränsen", *Globaliseringens Kulturer: Den Postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*, red. Catharina Eriksson och Maria Eriksson Baaz, et al. Bokförlaget Nya Doxa, Nora, 1999, s. 81.

<sup>89</sup> Ibid., s. 87.

identiteten och alieneringen av individen, som han sedan sätter i kontrast mot de politiska forum som uppstått i de avkoloniserade länderna.<sup>90</sup> Aimé Césaires bok *Om kolonialismen* från 1950, utgör en tankeväckande tillika fundamental text om Europas ansvar i den koloniala kontexten, att Europa har en skyldighet att undsätta döende kulturer.<sup>91</sup> Césaire understryker också med att rasismen inte enbart kan tillskrivas Europa, utan att rasism är något som emanerar i slitningen mellan alla kulturer, opåverkade av europeisk influens.<sup>92</sup> Césaire är, tillsammans med Gayatri Chakravorty Spivak, de författare som lagt det första litterära underlaget åt den postkoloniala teoribildningen. Spivak, liksom Stuart Hall, är även en kritiker inom det postkoloniala fältet. Spivak skriver exempelvis i sin text *Kan den subalternna tala?* om hur det icke-västerländska subjektet, alltså den subalternas individens utveckling, hela tiden kompliceras av den imperialistiska modellen.<sup>93</sup> Jag har valt att ringa in dessa två forskningsområden i min studie med anledning av att visuell kultur och postkolonial teori har täta relationer med varandra där de konstant vävs ihop och tillför varandra mening.

### 1.9 Uppsatsens disposition

I inledningen av uppsatsen ger jag lite bakgrundsinformation om affischen och den rörliga bildens relation till sin samtid. Jag berättar även lite om Edwin S. Porters betydelse för den rörliga bilden. Här introducerar jag även mitt syfte och min frågeställning. Därefter redogör jag för Pierces metod samt Benjamins, Moxeys och Bhabhas teoribildningar där jag utförligt förklarar de olika tankesätt och begrepp jag använder mig av i uppsatsen. Under inledningen betonar jag även min egen subjektiva hållning gentemot det objekt jag ämnar analysera. I den andra delen av uppsatsen låter jag Pierces metod beskriva, analysera och tolka affischen, varefter jag i det avslutande tolkningsmomentet tillämpar och diskuterar de teoribildningar jag valt.

## 2. Tidsförskjutningar och bildens närvaro i det tredje rummet

### 2.1 Beskrivning - Firstness

Firstness innefattar ett primärt stadium helt oberoende av utomstående påverkan. Här menar Pierce att man låter det omedelbara intrycket infinna sig där objektet börjar kommunicera, på så vis lämnar man rum åt den opåverkade och spontana uppfattningen. Firstness är liktydigt med abduktion och betecknar den tillfälliga och orelaterade auran som skänker fenomenet eller objektet en närvaro.<sup>94</sup> Firstness kan även liknas vid den spontana reaktion som uppstår i det första och omedelbara mötet med objektet, ett tidlöst ögonblick oberört av omgivningen där den orealiserade idén fortfarande ligger dold.<sup>95</sup> För att kunna söka upp den orealiserade idén krävs att man bemöter objektet med en blick som inte förankrar sig i slutsatser. Firstness

---

<sup>90</sup> Bhabha, Homi K., "Att minnas Fanon: Självet, psyket och det koloniala tillståndet", *Globaliseringens Kulturer: Den Postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*, red. Catharina Eriksson och Maria Eriksson Baaz, et al. Bokförlaget Nya Doxa, Nora, 1999, s. 118.

<sup>91</sup> Césaire, Aimé, "Om kolonialismen", *Postkoloniala studier: Skriftserien Kairos nummer 7*, red. Mikela Lundahl, Raster Förlag, Stockholm 2002, s. 72.

<sup>92</sup> Lundahl 2002, s. 20.

<sup>93</sup> Spivak, Gayatri Chakravorty, "Kan den subalternna tala?", *Postkoloniala studier: Skriftserien Kairos nummer 7*, red. Mikela Lundahl, Raster Förlag, Stockholm, 2002, s. 99.

<sup>94</sup> Hausman 1993, s. 123.

<sup>95</sup> Gorrée 1994, s. 40-41.

är av det skälet synonymt med något man upplever, vilket innefattar det direkta, spontana och det oanalyserade.<sup>96</sup>

Mötet med affischen ger ett laddat men likväl konserverat intryck, människor utövar makt och våld gentemot varandra. Motivet är framställt som ett fotografi, men egentligen är affischbilden målad och reproducerad. Det som försiggår i bilden är skildrat på ett överblickande sätt. Någon statisk känsla infinner sig inte, det sker många företeelser samtidigt. Färgerna i affischbilden är pulserande, men samtidigt avskilda från varandra. Nyanserna lutar överlag åt rött och brandgult, vars förening och konvergens ger upphov till en varm nyans. Affischen har samma inkapslade rörelseenergi som ett fotografi. Motivet skildrar en dynamisk händelse som har stannat i tiden, likt en filmsekvens som stadigt rullar med 24 bilder i sekunden för att plötsligt bromsas in i ultrarapid och sedan helt stanna upp. I detta frysta ögonblick kommer affischen till liv, den börjar kommunicera och röra på sig. Tiden utanför affischen har ingen betydelse längre. Den inbromsade och frysta rörelseenergin i affischbilden utgör ett fragment av en större och pågående kontext, en kontext som enbart bilden före och bilden efter kan berätta mer om. Affischen fungerar där av som ett utsnitt av ett pågående händelseförlopp. Det element som dominerar inuti bilden, eller som i första hand upptar intresset, består av en gul banderoll som är placerad på affischens övre del. På banderollen kan man utläsa texten ”*The Great Train Robbery*” i stora röda versaler. I affischens nedre del återfinns ytterligare en text i samma färgtoner, men texten är betydligt mindre och är inte lika tydligt påannonserad, texten lyder: ”Sensational and Startling ”Hold Up” of the ”Gold Express” by famous Western Outlaws”. Båda textfälten ramar in affischen, vilket medför att fokus i första hand riktas åt texten som sedan dirigerar blicken mot detaljerna i bilden. Texten inbjuder till att inhämta informationen i affischen, snarare än att övermåla det illustrativa innehållet.

Anslaget i affischen domineras av ett lokomotiv daterat kring 1800-talets slut. I bilden har tåget ankommit i en diagonal vinkel från höger sida, vilket gör att man kan urskilja några av tågets sammankopplade vagnar i bakgrunden. Sjudande ånga strömmar från lokomotivets åtskilliga ventiler. Den vita ångan kontrasterar mot den nattsvarta bakgrunden. Förgrunden, där scenen äger rum, lyses upp av en eldröd explosion vars tryck är i färd med att slita sönder luckan på sidan av tågvaggen närmast lokomotivet. Luckan till vagnen far våldsamt upp i luften följt av fragment, splitter och rök varvid en del av vagnens interiör exponeras. Inuti den exponerade tågvaggen, där luckan slitits loss, framträder en otydlig skepnad ur explosionens rökmoln. Vid närmare granskning av vagnens interiör framträder en man i blå skjorta som i chock lyfter sina händer i luften. Utanför den sista tågvaggen, vagnen som återfinns längst bort i bakgrunden på höger sida i affischbilden, skymtas ytterligare två oskarpa figurer. Avståndet medför att figurerna är mycket små. En av figurerna står på marken med ryggen vänd åt betraktaren. Figuren på marken har en brun hatt på huvudet och sträcker sin vänstra hand mot den andra figuren som står och lutar sig utanför vagnen. Vid närmare anblick ser man att figuren som lutar sig utanför tågvaggen blickar åt betraktaren, figuren är en man med en hög svart hatt och en mörk kostym.

---

<sup>96</sup> Hausman 1993, s. 126.

På marken, längst åt bildens högerkant skymtas ytterligare en gestalt iförd en svart hatt och en svart kostym med slips. Kostymen kamouflerar gestalten mot den mörka bakgrunden. Vid närmare anblick övergår gestalten i den svarta kostymen till en man med mustasch. Mannen riktar handlingskraftigt en revolver mot en ut av männen som står på marken bredvid lokomotivet. Mannen i den svarta kostymen riktar även sin uppmärksamhet mot de två lokförarna som befinner sig till vänster i affischbilden bredvid lokomotivet. Lokförarna står uppgivna med händerna i luften. Direkt till höger om rälsen och lokomotivet framför de uppgivna lokförarna återfinns ytterligare en person vars huvud pryds av en röd mössa. Mannen i den röda mössan är placerad längs med samma vinkel som lokomotivet och profilerar sig mot betraktaren, vilket gör att man kan urskilja en röd maskering framför hans ögon. Mannens båda händer greppar om varsin revolver vars pipor är riktade mot lokförarna. Längst fram i förgrunden, nästan i centrum ut av affischen, figurerar en tredje man som har ryggen vänd åt lokomotivet. Mannen i centrum av affischen är maskerad med ett vitt band för ögonen, han bär en vit skjorta och en vit hatt. Hans överkropp är vriden åt betraktaren varvid ansiktsprofilen tydligt kan urskiljas. Mannen i den vita skjortan och vita hatten ägnar sin koncentration åt mannen i den svarta kostymen på höger sida av bilden. Mannen i den vita hatten greppar samtidigt om ett gevär vars pipa är i färd med att riktas åt mannen i den svarta kostymen. Bakom mannen i den vita skjortan och hatten framträder en fjärde person. Den fjärde personen i bakgrunden är en maskerad man iklädd en röd skjorta och en brun hatt, även han står med ryggen vänd mot lokomotivet hållandes i ett gevär.

I bildens högra nedkant, mitt i mellan mannen i den vita hatten och mannen i den svarta kostymen, återfinns två indianer. Indianerna bär röda fjädrar på huvudet och deras ryggar är vända åt betraktaren. Man kan enbart urskilja kläderna på en ut av indianerna där indianen längst åt vänster är iförd en brun mockaväst med fransar kring axlarna. De två indianerna står på knä där indianen till vänster gör sig beredd att lyfta en yxa från marken med högerhanden. Indianen som sitter till höger i bilden greppar i vänster hand om en kniv där bladet är vänt nedåt.

## 2.2 Analys - Secondness

Grunden till det Pierce kallar för den orealiserade idén har härmed lagts eftersom jag har beskrivit affischbilden med hänsyn till det jag själv uppfattat, en hypotes har etablerats. Substansen i affischbilden är av den anledningen utvecklad och neutraliserad, bilden är nu öppen för det jag ämnar göra med den. Secondness innefattar den andra kategorin inom Pierces semiotiska utvecklingsskede, det han även kallar för induktion. Nu har bildelementen mobiliserats vars egenskaper utstrålar kraft, polaritet och interaktion. Här förflyttas de bildelement jag utvunnit från beskrivningen till en ny medvetandenivå inom semiotiken där innehållet i affischen har förvandlats till meningsbärare. Beskrivningen, som i den första kategorin ventilerade innehållet i affischen, laddade under samma förlopp affischens bildelement med betydelse. Innebörden i det här skedet av studien består av dialektiska moment där reaktioner möts av motreaktioner.<sup>97</sup> Inom detta stadium skaffar sig betraktaren erfarenheter samtidigt som man deltar och får respons av det som analyseras.<sup>98</sup> Secondness

---

<sup>97</sup> Gorlée 1994, s. 41.

<sup>98</sup> Ibid., s. 41.

karaktäriseras av att fenomenet man beskrivit framkallat en reaktion hos betraktaren varvid ett inhämtande av fakta påbörjats.<sup>99</sup> Det är inom secondness som betraktaren definierar och kommer i kontakt med den orealiserade idén. Meningen i det här skedet av studien innefattar en lokalisering av den rörliga bildens reproduktiva avtryck i affischen. Under analysmomentet tänker jag överbrygga resultaten med Walter Benjamins och Keith Moxeys teser.

Våld präglar affischbilden, ett väpnat tågån pågår. Antagonisten, den maskerade mannen i den röda mössan till vänster i bilden, har precis stoppat tåget och är i färd med att genomföra rånet tillsammans med sina medbrottslingar. Medbrottslingarna består av de två maskerade männen i vit hatt och i röd skjorta ståendes i centrum av bilden. En fjärde medbrottsling kan vagt urskiljas på marken längst åt höger bredvid tågagnen i bakgrunden. De två lokförarna har stigit ur lokomotivet och hålls under vapenhot av mannen i röd mössa. Mannen i den svarta kostymen, som uppenbarar sig till höger i bilden, ger intrycket av att ha dykt upp helt plötsligt och oannonserat. Gesten han gör med armen antyder på att han skyndsamt dragit sin revolver utan att ha hunnit sikta ordentligt. Den svarta kostymen och slipsen indikerar även på att han företräder en auktoritär roll, kanske är han en företrädare av lagen. De båda männen uppvisar heller inga tecken på att ge efter för situationens laddning, som om de befinner sig i en tidsbubbla där det dramatiska trycket utanför stiger för varje sekund. Övriga figurer som återfinns i affischbilden förfaller av den anledningen inte vara lika viktiga, de utgör endast sporadiska manifesteringar av bildens kaotiska skeende. Explosionen som plötsligt äger rum tycks dessutom engagera alla i bilden, utom de två männen till vänster och höger i bilden. Mannen i svart kostym och mannen i röd mössa, som beslutsamt riktar sina vapen mot sina respektive mål, utgör de enda figurer i bilden som tycks kontrollera situationen och låter sig därför inte distraheras av det pågående händelseförloppet. Den maskerade mannen i centrum av affischen, som är iförd vit skjorta och vit hatt, riktar ett offensivt beaktande åt mannen i den svarta kostymen till höger. Mannen i röd skjorta, som är placerad bakom mannen i vit ekipering, uppvisar även han en plötslig reaktion, så till den grad att han är i färd med att tappa balansen. Förmodligen har mannen i den svarta kostymen avfyrat sin revolver mot honom i det ögonblick explosionen krevade.

Indianerna som återfinns i affischens högra nederkant har tilldelats en egendomlig placering. De utmålas neutralt trots att de ger ett smygande och hotfullt intryck. Omedelbart infinner sig ett dialektiskt förhållande mellan affischens bildelement. Indianerna nere till höger tycks vara de individer i scenen som utgör dialektiken och intensiteten i situationen som spelas upp. Det är indianerna som får tiden att stanna, det är indianerna som blicken hela tiden dras till. Bildens polaritet tycks uppstå mellan indianerna och de övriga individerna. Polariteten som uppstått mellan bildelementen illustrerar genast ett utdrag ur ett större narrativ. Utifrån deras position är det svårt att dra någon slutsats om vilken sida i konflikten indianerna står på. Deras placering i affischbilden markerar även på ett subtilt sätt att de inte tar någons parti. Indianerna framställs också med en förundran över det som inträffar i scenen, de verkar inte kunna förhålla sig till sammanhanget. Skildras indianerna enbart i syfte att ge affischen en exotisk prägel, eller vill man med indianerna kommunicera att affischen har som ändamål att vara politisk korrekt?

---

<sup>99</sup> Hausman 1993, s. 129.

Affischen till *The Great Train Robbery* artikulerar en företeelse som var helt ny under sekelskiftet. Affischen kommunicerar med hjälp av en intensitet, substansen i affischbilden ansätter betraktaren parallellt med att försöka berätta en historia.<sup>100</sup> Att tåget är placerat i ett diagonalt djupperspektiv förmedlar intrycket av rörelse, till skillnad om man enbart sett tåget från sidan. Den uppstoppade rörelseenergin antyder även på att tåget hastigt stannat upp. Ångan som strömmar från lokomotivets ventiler uppmålar en primitiv föreställning av oförutsägbarhet. Ska tåget snart rulla iväg, eller indikerar den sjudande ångan på att pannan inuti loket håller på att koka över? Det intensiva skenet från explosionen koncentrerar blicken mot affischen och fångar momentets ögonblick likt blixten från en kamera. Eftertrycket som uppstår i samband med explosionen genererar rörelse i affischbilden varvid ljuset från brisaden illuminerar scenen och definierar skuggor åt det som inträffar. Till följd av explosionen domineras affischbilden av en eldröd färgnyans, vilket medför att dynamiken i bilden utsänder ett sceniskt eftertryck. De brandgula färgskiftningarna medför att bildens gloria förstärks. Intensiteten och energiflödet signalerar även att det händelseförlopp som utspelas i bilden sker mycket snabbt. Därför förefaller scenen vara en ögonblicksskildring där man egentligen inte kan dra konkreta slutsatser, som betraktare kan man enbart spekulera i det man ser.

Utifrån att ha närläst och analyserat affischen är det uppenbart att ett annat uttrycksmedel reläas tvärsigenom affischen. Ett härmande medium har lämnat sitt avtryck i affischens bilduttryck. Det man ser är ett fruset montage. Affischen exemplifierar en orealiserad idé, eller som Walter Benjamin kallar det, en dialektisk bild. Texten på ovan- och undersidan av affischen annonserar innehållet i affischbilden snarare än att beskriva, vilket var en normal företeelse vid sekelskiftet då man eftersträvade en överdriven betoning på annonstexten.<sup>101</sup> Det är inte en statisk målning som möter blicken, utan en illustration som lever oavsett om ögonblicket är fruset. Men för att kunna få svar på vad som försiggår i affischen måste man kunna urskilja de bilder som utspelas före och efter den scen som äger rum i affischen. Eftersom detta inte är möjligt genom att enbart beskåda affischen, så inträder här Benjamins dialektiska referensram, där bilderna i det mänskliga sinnet levandegör bilderna som det dialektiska förloppet vill berätta. En polaritet mellan film och statisk bild har därmed uppstått där substansen i affischbilden på så vis gett upphov till ett dialektiskt förhållande. Affischbildens element har inlett en dialog med betraktaren där svaret inte kan fås genom att studera affischen. Det estetiska uttrycket i affischen fungerar, av den anledningen, som en förlängning av ett annat medium. En fiktiv och pågående händelse vars rörelseförmåga hör hemma i den rörliga bildens sfär har fångats i en reproduktion i form av en affischbild. Kompositionen i affischen ter sig delvis oproportionerlig och ologisk, där av har kameraögat fångat ett ögonblick som det mänskliga ögat inte kan uppfatta. Affischen förmedlar en scen som inte går att uppleva i verkligheten, utan scenen måste reläas utifrån ett annat medium.

Walter Benjamin menar att montage av bilder inom film är synonymt med ett intensivt tillvaratagande av det han kallar *avfallet*. Med avfall menar Benjamin beståndsdelar som saknar betydelse fram tills att de monteras ihop och skapar mening, film likt fotomontage är

---

<sup>100</sup> Gunning 2008, s. 19.

<sup>101</sup> Ibid., s. 19.

exempel på sådana uttrycksmedel.<sup>102</sup> Montaget handlar enligt honom om att avläsa nutidens former ur det förflutnas svunna former. Montaget avbildar inte, det aktualiserar.<sup>103</sup> Det är också inom det dialektiska montaget som tanke bilden uppstår. Tanke bilden, så som Benjamin beskriver den, uppstår av det dialektiska fragment som uppkommer i det mänskliga sinnet vid mötet med affischen, fragment som är opåverkade av mänsklig manipulation och planering.<sup>104</sup> Enligt Walter Benjamin finns det inget moment, heller inte någon bild, som inte för med sig nya revolutionära möjligheter, Benjamin fokuserade på det förflutna i mån om att det var det förflutna som framkallade nuet.<sup>105</sup> Inom den dialektiska bilden fungerar det uppstoppade ögonblicket i affisch bilden likt en ledstjärna till en revolutionerande process i syfte att samla ihop de historiska fragmenten.<sup>106</sup> Affisch bilden bemöter betraktaren på ett sådant sätt att den fungerar likt en portal in till Benjamins resonemang, eller likväl blir en definition hur han relaterar till rörlig bild. Filmaffischen till *The Great Train Robbery* prononcerar ett skifte där betraktaren, genom affischen, inbjuds till att bevittna hur rummet och tidens fragment sätts samman genom filmens montage. Här sker, utifrån affischens kommunikativa förmåga, den första reflektionen över tidens förlopp genom ett nytt uttrycksmedel. Tidigare stod fotografiet för sig själv, men när fotografiet införlivades med rörelse och energi fastnade ett fragment av denna rörelse energi på affischen. Den självalienation som Walter Benjamin inringar är en effekt som uppstår mellan betraktaren och filmen. Självalienationen är, enligt Walter Benjamin, positiv i den bemärkelsen att film, till skillnad från andra uttrycksmedel, har en förmåga att upplösa det kollektiva minnet i syfte att bygga upp en kollektiv dröm.<sup>107</sup> Benjamin kallar denna självalienation för en *andra natur*, en natur som uppstår mellan betraktaren och kameran och som dekonstruerar verkligheten.<sup>108</sup> Resultat som den andra naturen frambringar, representerar en pånyttfödelse av människan. Affischen förmedlar en sådan pånyttfödelse.

Walter Benjamin lägger här grunden till det Keith Moxey kallar för image science, där affischen hamnar i centrum för ett visuellt tänkande. Här talar Moxey om ett översättande av den friktion som uppstår i det fysiska mötet mellan affischen och betraktaren, att det är svårt att balansera mellan en objektiv betraktelse och en önskan om att tillföra mening i affischen. Han lägger stor vikt på att subjektivt närgranska, att effekten som uppstår i en subjektiv studie medför att affischen öppnar sig lättare, vilket i sin tur exponerar mer om affischen kontext. Genom att subjektivt närma sig affischen återstår heller inga garantier för vilken sanning man ska finna. Enligt Moxeys perspektiv får affisch bilden, utifrån pictorial turn, ett nytt andrahandsvärde på grund av att affischen härleds till en annan uttrycksform. Detta andrahandsvärde laddar affischen med antropomorfism, vilket tillåter affischen att reproducera sig självt utan någon direkt påverkan från upphovsmakarens sida.<sup>109</sup> Konstnären till affischen har i det här avseendet inte längre något att göra med hur affischen kommunicerar och förflyttar sig i tiden. Reproduktionen av den rörliga bilden återspeglas och

---

<sup>102</sup> Bolz & van Reijen 1993, s. 73.

<sup>103</sup> Ibid., s. 73.

<sup>104</sup> Ibid., s. 12.

<sup>105</sup> Buck-Morss 1991, s. 339.

<sup>106</sup> Ibid., s. 338.

<sup>107</sup> Bolz & van Reijen 1993, s. 98.

<sup>108</sup> Ibid., s. 98.

<sup>109</sup> Moxey 2013, s. 61-62.

återförs mot betraktaren utifrån affischen, där ett tillvaratagande av tidens fragment påbörjas. Genom att tolka affischen med utgångspunkt i pictorial turn så låter man affischen på så vis avspegla sig i nuet, och samtidigt följa med i tiden med respekt för affischens egna språk. Eftersom bilder inte kan kommunicera på samma nivå som språk, så tydliggör pictorial turn den kommunikationsbrist som uppstår mellan betraktaren och affischbilden. Bilder kan, utifrån detta perspektiv, antingen tolkas som anomalier eller idealexempel över ett specifikt skeende eller över en särskild plats.<sup>110</sup> Enkelt sammanfattat kan man säga att pictorial turn, i relation till affischbilden, är ett fenomen snarare än ett bestämt konstvetenskapligt begrepp.

Iconic turn påminner betraktaren om att visuella artefakter, som Moxey kallar det, vägrar att bli begränsade och definierade av de tolkningar som attribuerats till dem i nuet.<sup>111</sup> De vill tala utanför rummets gränser opåverkade av konstvetenskapens ramar. Den bärande idén inom iconic turn innefattar ett lättare sätt att fånga upp förnimmelsen av den inre kraft som attribuerats till affischbilden.<sup>112</sup> Den inre kraften som återfinns i affischen har i det här fallet emanerat från den rörliga bilden. Den rörliga bilden projicerar både sina reproduktiva egenskaper tillika sin närvaro på affischytan. Följden blir att filmen förser affischen med rörelseenergi. Iconic turn påtvingar därav inte affischen att ta plats i en konstvetenskaplig kontext, utan affischens egenvärde förstärks av förbindelsen med ett annat uttrycksmedel. Med filmens hjälp övergår affischen från att vara en statisk *representation* över ett fryst ögonblick, till att istället bli en *presentation* för något som lever och har förmåga att undgå tiden. Förbindelsen mellan affischen och den rörliga bilden gör att affischen ständigt förblir dialektiskt gentemot betraktaren.

Anakronismen som Moxey nämner, inkapslar affischen i ett tidlöst tillstånd med understöd av den rörliga bildens reproduktiva kapacitet. Det som Moxey vill understryka med anakronismen i det här sammanhanget, är att tiden inte behöver försona affischen med den övriga konsthistoriska kontexten.<sup>113</sup> Vid betraktandet av affischen framkallar anakronismen en temporär situation hos betraktaren, där ett pendlande mellan nutid och dåtid äger rum vilket förser affischen med en ständig aktualitet. Genom anakronismen vill man skapa en neutral förmedling mellan objektets närvaro och den samtida betraktaren. Det handlar om att vika ihop den tid som passerat mellan affischens uppkomst och dess möte med åskådaren. Moxey uttrycker på följande sätt att den historiska texturen på så vis rullas upp framför betraktaren och bemöts genom en redogörelse av affischens mottagande i nuet.<sup>114</sup> Affischen kastas om i tid och rum, vilket även påverkar dess betydelse hos betraktaren. I det här sammanhanget undsätter den rörliga bilden affischen från att tillhöra en förutbestämd tidsuppfattning. Eftersom affischen förknippas med rörlig bild, så undkommer affischen de tidsramar som uppkommit runt omkring. Affischen undviker på så vis att kategoriseras i ett konstvetenskapligt periodsystem. Tidsförskjutningen exemplifierar här hur affischen till

---

<sup>110</sup> W.J.T. Mitchell, *Mitchell on the 'Pictorial Turn'* [elektronisk resurs].

<sup>111</sup> Moxey 2008:7, s. 143.

<sup>112</sup> *Ibid.*, s. 137.

<sup>113</sup> Moxey 2013, s. 174.

<sup>114</sup> *Ibid.*, s. 45.

filmen, till skillnad från andra historiska föremål, skildras när den under tidens förlopp låter sig omtolkas och omvärderas genom att ständigt undvika ett bestämt historiskt ramverk.<sup>115</sup>

Placerar man filmaffischen i ett större perspektiv, sett utifrån heterokroni, så fungerar affischen som en annonsör åt den hybridisering som uppstått mellan två uttrycksmedel. Hybriden består av en korsning mellan fotografi och rörlig bild, vilkens reproduktion resulterar i en filmaffisch. Eftersom filmen *The Great Train Robbery* företräder inledningen på den narrativa spelfilmen, så företräder filmaffischen samtidigt ett nytt visuellt kommunikationsmedel. En ny företeelse har på så vis etablerat sig parallellt med filmen utanför Europas gränser, där reproduktionen som äger rum innanför affischens ramar är baserad på teknologi från Europa. Syftet med affischen innefattar inte att man som betraktare ska tolka olika narrativa möjligheter genom att närläsa affischbilden och dess budskap, utan affischen berättar konkret om vad man som åskådare till filmen *kommer* att få se. Med heterokroni antyder Moxey på att tiden inte kan definieras utifrån en specifik plats eller utifrån en särskild världssyn.<sup>116</sup> Filmaffischen manifesterar ett samtida narrativ osynkroniserat med resten av världen. Av det skälet medför heterokronin att det blir lättare för betraktaren att dirigera objektet från den västerländska kontexten. Affischen gör av den anledningen ett utträde från det som Moxey kallar för den *dominerande tiden* och befriar sig samtidigt från den historiska kontexten genom att symbolisera en hybridisering mellan två uttrycksformer. Heterokronin hjälper till med att belysa de koloniala undertonerna i affischen samtidigt som affischen cementerar det koloniala arvet. Hybridiseringen medför att affischen sliter sig fri från den europeiska kontexten, men lägger samtidigt grunden för ett nytt kolonialt uttrycksmedel. Affischen övergår från att vara ett konstnärligt uttrycksmedel, till att bli en materiell återspeglning av verkligheten. I det här skedet medför det materiella förkroppsligandet som filmaffischen inträtt i, att den bevarar sina ideella egenskaper. Affischen blir till en verklighetsförändrande faktor både ideellt och materiellt.<sup>117</sup>

Genom att i analysen ge affischen autonomi, låter man den på så vis aktivt delta i kulturen, vilket ger affischen en ny betydelse. Ifall man bedömer affischen med utgångspunkt i en representativ form så berövar man det autonoma värde som affischen har kapacitet till att utsända. En presentation inbjuder istället betraktaren till att själv dra slutsatser, man låter affischbilden berätta om sin plats i tid och rum. Kärnan i Moxeys tankesätt består av att låta affischen, utifrån sin estetik, kommunicera på egen hand innan man låter sina egna tolkningar placera in affischen i ett redan bestämt fack. Att man helt enkelt respekterar det som inte direkt kan utläsas och att man som följd frångår konstvetenskapens regelverk i syfte att ge affischbilden en ny mening.<sup>118</sup>

Anledningen till varför jag väljer att förena Benjamins teoribildningar om den dialektiska bilden med Moxeys tankesätt, beror på att de båda i grund och botten är ute efter samma sak. Benjamin, liksom Moxey, ser tolkningsprocessen som det viktigaste steget i syfte att ge objektet mening och betydelse, att det är under tolkningen som objektet etablerar sin sanna natur

---

<sup>115</sup> Ibid., s. 25.

<sup>116</sup> Ibid., s. 174.

<sup>117</sup> Lotman, Jurij, "Tre texter om konstens semiotik", *Tecken och tydning*, red. Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg, Bokförlaget Pan/Norstedts, Stockholm, 1976, s. 47.

<sup>118</sup> Moxey 2008:7, s. 132.

gentemot betraktaren. Benjamin och Moxey framställer inte objektet i den samtid det skapades i, alltså det förflutna, utan de lyfter fram objektet i nutiden. En sådan förflyttning medför att man på temporaliserar och tilldelar objektet ett eget samtida mikrokosmos där tolkningen av objektet kan sägas starta om från en ny grogrund.<sup>119</sup> Genom att tolka och framställa affischen med hänsyn till Benjamins och Moxeys infallsvinklar belyser man inte endast affischen, man belyser även epoken och affischen roll under epokens förlopp.<sup>120</sup>

Keith Moxey talar, utifrån detta tankesätt, om hur bilder oftast utgör historiska redogörelser över tidens förlopp och över de platser de framställdes utifrån. Men han menar också att bilder kan, enbart med hänsyn till dess estetik, kommunicera långt utanför de ramar och kontexter de till en början var ämnade för.<sup>121</sup> Moxey hänvisar till George Kubler som likställer tiden vid en kulturell klocka vars drift består av ett tillvaratagande av utspridda materiella fragment, det vill säga ett tillvaratagande och sorterande av historiska artefakter. Moxey, likt Kubler, menar att tidens existens manifesteras utifrån ett ihopsamlade av fragment och att dessa fragment, av människan, tillskrivits betydelser som hindrat dem från att etablera sig inom kunskapsteorin.<sup>122</sup> Detta samlande av fragment, i syfte att konstruera en syntetisk historia, påminner om det tillvägagångssätt Benjamin förhåller sig till i samband med hans syn på montaget och den dialektiska bilden inom film. Skillnaden mellan Moxey och Benjamin förefaller vara marginell, då de arbetar i olika skalor. Benjamin samlar upp de enskilda bilderna i syfte att skapa en syntetisk verklighet, Moxey skapar en syntetisk historia utifrån ett uppsamlade av bilder som han sedan ger ett autonomt värde. Keith Moxey nämner också att nutiden, likt den enskilda bilden, innehåller både en närvaro av det förgångna men likväl en förväntan på framtiden.<sup>123</sup> Här aktualiseras tidsförskjutningen som affischens förmedlar, eftersom uttrycket i affischen utstrålar en rörelseenergi som är synonymt med rörlig bild. Den rörliga bilden kanoniserar affischen på samma gång som affischen kanoniserar den rörliga bilden. Tidsförskjutningen medför, som följd, en utradering av gränserna mellan de båda uttrycksmedlen. Fakta kring ett objekt skapas i samma grad som det upptäcks menar Moxey, det finns ingen exakt gräns där fakta tar slut och teorier börjar.<sup>124</sup> Detta underlättar för analysen av affischen och blir synonymt med Pierces syntes som arbetar utifrån samma dialektiska förhållningssätt, där fakta och imaginära tolkningar flyter ihop och inte har någon klar gräns.

### 2.3 Tolkning - Thirdness

Kategori tre, thirdness, beskriver Pierce som ett stadium av förmedlande kontinuitet, ett meningsskapande som pågår i sinnet och som har förmågan att expandera i betydelse.<sup>125</sup> Därmed avslutas studien av affischen i det Pierce benämner som den sista kategorin i sin vetenskapliga modell, nämligen deduktion. Här måste känslor och handlingar anpassa sig till generella principer eftersom dessa principer tillhandahåller logiska förklaringar, där av tar den

---

<sup>119</sup> Bolz & van Reijen 1993, s. 16.

<sup>120</sup> Ibid., s. 16.

<sup>121</sup> Moxey 2013, s. 45.

<sup>122</sup> Ibid., s. 45.

<sup>123</sup> Ibid., s. 46.

<sup>124</sup> Ibid., s. 56.

<sup>125</sup> Hausman 1993, s. 134.

intellektuella aktiviteten över i det tredje stadiet.<sup>126</sup> Thirdness innefattar en intermediär kategori, här behandlas inte fysiska ting utan enbart representationer. Här styrs sammanhanget av lagar där allt är framtidsorienterat, vilket också förutsätter att betraktaren anpassar sig efter dessa lagar. Thirdness utgör den aspekt av det fenomen man tolkar som utsänder både tankar och lagar inom en metafysisk ram.<sup>127</sup> Materialet som man beskrivit och analyserat sträcker sig, i det tredje stadiet, över tid och rum. Thirdness kan även liknas vid ett mentalt utvecklingsstadium där de tankegångar som vuxit utifrån firstness och secondness börjar genomgå en mognadsprocess. Innehållsmässigt framstår detta skede också som det rikaste, eftersom man här vidareutvecklar och karaktäriserar de slutsatser man berett utifrån de första två stadierna.<sup>128</sup> Pierce menar att thirdness, på egen hand, skapar ordning ut av kaos följaktligen resulterar thirdness i en syntes.<sup>129</sup> Postkolonial teori utgör här det generella underlaget. Bhabhas tredje rum möjliggör för mig att låta affischen frångå sina kulturella, sociala och politiska förbindelser. Det tredje rummet låter mig tolka affischen utifrån ett subjektivt perspektiv opåverkat av tidens förlopp, här ger jag affischen autonomi.

På en väldigt liten yta vill man bemöta betraktaren med en maximal mängd information. Affischen skildrar därför ett kaotiskt händelseförlopp, den vill uttrycka något. Affischen lägger heller inget anspråk på realism då tågets proportioner inte överensstämmer med figurernas placering i affischbilden. Frånvaron av realism gör också att affischen får en tätare relation med den rörliga bilden. Figurerna i bilden är slumpvist utplacerade och sporadiskt riktade mot varandra förutom indianerna, vars placering ter sig mer planerad. Affischbilden uppfattas som spontan och oplanerad vilket förstärker ögonblicksmomentet i scenen. Motivet är fryst på ett sätt som går i analogi med hur apparaturen i en kamera skulle fångat ögonblicket, ett moment som blivit mekaniskt inpräntat av en dold betraktare, eller ett mekaniskt öga. Det finns heller inget rätt eller fel i utförandet, eftersom affischen är låst vid ett annat uttrycksmedel som inte lägger anspråk på reflektera verkligheten, det som sker är det som återges i affischbilden. Affischens intensitet kommunicerar med betraktaren på ett sätt som gör att man vill veta hur situationen slutar. Det finns ingen början, heller inte något slut i det narrativ affischen ger sken av att berätta. Syntesen som uppstår mellan rörlig bild och affischens estetiska utformande frambringa en brygga mellan den rörliga bilden och den uppstoppade scenen i affischen. Det spontana och oplanerade ögonblicket har emanerat från den rörliga bilden har reproducerats i affischen. Walter Benjamins hypotes om filmens reproduktiva förmåga har i det här avseendet gjort avtryck i affischens estetiska utförande. Filmaffischen länkas här till den rörliga bildens förmåga att skapa syntetiska verkligheter varvid syftet med affischen blivit uppnått. Utifrån Benjamins perspektiv fungerar affischen till *The Great Train Robbery* likt en vattendelare mellan olika uttrycksformer. Affischen övergår istället till att bli en sändare för sitt eget uttrycksmedel.

Eftersom affischbilden utgör ett fruset moment i tiden, ett fragment av ett ögonblick på film som reproducerats på en affischyta, så medför reproduktionen av den rörliga bilden att affischen blivit ett subjekt för temporalisering. Temporaliteten i det tredje rummet, det som

---

<sup>126</sup> Gorrée 1994, s. 41.

<sup>127</sup> Hausman 1993, s. 132.

<sup>128</sup> Ibid., s. 138.

<sup>129</sup> Gorrée 1994, s. 41.

Bhabha knyter till en oavbruten upplösning och konvergens av kultur, identitet och sociala skillnader, påminner mycket om den rörliga bildens fragmentisering av verkligheten som Benjamin ringar in. I Bhabhas tredje rum uppenbarar sig nuets närvaro genom det ständiga upplösandet av det temporära, där nuet bara utgör en oavbruten mellanakt, ett tomrum som uppenbarar sig mellan anspråken på det förgångna och behovet av en föreliggande tid.<sup>130</sup> Affischbilden har på så vis blivit en visuell manifestering av Bhabhas tredje rum, där en upplösning tillika sammankomst av kultur, identitet och sociala skillnader äger rum. Då reproduktionen av affischen reläats från rörlig bild medför att affischen, på egen hand, framstår som ett objekt för en dialektisk omorganisering av kulturen.<sup>131</sup> Eftersom fotografi, rörlig bild och tryckkonst är ett påfund från Europa, blir affischen resultatet av en konvergens mellan tre uttrycksmedel där en ny innebörd och mening uppstår i dess sammankomst.

Men affischen illustrerar även det som Bhabha kallar för en visualisering av en kolonial diskurs, där det statiska momentet i affischbilden underlättar för en identifiering av de koloniala undertonerna, som i affischen baseras på makt, nöje och fantasi.<sup>132</sup> Affischen illustrerar en kolonial fantasi av samexistens där indianerna i bilden framställs som stereotyper, deras närvaro blir både ett substitut för en romantisering men samtidigt kastar deras närvaro den största skuggan över bildens innehåll.<sup>133</sup> Indianerna, och framför allt deras placering i affischbilden, underblåser Bhabhas koloniala diskurs eftersom indianerna i bilden utmålas som passiva individer underlägsna den vite mannen. De bevittnar scenen med lokomotivet med en uppenbar rädsla och häpnad. Tolkar man affischen utifrån de förutsättningar Bhabha beskriver om det tredje rummet så är det inte de vita männen i hattar som blicken dras till, utan blicken dras till indianerna oavsett deras oansenliga placering i affischen. Indianerna och deras minimala anspråk på affischytan kan jämföras med det Bhabha benämner som latent orientalism.<sup>134</sup>

Med latent orientalism menas att affischen ger uttryck för att representera en imaginär drömvärld. Ironiskt nog framställs affischens imaginära värld på bekostnad av indianerna. De vita männen i bilden styr och dominerar det som pågår i scenen. Blicken fäster på männen som agerar, det är här som den uppenbara dialektiken i bilden sker. Men den underliggande dialektiken i affischbilden sker mellan indianerna och bilden i sin helhet. I det här sammanhanget hade affischen kunnat gå en helt annan väg. Om indianerna exempelvis hade varit frånvarande i bilden så skulle budskapet i affischen blivit något helt annat, vilket för resonemanget till ytterligare en kärnpunkt. Indianerna som är placerade i affischens högra nederkant återses heller aldrig i filmen. Indianerna figurerar enbart i affischen där de har som syfte att underblåsa filmens exotiska prägel. Bhabha menar på att det är lättare att urskilja den koloniala diskursen när den manifesteras i visuella uttrycksmedel där nöje, fantasi och makt tydligt betonas i bilden.<sup>135</sup> Indianerna stereotypifieras eftersom de, som Bhabha säger,

---

<sup>130</sup> Bhabha 1994, s. 219.

<sup>131</sup> Ibid., s. 38.

<sup>132</sup> Ibid., s. 81.

<sup>133</sup> Ibid., s. 82.

<sup>134</sup> Ibid., s. 71.

<sup>135</sup> Ibid., s. 81.

exemplifierar ett *omöjligt objekt* i sammanhanget då man inte vill vidkännas koloniseringen av den nya världen och förtrycket av dess ursprungsbefolkning.<sup>136</sup>

Det tredje rummet möjliggör för betraktaren att se de koloniala undertonerna i affischen, undertoner som annars ligger vilande och dolda och som få vågar vidröra. Det tredje rummet låter de kulturella anomalierna i bilden gå före. Med anomalier menar jag bildelement som medför en kontrast mot bildens fullständighet, något som får betraktaren att reagera. I affischens utgörs anomalierna av indianerna. Anomalierna ger upphov till diskussion och reflektion, vilket direkt leder till en dialektisk respons. I det tredje rummet reagerar jag enbart på indianerna, därför att indianerna gör att affischen blir till en meningsbärare som transporterar affischen ut ur den koloniala kontexten och belyser indianernas situation. På så vis låter det tredje rummet indianerna tala, oavsett om affischen domineras av västerländsk dominans.

Bhabha betonar konstens kapacitet i att översätta det omöjliga, att finna den ömtåliga kommunikation som uppstår i stunden av skapandet och betraktandet, en kommunikation som talar till människan.<sup>137</sup> Enligt Bhabha är en bild inte något annat än ett bihang till auktoritet och identitet, bilden får aldrig lägga anspråk på att representera verkligheten.<sup>138</sup> Affischen fungerar som en visuell markör för det som Bhabha likställer med nationell tid. I syfte att förtydliga Bhabhas hypotes refererar jag till Stuart Hall som i sin tur hänvisar till Franz Fanon som menade på att karaktären i det kulturella sökande som både fotografiet, men likväl den rörliga bilden förfogar över, är synonymt med en reproducering av identiteten i skuggan av det koloniala.<sup>139</sup> Att man helt enkelt återberättar det förflutna genom visuella uttrycksmedel. Utifrån ett sådant perspektiv skapar man en imaginär återförening av kulturer mellan nutiden och den tid som passerat, i en tydlig form återger man den fragmentiseringen och förskingring som uppstått mellan olika kulturer.<sup>140</sup> Det tredje rummet visualiserar sådant som annars inte kan definieras, som Bhabha säger, tredje rummet hjälper det nya världssystemet att belysa den kulturella temporaliteten om man i det tredje rummet släpper in en kommunikativ struktur som fungerar som en indirekt visuell medlare.<sup>141</sup> Bhabha understryker med att det finns många historiska subjekt som än så länge är orepresenterade i den transkulturella kontexten eftersom de inte tillåts befinna sig i det tredje rummet.<sup>142</sup> I min tolkning hoppas jag att affischen fått ett nytt representativt värde då jag har ventilerat affischen i ett temporärt kulturellt utbyte.

Affischen kommunicerar först när den tillåts gå in i det tredje rummet, men undviker att bli modern likväl postmodern. Indianerna i affischen är det element i bilden som förmedlar en tyst kommunikation och förhindrar att affischen förlorar sitt kulturella värde. Indianerna går i analogi med Bhabhas postmoderna exempel av jämförelsen mellan Edwards Munchs *Skriet*

---

<sup>136</sup> Ibid., s. 81.

<sup>137</sup> Bhabha 2003, s. 444.

<sup>138</sup> Bhabha 1999, s. 123.

<sup>139</sup> Hall, Stuart, "Kulturell identitet och diaspora", *Globaliseringens Kulturer: Den Postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*, red. Catharina Eriksson och Maria Eriksson Baaz, et al. Bokförlaget Nya Doxa, Nora, 1999, s. 232.

<sup>140</sup> Ibid., s. 233.

<sup>141</sup> Bhabha 1994, s. 221.

<sup>142</sup> Ibid., s. 221.

(1893) och den moderiktiga individen som går omkring lyssnar på musik, helt isolerad från omvärlden. I Munchs tavla materialiseras smärtan och det döva skriket eftersom det emanerar från tavlan utåt mot ett subjekt, i fallet med den moderna individen som lyssnar på musik, helt avstängd från yttre påverkan, projiceras istället denna reaktion inåt och isoleras.<sup>143</sup> Affischen har en förmåga att undvika båda sammanhangen, eftersom affischen ständigt räddas av den rörliga bildens föränderliga projicering på affischytan och dess ständiga aktualisering av affischens innehåll. Bhabha menar att innebörden i den postmoderna diskussionen handlar om kampen om subjektets själ.<sup>144</sup> Munchs tavla är beroende av ett subjekt för att bilda en förmedling och agentur, medan den isolerade personen med hörlurar enbart utstrålar sitt yttre mot subjektet, här uppstår istället en osynlig materialitet. Bhabha utmålar Munchs *Skriet* och den moderna musiklyssnaren som en manifestering för modernismens skrik på hjälp och postmodernismens avtagande aktualitet och relation till det modernismen.<sup>145</sup> Affischen kommer av den anledningen alltid att vara en aktuell meningsbärare som har sina rötter i en modernistisk grund, men blir immun mot att placeras in i ett postmodernt fack. Med näring från den rörliga bilden förvandlas affischen ett nytt uttrycksmedel där projicering av sociala och kulturella utbyten hela tiden fortgår. Homi K. Bhabha hänvisar till Jean Baudrillard som menar att postmodernismen har en förmåga att passera bortom de representativa formerna, ikonerna och bilderna, där han vill att betraktaren ska engagera sig i ett kulturellt utrymme där det verkliga och imaginära blandas ihop i en operativ totalitet.<sup>146</sup> Walter Benjamins härmande medium, den rörliga bilden, framstår som ett exempel på ett sådan kulturellt utrymme.

Affischen till *the Great Train Robbery* kan ses motsvara ett nytt kulturellt paradigm inom den postkoloniala diskursen. Den rörliga bilden började kommunicera utifrån affischen i syfte att skapa syntetiska verkligheter. Eftersom *The Great Train Robbery* utgjorde den första narrativa spelfilmen, fick affischens innebörd härmed en ny startpunkt och ny betydelse, inte bara inom den västerländska kontexten, utan senare även på en global nivå. När affischen, efter sekelskiftet, associerades med den rörliga bilden införlivades affischen med en permanent egenskap att kunna sträcka sig över både tidens gränser såväl som de kulturella gränserna, att ständigt vara aktuell och belysande. Ämnet och innehållet i affischen är och förblir en tidskapsel som inte kan undfly sina koloniala undertoner. Men i samma ögonblick som de koloniala undertonerna etableras, löses de upp. Filmaffischen demonstrerar hur film, som ett nytt visuellt och kommunikativt uttrycksmedel, tog reproduktionen till en ny nivå in i 1900-talet där den deltog i en växande globalisering. Där av utgör filmaffischen rent generellt ett betydande uttrycksmedel när det gäller att sammanföra och dekonstruera kulturella identiteter. Filmaffischen kan generellt ses som ett uttrycksmedel vars nya språk talar åt den alienerade individen, som Homi K. Bhabha säger när han refererar till Walter Benjamin, att affischen kan ses representera språket för en revolutionär medvetenhet i form av ett framträdande.<sup>147</sup> Affischen till filmen *The Great Train Robbery* manifesterar inte bara ett nytt uttrycksmedel, affischen kan sägas medvetandegöra den koloniala nödsituationen. Rörlig bild utgjorde i begynnelsen ett tekniskt och kulturellt avancemang inom den koloniala kontexten.

---

<sup>143</sup> Bhabha 2003, s. 440.

<sup>144</sup> Ibid., s. 440.

<sup>145</sup> Ibid., s. 440.

<sup>146</sup> Ibid., s. 439.

<sup>147</sup> Bhabha 1999, s. 119.

Men avancemanget upplöstes när dess fragmentisering projicerades på en affischyta, i samma ögonblick övergick den rörliga bilden och filmaffischen till att bli en aktiv del i en globaliseringsprocess. Den syntetiska verkligheten inom rörlig bild gjorde verkligheten mer global och gör det än idag. Reproduktionen och det estetiska uttryck som förekommer inom affischen är, som Bhabha säger, synonymt med innehållet i tableau vivant, där en tillfällig företeelse hela tiden kopierar sig själv varvid varje kopia enbart blir till ett tillfälligt imaginärt substitut av det verkliga. Det reproduktiva kommer aldrig att försvinna, av det skälet att reproduktivitet är ett kulturellt avtryck av den västerländska civilisationen.

#### **2.4 Avslutande och sammanfattande diskussion**

I min uppsats har jag beskrivit, analyserat och tolkat en affisch utifrån en gammal vetenskapslära som i början inte var förknippad med konstvetenskap. Därpå har jag applicerat ett äldre såväl som ett nyare teoretiskt perspektiv inom området visuell kultur och postkolonial teori med avsikt att placera affischen i en postkolonial kontext. Eftersom mitt arbete inte grundade sig i etablerade konstvetenskapliga metoder, så medförde detta konsekvent att vissa moment i mitt arbete förefallit svävande och begründande. I min studie har jag haft som avsikt att skapa ett resonemang om filmaffischens möjliga förmåga att både bygga upp kulturella identiteter, men i samma stund bryta ner dem. Filmaffischen deltar, och blir på så vis, en liten aktiv del i en globaliserad process. Kärnan i mitt resonemang innefattar hur den rörliga bilden, under seklets början, brände in sin förmåga att kunna fragmentisera verkligheten på affischens yta. Att filmens ogripbara ögonblick gör ett permanent avtryck på en affischyta. En filmaffisch återspeglar en symbios mellan ett konstruerat narrativ, en syntetisk verklighet, och ett uttrycksmedel i form av rörlig bild. Affischen *lever* även om illustration inuti affischen är statisk. *The Great Train Robbery* var det första narrativet som gick över denna tröskel. För att inte låta etablerade konstvetenskapliga begrepp och traditioner färga av sig och frånta det jag är ute efter, har jag i min studie utgått från Charles Sanders Peirces äldre semiotiska syntes. Firstness, secondness och thirdness har under studiens gång tillåtit mig att succesivt befria affischen från utomstående mening.

Resultaten i syntesens första steg ventilerade jag därefter i det andra steget, där Walter Benjamins teoribildningar inom reproduktion, fragmentisering och de syntetiska verkligheterna utgjorde det centrala underlaget. Utifrån med Benjamins diskurs började jag även rama in min egen argumentation genom att belysa ett dialektiskt förhållande mellan den rörliga bildens fragmentisering av verkligheten och dess påverkan på den enskilde individen. Reproduktionen och fragmentiseringen beredde plats för Keith Moxeys lärosatser där tidsförskjutningen och det autonoma förhållningssättet stod i fokus. Här aktiverade jag de begrepp som grundar sig Moxeys lärosatser nämligen heterokroni, anakronism, pictorial- och iconic turn. Heterokroni fungerar i det här sammanhanget som ett stöd att luta mitt resonemang på, eftersom tidsförskjutningen förklarar en kulturell skillnad mellan filmaffischens utveckling i Nordamerika till skillnad från dess utveckling i Europa. Anakronismen medförde att affischen tillfälligt lämnade sin ursprungliga plats i historien för att istället ta plats i nuet, jag förflyttade affischen från dåtid till nutid där jag inbringade en temporär innebörd i affischen. På så vis lösgjorde jag affischen från sitt tidigare sammanhang och sin tidigare betydelse, affischen blev disponibel för mina ändamål.

Firstness och secondness medförde att jag, genom iconic turn, införlivade affischen med en närvaro, en energi. Pictorial turn tillät, därefter, affischen att kommunicera utifrån sitt eget språk. Keith Moxeys begrepp materialiserade Benjamins lärosatser varvid jag lättare kunde närma mig affischen genom att ge affischen autonomi. Min subjektiva hållning, baserad på Pierces, Benjamins och Moxeys teser, tillät affischen att frångå konstvetenskapens bestämda ramar och istället låta sig framställas på nytt. Charles Sanders Pierces och Walter Benjamins äldre teser och lärosatser bildade en intressant polaritet gentemot Moxeys nyare tankegångar. Heterokronin och anakronismen, tillsammans med iconic- och pictorial turn planterade här underlaget åt den postkoloniala teoribildningen. I Homi K. Bhabas tredje rum fick jag möjlighet att låta affischen agera som ett temporärt ögonblick i tiden. Temporaliteten som uppstår i det tredje rummet, en temporalitet som också Moxey förespråkar, tillät substansen i affischen att kommunicera i ett opåverkat skeende. I det här sammanhanget kunde jag se och tolka affischen utifrån Bhabas synsätt. Här illuminerade jag den västerländska symbolismen och innebörden i affischen i syfte att frambringa ett underlag för en postkolonial diskurs. Det arbete jag har genomfört kan mer tolkas som ett experiment, snarare än ett sökande efter slutsatser baserat på konkreta konstvetenskapliga metoder. Då huvudsyftet har varit att lyfta fram affischen mot bakgrund av det postkoloniala, ser jag ändå denna experimentella syntes av metod och teori som en intressant infallsvinkel då man inte *enbart* förhåller sig till den västerländska litteraturen som stöd.

# Käll- och litteraturförteckning

---

## Tryckta källor och anförd litteratur

Aspelin, Kurt & Lundberg, Bengt A., red. *Tecken och tydning*, Bokförlaget Pan/Norstedts, Stockholm 1976.

Bhabha, Homi K., ”Att minnas Fanon: Självet, psyket och det koloniala tillståndet”, *Globaliseringens Kulturer: Den Postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*, red. Catharina Eriksson och Maria Eriksson Baaz, et al. Bokförlaget Nya Doxa, Nora, 1999.

Bhabha, Homi K., ”Postmodernism/Postkolonialism”, *Critical Terms for Art History: Second Edition*, red. Robert S. Nelson & Richard Shiff, The University of Chicago Press, Chicago, 2003, s. 435-451.

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Routledge, London 1994.

Bolz, Norbert & van Reijen, Willem, *Walter Benjamin: En introduktion*, Bokförlaget Daidalos AB, Göteborg 1994.

Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, First MIT Press paperback edition, Cambridge, Massachusetts 1991.

Césaire, Aimé, ”Om kolonialismen”, *Postkoloniala studier: Skriftserien Kairos nummer 7*, red. Mikela Lundahl, Raster Förlag, Stockholm 2002, s. 72.

Emery Hulick, Diana & Marshall, Joseph, *Photography: 1900 to the Present*, Prentice-Hall Inc, Upper Saddle River, N.J. 1998.

Eriksson, Catharina & Eriksson Baaz, Maria, et al, red. *Globaliseringens Kulturer: Den Postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*, Bokförlaget Nya Doxa, Nora 1999.

Ferris, David S., red. *Walter Benjamin: Theoretical Questions*, Stanford University Press, Stanford, California 1996.

Gorlée, Dinda L., *Semiotics and the Problem of Translation: With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*, Editions Rodopi B.V, Amsterdam 1994.

Grainge, Paul & Jancovich, Mark, et al. *Film Histories: An Introduction and Reader*, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh 2008.

Gunning, Tom, ”The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, *Film Histories: An Introduction and Reader*, red. Paul Grainge och Mark Jancovich, et al. Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh, 2008, s. 13-20.

Hall, Stuart, "Kulturell identitet och diaspora", *Globaliseringens Kulturer: Den Postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*, red. Catharina Eriksson och Maria Eriksson Baaz, et al. Bokförlaget Nya Doxa, Nora, 1999, s. 232.

Hall, Stuart, "När inträffade "Det Postkoloniala?": Tänkande vid gränsen", *Globaliseringens Kulturer: Den Postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*, red. Catharina Eriksson och Maria Eriksson Baaz, et al. Bokförlaget Nya Doxa, Nora, 1999, s. 81.

Hausman, Carl R., *Charles Sanders Peirce's Evolutionary Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

Ikas, Karin & Wagner, Gerhard, red. *Communicating in the Third Space*, Routledge, New York 2009.

Lotman, Jurij, "Tre texter om konstens semiotik", *Tecken och tydning*, red. Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg, Bokförlaget Pan/Norstedts, Stockholm, 1976, s. 47.

Lundahl, Mikela, red. *Postkoloniala studier: Skriftserien Kairos nummer 7*, Raster Förlag, Stockholm 2002.

McClintock, Anne, "Soft-Soaping Empire: Commodity racism and imperial advertising", *The Visual Culture Reader: Second Edition*, red. Nicholas Mirzoeff, Routledge, London, 1998, s. 507.

Miegel, Fredrik & Johansson, Thomas, *Kultursociologi: Andra upplagan*, Studentlitteratur, Lund 2002.

Mirzoeff, Nicholas, red. *The Visual Culture Reader*, Routledge, London 1998.

Mirzoeff, Nicholas, "The Subject of Visual Culture", *The Visual Culture Reader: Second Edition*, red. Nicholas Mirzoeff, Routledge, London, 1998.

Moxey, Keith, *The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History*, Cornell University Press, Ithaca 2001.

Moxey, Keith, "Visual Studies and the Iconic Turn", *Journal of Visual Culture*, 2008:7.

Moxey, Keith, *Visual Time: The Image in History*, Duke University Press, Durham 2013.

Nelson, Robert S. & Shiff, Richard, red. *Critical Terms for Art History: Second Edition*, The University of Chicago Press, Chicago 2003.

Rogoff, Irit, "Studying Visual Culture", *The Visual Culture Reader: Second Edition*, red. Nicholas Mirzoeff, Routledge, London, 1998, s. 25-26.

Spivak, Gayatri Chakravorty, "Kan den subalternerna tala?", *Postkoloniala studier: Skriftserien Kairos nummer 7*, red. Mikela Lundahl, Raster Förlag, Stockholm, 2002, s. 99.

Young, Robert J. C., "The Void of Misgiving", *Communicating in the Third Space*, red. Karin Iikas & Gerhard Wagner, Routledge, New York, 2009, s. 81-95.

### **Elektroniska källor**

Benjamin Graves, *Political Discourse: Theories of Colonialism and Postcolonialism*.

Hämtad 2014-05-20.

[<http://www.postcolonialweb.org/poldiscourse/bhabha/bhabha1.html>].

Konstfack: *Visuell kultur och lärande*.

Hämtad 2014-05-05.

[<https://www.konstfack.se/Forskning/Forskningsledningsgruppen/Visuell-kultur-och-larande/>].

The Met: *American West in Bronze Exhibition Blog*.

Hämtad 2014-05-20.

[<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/the-american-west-in-bronze/blog>].

W.J.T. Mitchell, *Mitchell on the 'Pictorial Turn'*.

Hämtad 2014-04-27.

[<http://newlearningonline.com/literacies/chapter-11/mitchell-on-the-pictorial-turn>].

Källa till bilaga.

Hämtad 2014-05-20.

[<http://www.metmuseum.org/exhibitions/past-exhibitions>].

## Bilagor och bildförteckning

---

På grund av upphovsrättsliga skäl kan bilagan inte publiceras i uppsatsen.

*The Great Train Robbery*

Framställd av: The Strobridge Lithographing Company

Upphovsman: Okänd upphovsman

Benämning: Filmaffisch

Tillkomstår: Tryckt cirka år 1903

Teknik: Färglitografi

Storlek: 281 x 473 cm