

Lunds universitet
Språk- och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Ingrid Stigsdotter
2011-01-13

Mikael Blomqvist
FIVK01



Dörren Mellan Rummen

Martin Arnolds film
passage à l'acte

Innehåll

Inledning.....	s.4
Frågeställning, syfte, avgränsning och tillvägagångssätt.....	s.5
Kontext.....	s.7
Teoretisk diskussion.....	s.8
Attraktion och narration.....	s.8
Klippning och alienation.....	s.9
Intertextualitet.....	s.10
Spår och dörrar.....	s.11
Filmanalys.....	s.13
Svängdörrar.....	s.13
Mellan bildrummens kontaktytor.....	s.17
Sound of Noise.....	s.20
Konklusion.....	s.22
Källförteckning.....	s.24



Bild 1.

"Cinema is the art of ghosts"
- Jacques Derrida -

Inledning

- Visa filmen igen! Baklänges! Vi hoade alla till projektormästaren. Min far körde givetvis super 8 filmen baklänges och filmen återskapades framför våra hungriga ögon. Det var som magi. Rent fysiskt fick våra smalfilmer många mekaniska skador under den här tiden, i början av 1970-talet. Ju fler skador på filmerna desto roligare blev det att se familjens hemmabio utan ljud. Projektorn, busstrafiken utanför fönstret och grannarnas TV-apparater skapade tillsammans en *musique concrète* som ackompanjerade filmerna väl. Flimret och hackandet från projektorn blev höjdpunktsföreteelser i mitt liv. Ögats tröghet är den fysiologiska förutsättning som möjliggör uppfattandet av 24b/s som film. I en text av Tom Gunning, där han skriver om avantgardefilm och den tidiga filmen,¹ läste jag om en arkitekt och konstnär vid namn Theo van Doesberg som en juninatt 1918 satte sig i en biografialong i Leiden för att se *Keystone Cops*. Filmen innehöll en hejdlöst jakt där skurkar klädda i svarta kostymer jagar varandra fram och tillbaka. Gunning citerar vad Van Doesberg plötsligt såg framför sig på den vita duken,

”In a maximum of motion and light you saw people falling apart in ever diminishing planes, then reconstructing themselves into bodies at the next moment. A continuous dying and reviving at the same moment. A continuous dying and reviving at the same instant. The end of time and space! The destruction of gravity! The secret of fourth dimensional motion.”²

Enligt Gunning vet ingen vad Van Doesberg egentligen såg där framme på filmduken 1918.³ Mitt problemområde härstammar ur ett intresse för hur vi ser och uppfattar vår omvärld med hjälp av rörliga bilder; Jag kände inför Martin Arnolds *found footage* film *passage à l'acte* (1993) så som Van Doesberg beskrev sin upplevelse av *Keystone Cops* - det jag såg var gestalter som genom Arnolds narrativa klippstrategi föll samman och byggdes upp igen. Jag upplevde först filmen som en humoristisk pastisch. Den känslan lämnade snart plats för något annat och jag minns Susan Sontags kloka ord ”Alla fotografier är ett momento mori. Att ta ett fotografi är att göra sig delaktig i en annan människas (eller ett tings) dödlighet, sårbarhet, föränderlighet. Just genom att skära ut detta ögonblick och frysa fast det bär alla fotografier vittnesbörd om tidens obevekliga nedsmältning.”⁴ Vad var det jag hade sett och hört? Ord som repetition, magi och avantgardemusik upptog mina tankar. Vilka dörrar öppnas respektive stängs när vi betraktar Arnolds projektioner?

¹ Gunning, Tom (2002), ”Vienna Avant-garde and Early Cinema”, http://www.sixpackfilm.com/archive/veranstaltung/festivals/earlycinema/symposion/symposion_gunning.html, hämtad 2010-11-15.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Sontag, Susan (2001), *Om fotografi*, Smedjebacken, Natur och Kultur, s. 25.

Frågeställning, syfte, avgränsning och tillvägagångssätt

Mina ögons tröghet fick tidigt träning genom min familjs märkliga tradition av filmprojektion. Utifrån denna har formalistisk- och strukturalistisk film funnits som ett naturligt intresseområde, där jag bland annat kommit i kontakt med Martin Arnolds produktioner, främst trilogin *pièce touchée* (1989), *passage à l'acte* (1993) och *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1998). Filmerna är svartvita och ursprungsmaterialet är *found footage* från Hollywoodfilmer med datering kring slutet av 1950- till mitten på 1960-talet, så kallat post klassiskt Hollywood narrativ. Arnold har i sin tur bearbetat materialet med en optisk printer⁵ på 16mm film. Dessa filmer har gett upphov till en mängd funderingar; Kan vi stänga ute våra personliga associationer och hindra dem från att likt ett proustianskt bakverk krydda upplevelsen av vad vi exponeras för? Hur arbetar Arnold med befintlig mise-en-scène? Hur påverkar kontextualiseringen av ursprungsmaterialet narrativet? Är repetition en analyserande metod eller bara ett slags estetiskt uttryck? Dessa frågor hjälpte mig att formulera min frågeställning

Jag har valt att fokusera på Arnolds narrativa strategier. Genom att analysera hur *found footage* sammanfogas för att berätta något nytt med redan existerande bilder har jag undersökt klipptechnikens betydelse för Arnolds narrativ. Syftet med uppsatsen är att belysa att förförståelsen finns med i kontextförskjutningen och därmed påverkar konnotationen även i *found footage* filmer. När jag analyserar klipptechnik har jag tittat på hur man går tillväga rent formellt; Är det skarpa kontraster i klippet, *jumpcuts*, eller använder man sig av övergångar som lotsar blicken in i nästa scen? Detta påverkar narrativet eftersom klippen görs för en mottagare. Produktionen av filmer, så som arbete med kamera och sammanfogning av materialet genom klippning, blir därför starkt relaterat till reception. Jag har avgränsat min analys till att omfatta *passage à l'acte*, eftersom denna film har synkroniserat ljud samt därför att Arnold i denna utgår från en enda scen ur en ”upphittad” Hollywoodproduktion.

De böcker jag använt mig av är antologier om filmteori, avantgardefilm, filmhistoria samt artiklar från webbkiv. *Found footage* är ett forskningsfält som många har skrivit om och begreppet i sig innefattar en bred kategori av filmskapande. Några ingångsverk jag tagit del av är William C. Wees, *Recycled images: the art and politics of found footage films* (1993) och Lawrence Lessig & Stefano Basilico, *Cut: film as found object in contemporary video* (2004). I Sverige har jag hittat en

⁵ ”kopieringsmaskin för film, uppbyggd av en projektordel och en kameradel...”, optisk printer.login.europe.yahoo.com <http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/optisk-printer>, Nationalencyklopedin, hämtad 2010-11-25.

avhandling skriven av Patrik Sjöberg (2001), *The world in pieces: a study of compilation film*. Genom denna fick jag en bred historisk kunskap om *found footage* och hur det har använts som provokation och metod i avantgardefilmskapande. När jag analyserat filmen har jag använt mig av Robert Stams genomgång av intertextualitet och transtextualitet.⁶ Jag anknyter till Thomas Elsaesser och Malte Hageners bok *Film theory: an introduction through the senses* (2010) både för min analys av Arnolds film och för förståelsen av filmens komplexa teoretiska historia. De artiklar jag har haft mest användning av är Scott MacDonalds ingående intervju med Arnold som ingår i MacDonalds *A Critical Cinema III* och Daniel Herberts ”To mock a killingbird: Martin Arnold’s *passage à l’acte* and dissymmetries of cultural exchange” samt William C. Wees ”The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-Footage Films”. Jag läste i Scott MacDonalds text⁷ att Arnold arbetat med en optisk printer som han byggt själv, med följderna att jag började leta fakta om hur en sådan apparat fungerar och att jag så småningom hamnade i filmens vagg. Hur startade allt? Jag vände mig till Tom Gunnings text ”Attraktionernas film. Tidig film, dess åskådare och avantgarde” i Lars Gustaf Andersson och Erik Hedlings bok *Modern filmteori 1* (1995), för att få en klarare bild av filmmediets ursprung och den möjliga kopplingen mellan tidig attraktionsfilm, avantgarde och Arnolds filmiska uttryck.



Bild 2. Optisk printer

⁶Stam, Robert, Burgoyne, Robert & Flitterman-Lewis, Sandy (1992), *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*, London: Routledge. s. 206 ff

⁷ MacDonald, Scott (1998), ”Interviews with Independent Filmmakers: Martin Arnold”, *A Critical Cinema III*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, s.347. Hämtad från Martin Arnolds hemsida, <http://www.r12.at/arnold/media/press/macdonald.pdf>, 2010-09-20.

Kontext

Martin Arnold är filmare och konstnär, född i Wien, Österrike 1959, där han under 1980-talet studerade psykologi och konsthistoria på *Universität Wien*. Studierna ledde fram till en doktorsavhandling där han undersökte olika aspekter av segmentering av perception genom receptionen av film. Sedan 1988 har han arbetat som frilansande oberoende filmare och som gästlärare på olika universitet i Amerika och Europa. Arnold har uppmärksammats internationellt dels för sina filmer som visats på olika filmfestivaler, dels för sina installationer på konsthallar och gallerier.⁸ Arnold rör sig alltså mellan två institutionella sfärer; den filmiska och den konstnärliga, men även den teoretiskt akademiska- bör beaktas. Dadaisterna, från cirka 1917 och framåt, var fascinerade av kollagetekniken, att sätta hop föremål från olika kontexter och på så vis arbeta med kontrastverkan och motsägelsefulla sammansättningar. Slump och absurd humor var viktiga ingredienser i en efterkrigstid där mycket kändes meningslöst. Den surrealistiska rörelsen var å sin sida influerad av psykoanalytiska teorier som började träda fram vid 1920- och 30-talet. Men istället för att arbeta med slumpen vid de skapande processerna arbetade surrealisterna med det omedvetna. Man ville undersöka drömmar och deras narrativ utan medvetandets begränsningar.⁹ På 1960- och 70-talet växte den formalistiska/ materialistiska/ strukturalistiska filmkonsten fram, med filmare som Peter Kubelka och Kurt Kren,¹⁰ Malcom Le Grice och Peter Gidal.¹¹ Arnolds sätt att arbeta med *found footage* och dekonstruktion liknar i mycket Joseph Cornells omtalade *Rose Hobart* (1936) och en senare film av Bruce Conner, *A Movie* (1958), Cecelia Barriga med sin *Meeting of Two Queens* (1991), Peter Tcherkasskys *CinemaScope Trilogy* och Matthias Müllers *Home Stories* (1990). Dessa filmare och konstnärer har det gemensamt att de arbetar med *found footage* hämtat från Hollywood, drömfabriken, men deras varierande sätt att sammanfoga materialet ger filmerna olika estetiska uttryck, som särskiljer filmarna åt.¹²

⁸ se häftet till DVD-boxen där *passage à l'acte* ingår, "The Cineseizure", Index DVD 018 Vienna: Index; Re/Voir, Paris, 2006.

⁹ Thompson, Kristin, Bordwell, David (2010), *Film history: an introduction*, Third Edition, New York, McGraw-Hill, s. 162f.

¹⁰ MacDonald, "Interviews...", *Critical Cinema*, s. 348. Det kan vara intressant att notera att både Kubelka och Kren är Österrikare och att den senare var lärare till Arnold på 1980-talet.

¹¹ Curtis, David (2007), *A history of artists' film and video in Britain*, British Film Institute, London, s. 205ff.

¹² William C. Wees (2002), "The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-Footage Films", http://fiat.chadwyck.com.ludwig.lub.lu.se/fulltext/indexFullText.do?id=004/0053065&area=index&resultNum=40&queryId=../session/1291991507_29914&QueryIndex=quick&activeMultiResults=back&jid=006/0000069, hämtad 2010-12-01

Teoretisk diskussion

Attraktion och narration

”Redan detta att man, snart sagt sittande hemma i sitt rum, kan överblicka den omgivande världens liv på ett helt nytt sätt är ju storartat. Lägga märke till att filmen icke beskriver utan visar verkligheten själv liksom i en spegel - och kameran ser allt.”

- Julius Regis och Edvin Thall - ¹³



Bild 3. Méliès *Les illusions fantastiques* (1909)

Författarna Regis och Thall har här ryckts med i den modernistiska framåtandan, där det nya mediet gavs stor tilltro som historieskrivare åt mänskligheten. Filmen som objektiv sanning skulle komma bli utgångspunkten för filmare som Georges Méliès och bröderna Lumière. De senare genom den slags dokumentära realism Regis och Thall lovordar, medan Méliès insåg att den ”objektiva” sanningen kunde manipuleras med hjälp av klipp och mise-en-scène till något som liknade trollkonster med rötter i varitéatern. Tom Gunnings argumenterar i sin essä, ”*The Cinema of Attractions*” för den tidiga filmens betydelse för avantgardet samt ger de tidiga filmarna upprättelse genom en mer nyanserad bild av filmskapandet som gjordes innan filmen allierade sig med litteraturen, en symbios som ledde

¹³ Regis, Julius & Thall, Edvin (1920), *Filmens roman: en världserövrarens historia berättad i korta kapitel*, Stockholm: Geber, s. 194.

fram till vad vi brukar kalla den narrativa filmen.¹⁴ Gunning konstaterar att den tidiga filmen delades upp i två riktningar; den ”realistiska” traditionen efter bröderna Lumières dokumentärer och den expressiva illusionistiska Mélièsfiktionen innan filmberättandet blev kodifierat.¹⁵ Gunning menar dock att det viktigaste med Lumière och Méliès är vad som förenar dem - nämligen ”attraktionernas film”, själva spektaklet, att visa någonting.¹⁶ Detta att visa något är vad de tidiga modernistiska konstriktningarna - futurismen, dadaismen och surrealismen - också anammade, då man uppfattade det nya mediet som en befrielse från traditionella konstformer som teatern och litteraturen, vilka man ansåg hade blivit alltför slutna och exkluderande borgliga sysselsättningar.¹⁷ Termen *attraktion* hämtar Gunning från Eisenstein och Sergei Michailovitj, vilka tillsammans arbetade fram en analysmodell för teaterkonsten, där Eisenstein sökte ”intryckets enhet”.¹⁸ Han menade att en attraktion påverkade åskådaren emotionellt eller psykologiskt och introducerade montage (attraktionen) som en modell för att påkalla en annan verklighet i diegesen.¹⁹ Gunning hävdar att attraktionernas film varit ett starkt inslag i avantgardefilmens retorik redan från början och fram till i dag.²⁰

Klippning och alienation

Stefano Basilico beskriver hur att sträcka ut, ta bort, arrangera, systematisera, radera, laga, ge kontinuitet och att passa film (*to match*) fungerar som olika sätt att manipulera film. Han tydliggör därmed klipparens och klipptechnikens roll i *found footage*. Han menar att konstnären som *editor* här ersätter den auktoritära rollen av *director*; ”*The Editor is in control of what you see*”.²¹ William C. Wees beskriver hur filmare som använder sig av *found footage* öppnar dörrar för kritisk granskning

¹⁴ Andersson, Lars Gustaf, Hedling, Erik (red.) (1995), *Modern filmteori. 1*, Lund: Studentlitteratur, s. 16.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Andersson & Hedling, *Modern filmteori. 1*, s. 171.

¹⁸ Andersson & Hedling, *Modern filmteori. 1*, s. 175.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Andersson & Hedling, *Modern filmteori. 1*, s. 178.

²¹ Lessig, Lawrence & Basilico, Stefano (2004), *Cut: film as found object in contemporary video*, Milwaukee, WI: Milwaukee Art Museum, s. 30.

av de bilder media skapat.²² Genom klippningen av filmerna renderas det välbekanta materialet och främmandegörs. Det är när detta sker som ny mening skapas. För att massmedias egen retorik skall ses, höras eller konfronteras är det just konstnärernas sätt att arbeta med montage eller kollaget som gör kritiken till något att beakta.

Intertextualitet

Jag har läst Stams redogörelser av Genettes transtextualitet begrepp.²³ Stam gör en redogörelse för termen transtextualitet, som av Genette delats upp i fem undergrupper: Intertextualitet, paratextualitet, metatextualitet, arketextualiteten och hypertextualiteten. Stam lägger till ytterligare undergrupper, som celebritetsintertextualitet, genetisk intertextualitet, auto-citat och den lögnaktiga intertextualiteten. Jag har använt mig av meta-, hyper- och celebritetsintertextualitet för att läsa filmen, då jag anser att de kategorierna är starkast påtagliga i *passage à l'acte*. *Celebritetsintertextualiteten*, är en underkategori som visar att den kända skådespelaren är bärare av genretillhörighet och kulturell miljö. *Hypertextualiteten* omfattar filmens relation till en tidigare text, till exempel om en film är baserad på en roman. *Metatextualiteten* fungerar som den kritiska relationen mellan en text och en annan, till exempel att parafasera en annan film. Till detta begrepp hör vissa former av parodi och pastisch.²⁴ Jag ser intertextualitet som ett nyckelbegrepp som öppnar dörrar till hur vi tolkar filmer och hur det interagerar med narrationen. Arnolds klipptechnik kan beskrivas rent formellt men det intressanta är hur hans cinematografi genom sin sammanfogning av bildrutor stärker mottagandet och ger åskådaren många associationer till andra texter.

²² Wees, William C. (1993), *Recycled images: the art and politics of found footage films*, New York: Anthology Film Archives, s. 32f.

²³ Stam, Robert, Burgoyne, Robert & Flitterman-Lewis, Sandy (1992), *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*, London: Routledge. s. 206 ff

²⁴ Andersson & Hedling, *Filmanalys*, s.16. Utvecklat från Julia Kristevas resonemang om intertextualitet.

Spår och dörrar



Bild 4.

"The cinema of Hollywood is a cinema of exclusion, reduction and denial, a cinema of repression. There is always something behind that which is being represented, which was not represented. And it is exactly that that is most interesting to consider."

- Martin Arnold - ²⁵

Kameran registrerar *verkligheten* objektivt. Filmaren däremot lurar kameran att tro på allt och vilseleder därmed även publiken. Diskussionen om verklighet och film är därför ett ständigt pågående projekt. Kameran är som apparat *objektiv*, men har inte ett eget liv. Filmremsan visar spår av det som varit, av vad som befann sig framför kameran då slutarmekanismen öppnades och släppte igenom ljus som brände in i emulsionen på filmen. Ljusspårerna blir indexikala tecken.

Jonathan Crary menar att Charles Sanders Peirce vidhöll att indexikala tecken påverkar nervsystemet, "They direct the attention to their objects by blind compulsion...A rap on the door is an index. Anything which focuses the attention is an index. Anything which startles us is an index, in so far as it marks the junction between two positions of experience."²⁶ Arnolds filmer är indexikala, de visar upp spår i form av *found footage* och av hela filmprocessen i sig, så som det avfotograferade materialet sätts samman och hur det visas, projekteras, samt av Hollywoodkontexten i det här fallet filmer gjorda under 1950-talet med Hollywoodstjärnor och deras status som ett index själva.

²⁵ citat från Martin Arnolds hemsida: <http://www.r12.at/arnold/pages/alone/alone.html>, hämtad 2010-10-30.

²⁶ Crary, Jonathan (1999), *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, s. 114f.

Det är inte svårt att se dörren som en metafor för olika passager när det gäller film. ”Dörren” används av filmskaparna för att undanhålla eller släppa fram information till sina åskådare. Dörren blir ett index. I boken *Film theory: an introduction through the senses, Cinema as Door*²⁷ beskriver Elsaesser och Hagener själva Filmen som dörr, port, skärm (*screen*). De använder sig av olika filmer och olika filmteoretiker för att ge oss läsare förhållningsätt att tolka filmer, t.ex. *Sherlock Jr* (Buster Keaton, 1924) och *Kairos röda ros* (Purple Rose of Kairo, Woody Allen, 1985), där båda filmerna väver in protagonisternas och åskådarnas drömmar i och utanför diegesen.²⁸ Kopplingen mellan dessa två filmer och Arnolds produktioner kan ses rent filmtekniskt och formellt genom användande av montageteknik. Då montaget öppnar dörrar i sinnet hos betraktarna skapas en passage. Filmteoretikern Thierry Kuntzel identifierar just *dörren* som ett viktigt motiv i filmen. Han poängterar att öppnandet och stängandet av dörrar fungerar som skiljetecken, något som understryker filmens narrativ.²⁹ Jämför detta med hur skriftliga meningar byggs upp, ordnas eller bryts ner genom hur vi använder punkt, komma, utropstecken och frågetecken! Kuntzel menar att genom att identifiera filmiska skiljetecken finner man en andra dimension, bortom intrig och berättelse. Här kan vi uppfatta dörren som en passage genom mysteriet, som leder oss tillbaks till ruta ett, det tomma rummet, alltings början.³⁰



Bild 5.

²⁷ Elsaesser, Thomas & Hagener, Malte (2010), *Film theory: an introduction through the senses*, New York: Routledge, s. 35-54.

²⁸ Elsaesser & Hagener, *Film theory*, s. 53f.

²⁹ Elsaesser & Hagener, *Film theory*, s. 47.

³⁰ Elsaesser & Hagener, *Film theory*, s. 48.

Filmanalys

Svängdörrar



Bild 6.

”...motion study and magic have remained crucial elements
in the history of critical forms of cinema.”³¹

Martin Arnolds *passage à l'acte* (1993) är en experimentell kortfilm och bygger på en scen ur filmen *Skuggor över Södern* (*To kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, USA, 1962)³², en svartvit Hollywoodproduktion. Arnold har använt sig av en scen som i originalfilmen varar cirka trettiofyra sekunder för att skapa en tolv minuter lång film där scenen metodiskt körs fram och tillbaka samtidigt som det sker små förändringar mellan bildrutorna. I arbetet har han använt en optisk printer och åstadkommer på så vis en mekanisk påverkan på materialet. Titeln *passage à l'acte* är hämtad ur ett ordlexikon för psykiatri och psykoanalys och betyder på svenska ungefär *övergång till handling, passage*. Inom psykoanalysen är termen ett uttryck för impulsiva handlingar som inte går att förklara på ett rationellt sätt.³³

³¹ MacDonald, ”Interviews...”, *Critical Cinema*, s.347.

³² Jag kommer hädanefter använda mig av originalfilmtiteln *To kill a Mockingbird*.

³³ Arnold i intervjun med MacDonald, ”Interviews...”, *Critical Cinema*.

Jfr. även Arnolds föregående film, *pièce touchée*, på engelska ”touched piece”, vars titel refererar till arbetsmetoden, *found footage* och det mekaniska arbetet med den optiska printern.

Filmen börjar med en svartruta, sedan filmens titel; *passage à l'acte* inbränt på filmremsan. Vi klipps direkt in i en scen där någon kastar sig från ett bord och lämnar tre personer kvar. Genom projektorns apparat återuppstår de fotograferade objekten från Hollywoodproduktionen på en *silver screen, le tableau blanc, den vita duken* och får representera en amerikansk kärnfamilj som sitter i ett kök för att äta frukost tillsammans, ackompanjerade av diverse percussativa repetitioner. Figuren som lämnade bordet verkar vara en pojke. De andra är en flicka, som sitter med ryggen åt oss, samt en man och kvinna placerade i centrum av bilden. Mannen rör på huvudet i riktning mot pojken och säger med hög röst: ”Oh Jiiimmm!”. Sedan hör vi inte mer och pojken som satte fart fastnar i akten att försöka öppna en dörr. Kanske en dörr till frihet?



Bild 7.

”The flicker of cinema, premised upon rapid succession of images before a projected light, may induce seizures in photosensitive people.”³⁴

I *passage à l'acte* uppträder människor på ett märkligt sätt, som en *fantasmagori*³⁵. De rör sig i rummet men verkar inte förflytta sig. Gestalterna får genom Arnolds bild- och ljudmanipuleringar tal- och rörelsesvårigheter; de stammar och har tics. Filmen blir en slags absurd dadaistisk tolvminutersmusikal där Arnold gör en kritisk flimrande analys av originalscenen. Det som utspelas i Arnolds film är ett slags spel där *vad som verkar vara* fyra familjemedlemmar gör fragmenterade drag mot varandra och därmed prövar, utmanar eller hotar olika hierarkier. Leo Cahill menar att vissa av strukturalisterna ”i hemlighet” gjorde ett släktskap mellan film och termen *anfall, slag*. eftersom deras användande av ”*flicker*”³⁶ som strategi artikulerade den experimentella filmen och anknöt till ålderdomliga föreställningar om epilepsianfall, överdrivna kroppsrörelser,

³⁴ Cahill, J. Leo (2006) i häftet till DVD-boxen där *passage à l'acte* ingår; ”The Cineseizure”. s.2.

³⁵ ”overklig syn; drömbild, bländverk”, <http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/kort/fantasmagori>, Nationalencyklopedin, hämtad 2011-01-03.

³⁶ ”1 fladdrande, flämtande, flimmar 2 glimt 3 strimma...”, flicker. <http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/engelsk-ordbok/flicker/505040>, Nationalencyklopedin, hämtad 2010-41-01.

perceptuella tillstånd och sensationer.³⁷ Genom att Arnold arbetat med strukturalistiska metoder som *flicker* och *found footage*, blir hans filmkonst indirekt en kritisk film i en metakontext, där han ansluter till den ursprungliga filmens historia. Arnolds estetiska uttryck härleder emellertid tankarna ännu längre tillbaka än till de första seriefotografierna av Eadweard Muybridge. Jag tänker på *Thaumatropet* (från grekiskan ”magisk vändning”), en populär barnleksaker i början av 1800-talet.³⁸ Inte långt borta från *Thaumatropet* hittar vi blädderboken vars flimrande sidor än idag skapar illusionen av rörelse! Här finns spår av en barnlig förtjusning och förundran över det för givet tagna i världen som omger oss.



Bild 8. Thaumatropet



Bild 9.

I pojken som försöker öppna dörren ut ur scenen ser jag referenser till Buster Keatons biografmaskinist i *Sherlock Jr* (1924) som somnar på sitt arbetspass och börjar drömma om filmen han projekterar. Som åskådare får vi se hur Keaton går upp på scenen framför duken och plötsligt stiger in i *den fiktiva fiktionen*. Han öppnar en dörr och vi får bevittna en rad trollkonster som kan göras tack vare klipptechnik och mise-en-scène. I *passage à l'acte* tar pojken tillslut sig ut och lämnar det filmiska rummet, men har fastnat i Arnolds optiska, mekaniska strategier och är kvar som ett spår i diegesen genom ljud- och bildrepetitionerna. Arnold drar tillbaka pojken in i handlingen, bildruta för bildruta. Det synkroniserade ljudet och fram- och tillbakarörelserna i bildrummet sätter i gång en hel associationsapparat där de fyra representationerna av en familj (Hollywoodskådespelarna), blir föremål för en ingående visuell analys och filmdiskurs av såväl

³⁷ Cahill i häftet till DVD-boxen där *passage à l'acte* ingår; ”The Cineseizure”. s.2.

³⁸ Cook, David (1990), *A history of narrative film*, 2. ed., Norton, New York, s.2.

Arnold som av filmteoretiker. Arnold använder sig av bildmaterialet som en trollkarl vars illusoriska magi fullkomligt hypnotiserar oss betraktare. Representationerna har ingen fri vilja längre eftersom Arnold och hans optiska printer tvingar protagonisterna att utföra vad som närmast liknar en rituell akt. I motsats till den narrativa filmens voyueristiska aspekt kan *passage à l'acte* beskrivas med Gunnings resonemang om *attraktionsfilm* som exhibitionistisk.³⁹ Gunning beskriver hur skådespelarna i den *tidiga filmen* agerade framför kameran, att de ofta tog kontakt med åskådaren genom att spänna blicken i dem, d.v.s. tittade rakt in i kameran. Ett filmexempel jag tror är bekant för många är *Den stora tågplundringen*, (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903) där vi som publik i slutet av filmen blir konfronterade av både aktören och filmskaparen genom att en tågrånare plötsligt siktar på oss med sin revolver och avlossar skott mot oss.



Bild 10. *The Great Train Robbery*.

Detta sätt att etablera kontakt med sin publik ansågs senare som ett brott mot den realistiska illusionen av spelfilmen.⁴⁰ Om jag applicerar detta på *passage à l'acte* så är det inte skådespelarna som tar kontakt med oss, utan Arnold och filmen själv. Genom sitt klipparbete får Arnold duken att vibrera av ljus. Filmen visar sig själv, sin materialiet, sitt index och söker på så vis sin åskådares uppmärksamhet. Arnold monterar samman stillbilder och skapar därmed en referenslinje som bryter upp tid och rum. Mellan bildrutorna finns det ”dörrar” som fungerar som ett hinder. Dessa ”dörrar” både släpper in ljus och skapar mörker, släcker och tänds, i det att filmremsan matas framför lampan. Det finns alltid ett blänk, ett *flicker*, som i sofistikerade apparater är nästan osynligt för det mänskliga ögat. I den optiska printern tydliggörs mellanrummet, *passagen*, liksom trögheten i receptionen. Arnolds arbetssätt är inte olikt det som filmens pionjärer Eadweard Muybridge och

³⁹ Andersson & Hedling, *Modern filmteori 1*, s. 173.

⁴⁰ Ibid.

Etienne Jules Marey använde för att sätta samman sina seriefotograferade (*chronophotography*) stillbilder för att skapa illusionen av rörelse.⁴¹ I linje med Gunning anser jag att Arnold står i traditionen av den tidiga filmens trollkarlar, som visar upp sin synlighet och villigt bryter upp en sluten fiktion genom att låta klipparbetet ta en så fysisk form.⁴² Magikern Méliès arbetade inte bara med klipp i kameran och häftiga scenbyten; senare forskning har genom studier av hans negativ funnit spår av flitigt arbete med klipp, montage och kollage direkt på- och med filmremsorna⁴³ och det är framför allt här jag ser Arnolds filmskapande som nära besläktat med Méliès. När dörrar öppnas och stängs konnoterar det något vi *kanske skall få se* eller något som döljs bakom klippapparaten, index av något annat än den fysiska filmen.

Mellan bildrummens kontaktytor

passage à l'acte ger oss åtskilliga referenser till först och främst originalfilmen - om man har sett den, vill säga. Men även sättet Arnold har arbetat på känns bekant; jag kan se tydliga kopplingar till populär- och konstmusiken, musikvideo, hälsningar till dadaismen, surrealismen och samtidskonst besatt av repetition och kontextualisering av de populärkulturella texterna⁴⁴. Arnolds egna, personliga kontext är en oerhört viktig referensram för hans filmskapande, i denna rymms åtskilliga bakomliggande faktorer som på flera sätt smyger sig in och beblandar sig med materialet, den "lånade" Hollywoodfilmen; Arnold började arbeta med film i mitten av 1980-talet och studerade avantgardefilm samt Hollywoodfilm under den österrikiske experimentfilmaren Peter Kubelka.⁴⁵ Kubelkas arbete med film är en slags fortsatt diskurs som Eisenstein satte igång med sin montage-teori. Eisenstein menade att filmens mening uppstod mellan scenerna medan Kubelka menar att filmens mening uppstår mellan bildrutorna.⁴⁶ Genom att Arnold är en arvtagare av den här filmtraditionen, som rymmer båda uppfattningarna, uppstår ännu en intertextuell koppling till

⁴¹ Gunning, Tom (2002), "Vienna Avant-Garde and Early Cinema" ur uppsatsens tredje del, "The Body and Sensation", http://www.sixpackfilm.com/archive/veranstaltung/festivals/earlycinema/symposium/symposium_gunning.html, hämtad 2010-11-15.

⁴² Ibid.

⁴³ Elsaesser, Thomas & Barker, Adam (1990), *Early cinema: space-frame-narrative*, BFI Publishing, London, s. 98.

⁴⁴ Gripsrud, Jostein (2002), *Mediekultur, mediasamhälle*, Göteborg: Daidalos, 2:a upplagan, första tryckningen s. 156.

⁴⁵ Herbert, Daniel (2006), "To mock a killingbird: Martin Arnold's passage à l'acte and dissymmetries of cultural exange", s. 93. Hämtad från internet 2010-09-22, för världens längsta länk se källförteckning.

⁴⁶ Herbert, "To mock...", s.98.

förståelsen av *passage à l'acte* och förförståelsen för Arnolds film är därför också beroende av de olika intertextuella referensramar som tittarna har med sig. I Daniel Herberts analys av *passage à l'acte*, görs en jämförelse med Kubelkas film *Arnulf Rainer* (1958), ett verk av kompromisslös avantgardefilm bestående av svartrutor och vita ljusreflektioner samt av *noise*. Han skriver att båda verken, *To kill a Mockingbird* och *Arnulf Rainer*, är producerade under samma period. Detta skulle kunna innebära att dåtidens kontext är en del av Arnolds strategier, men hur? Jo, Arnold tar *To kill a Mockingbird* och använder sig av österrikisk filmformalism för att skapa ytterligheternas kontrast genom att föra samman två samtida filmtraditioner vars väsen är varandras motsatser; formalistisk avantgardefilm och postklassisk Hollywoodfilm. Enligt mig för han här en filmhistorisk diskurs till en ny dimension. Hans bildbygge blir en samtidskommentar där filmhistorien och det dåvarande socialt konstruerade sammanhanget förs till en ny text och därmed uppfattas på en ny nivå.

Celebritetsintertextualiteten aktualiseras då vi känner igen Hollywoodstjärnan Gregory Peck. Om vi tittar på metatextualiteten i *passage à l'acte* så finner jag den mest påtaglig genom Arnolds sätt att dekonstruera filmscenen. Familjen hålls samman av Gregory Peck (fadern) som styr sonen, som sedan via repetitiva strategier försöker påverka sin syster att utföra en handling. I originalfilmen vill pojken skynda på sin lillasyster så att de kan gå till skolan tillsammans. Fadern kallar tillbaka sonen med mild men bestämd röst och ber honom vänta tills systemen fått äta klart sin frukost. Ser vi mellan raderna så utspelas en maktkamp mellan könen. Det explicita patriarkala filmnarrativ som Hollywood framför allt under efterkrigstiden arbetar med blir extra tydligt när det plockas ner *frame by frame*, helt enligt Kubelkas formalistiska teorier. Fadern i *passage à l'acte* beordrar, sonen lyder, men försöker också i sin tur utöva makt över lillasystemen. Modern i Arnolds film är mer passiv. Hon har massor av tics men förblir tyst och i Arnolds version blir hon en gestaltning av patriarkalt förtryck. I originalfilmen vet vi att denne moder inte är barnens mamma, utan en grannfru med stark koppling till familjen. Men att modern, eller modersrollen (i grannfruns gestalt) inte agerar i Arnolds film är säkerligen inte någon slump. Istället kan vi konstatera att Arnold genom sin nedbrytning av scenen visualiserar de könsklichéer som Hollywoodnarrativet förmedlat. Till skillnad från andra filmer som jobbar med *found footage* och dekonstruktion av Hollywood, t.ex. Matthias Müllers *Home Stories* (1990), där skådespelerskorna har kvar sin aura av stjärnstatus även efter omklippningen, så har Gregory Peck i detta sammanhang dekonstruerats så hårt och blivit så mekaniskt påverkad, manipulerad genom den optiska printern, att stjärnglansen bleknat. Celebritetsintertextualiteten är beroende av att kändisskapets index är intakt. För Arnold är den här aspekten således oväsentlig.

Hypertextualiteten omfattar filmens relation till en tidigare text, nämligen hur *passage à l'acte* förhåller sig till *To kill a Mockingbird*. Originalfilmen är en adaptation av en bok skriven av Harper Lee 1960 och handlar om en advokat, Mr. Finch (spelas av Gregory Peck), som tar på sig att försvara en afroamerikansk man som blivit anklagad för våldtäkt på en ung vit kvinna. Boken fick Pulitzer-priset samma år, Hollywoodproduktionen fick tre Oscarsstatyetter och filmen räknas som en klassiker bland den tidens Hollywoodfilmer. *passage à l'acte* är således en slags *ready-made*⁴⁷ som dock inte alls visar upp den rasistiska problematiken som är både bokens- och originalfilmens starka tema. Varken rasismen, eller brottsmisstanken, syns i den enda scen Arnold valt att jobba med. I denna finns endast de fyra (vita) frukostätarna i fokus. Arnold förklarar i en intervju med Scott MacDonald att det var rastematiken i *To kill a Mockingbird* som gjorde den filmen känd och säger, "I wouldn't want to play around with that material".⁴⁸ Varför väljer Arnold just den här filmen om han inte vill arbeta med rasproblematiken?

Den singeltagning Arnold valde för sitt arbete med *pièce touchée*, är en kort filmsekvens där en man kommer hem och möter sin hustru sittande i en fåtölj. Genom Arnolds optiska maskin blir dessa gestalter som smittade av ett virus som gör att de får kraftiga tics; mannen öppnar och stänger dörren, öppnar, stänger, tänder respektive släcker lampan i hallen. Filmen får en rytmisk prägel genom repetitionerna och det pålagda icke-diegetiska ljudet, som är samplat från filmensekvensen men utsatt för olika manipuleringar för att sedan repeteras. I samtalet med MacDonald berättar Arnold att hans intresse för scenen i *To kill a Mockingbird* uppstod då han ville fortsätta med en ny film efter *pièce touchée*; på det formella planet ville han hitta en familjär situation där gestalterna gärna satt till bords för att äta tillsammans. Det är vardagliga ljud, som bestick mot tallrikar och koppar mot fat, som utgör grunden för manipuleringarna. Han ville den här gången arbeta med synkroniserat ljud för att prova sin repetitiva metod.⁴⁹ Arnolds val av film har alltså inte haft med det ursprungliga sammanhanget att göra, mer än att den kommer från en postklassisk Hollywoodkontext, eftersom hans huvudsakliga intresse ursprungligen handlat om ljudbild snarare än indexikalitet och ikonografi .

⁴⁷ Inom bildkonsten används denna benämning på ett konstverk som vanligen består av massproducerade föremål, eller delar av sådana, vilka har tagits ur sitt ursprungliga sammanhang och placerats i en ny konstnärlig kontext. <http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/lang/ready-made>, Nationalencyklopedin, hämtad 2010-12-04. Jfr. t.ex. Marcel Duchamps och Andy Warhols konstnärsskap, min kommentar.

⁴⁸ MacDonald, "Interviews...", *Critical Cinema*, s. 352.

⁴⁹ Ibid.

Sound of Noise

”Upprepningens dialektik är enkel; det som upprepas har en gång varit, annars kan det inte upprepas, men just det, att det har varit, gör upprepningen till det nya. När grekerna sa att all kunskap är erinring så sa de: hela tillvaron, som är till, har varit till; när man säger att livet är en upprepning så säger man: tillvaron, som har varit till, blir nu till: Om man inte äger erinringens eller upprepningens kategori så upplöses hela livet i ett tomt och innehållslöst buller.”

- Kirekegaard -⁵⁰

Då bilderna i *passage à l'acte* ackompanjeras av ett synkroniserat diegetiskt ljud, kan man utan svårighet uppfatta ljudet som bärare av narrativet och om Arnold inte ville ge sig in i rasproblematiken via bilderna så kanske vi ändå kan höra kritiken genom det manipulerade ljudspåret; det rytmiska smällandet av dörrar och diverse bestick, samt de korthuggna fraserna familjen får uttala, konnoterar afroamerikansk populärmusik. Att ljudet i Arnolds film är ett index av svart musikkultur, som från slutet av 80-talet fram på 90-talet via MTVs bildflöden nått en bred internationell publik, är inte långsökta. Hiphopen och rapmusiken är uppbyggd på just intertextuella referenser. Den speglar sig i den amerikanska populärmusikhistorien som till stor del har afroamerikanska rötter. Framför allt skapar discjockeyns *scratchande* av vinylskivor repetitiva fram- och tillbakarörelser på skivtallriken, en rytmisk dynamik där repetitionen av avhuggna ljudfraser tagna ur sin kontext, upprepas och skapar ny mening. Det synkroniserade ljudet förknippas vanligen direkt med sitt index, t.ex. någon talar och vi ser en mun röra sig och här/ därför kopplar vi samman talet till den gestalt vars mun rör sig. I *passage à l'acte* är ljudet så pass uppklippt och repeterat att det tar en helt ny form - och blir ett eget narrativt väsen. I och med att Arnold leker med ljudkonventionerna kan en kritisk röst genljuda från originalfilmen och här anser jag liksom Herbert att rasproblematiken ingalunda försvunnit, utan förflyttat sig till ljudspåret. Herbert menar också att Arnold har lyft rasproblematiken från ett nationellt och kulturellt plan till en internationell kontext.⁵¹ Jag håller med Herbert om att ljudbilden blir en markör, men att Herbert vill isolera just *ljudet som en egen kritisk enhet* fungerar inte för mig. Arnolds bildspråk i kombination med synkroniserat ljud ger konnotationer till musikvideon. Bildspråket och ljuden blir

⁵⁰ Liljefors, Max, ”Videokonst: omtagningar”, *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen*, red. Hedling, Erik, Jönsson Mats (2008), Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, s. 253f.

⁵¹ Herbert, ”To mock...” s. 99.

en enhet som stämmer överens med de populärkulturella institutioner som förmedlar produkter via nationella och internationella TV-stationer. Dessa institutioner repeterar och förmedlar den afroamerikanska nationella kulturen. Hiphopmusiken är politik, förpackad i kommersiell skrud. Musiktelevisionens retorik och musikvideos estetik är i förbund med attraktionsfilmen och visar i TV och musikvideo upp sig på ett exhibitionistiskt sätt. Arnolds film blir på detta vis en kamp att läsa. Explicit mellan bildrutorna utspelas ett historiskt drama i både bild och ljud.

I *passage à l'acte* får pojken använda dörren som en ljudlig markering, innan han motvilligt måste underkasta sig sin faders befallning. Men samtidigt skapar han ett ljud som konnoterar nån slags trummaskin. Dörren fungerar som ett percussativt uttryck för motståndets estetik.



Bild 11. *The Birth of a Nation* och Bild 12. "turntable"

Konklusion

Att arbeta med *found footage* innebär att man måste förhålla sig till ett redan filmat material, en redan gjord artefakt. Genom att ”klippa” om artefakten, d.v.s. byta kontext för visning eller rent fysiskt arrangera om materialet genom byta plats på scener i tidslinjen, har narrativet förändrats. Quentin Tarrantino återupplivar John Travolta från de döda i filmen *Pulp Fiction* (1994). Travoltas gestalt blir först skjuten av Bruce Willis rollfigur, för att scenen efter komma gående på gatan som om ingenting hade hänt. Vi får uppleva ett kontinuitetsbrott, men på ett obemärkt sätt. Genom ett enkelt klipp i tidslinjen backar Tarrantino filmens handling från betraktarens reella nu tillbaka till dåtid. Tarrantino återupplivar emellertid inte bara Travoltas rollfigur utan även Travoltas stjärnstatus, eftersom denne efter sin prestation i *Pulp Fiction* får ett rejält uppvaknande i skådespelarkarriären. Jag menar att Arnolds klipptechnik har stor betydelse för narrativets kontextförskjutning. Arnolds sätt att dekonstruera en scen ur en Hollywoodfilm, en bildruta i taget, bryter via repetitiva mönster ner scenen till filmens ursprung. Arnold visar aspekter ur bildmaterialet som inte kan ses i realtid, men som har funnits latent mellan rummen (bildrutorna). På så vis öppnar han dörrar för ny tolkning av de rörliga bilderna genom sin klipptechnik.

passage à l'acte är en komplex film med många bottnar. När jag började arbetet visste jag inte att jag skulle ta vägar förbi den tidiga filmen och inte heller att jag skulle få problem med att placera in Arnold och hans film i något fack. Jag gjorde en intertextuell analys av filmen för att undersöka hur förförståelsen finns med i kontextförskjutningen och hur konnotationen påverkas i *found footage*-filmer. Min tes var att förskjutningen framhävs främst genom Arnolds klippning och sammansättning av det dekonstruerade materialet. Jag kom fram till att Arnolds klipptechnik påverkar narrativet men också att de återanvända bilderna fortfarande bär med sig något från sin ursprungliga kontext. Analysen medförde att jag närmast uppfattade Arnolds film, med alla dess många spår av masskultur, filmhistoria och filmteori, som övermäktig. Jag anser liksom Herbert att dilemmat bottnar i att intertextualitet är något som alla artefakter har, men att den är beroende av och speglas i vilka som ser och tolkar den. Det handlar om en nödvändig förförståelse. Denna förförståelse är dock problematisk, då tolkaren är ett barn av sin tid och sociala sammanhang. Det finns alltid en överhängande risk för övertolkning eftersom det är svårt att skilja på konnotation och privat association. Som filmvetare riskerar vi alltså läsa in alldeles för mycket i den analyserade texten och filmarens intentioner med verket, inte minst som vi utgår från vårt eget tolkningsföreträde även när det gäller läsningen av äldre tiders historiska- och samhällsliga kontext.

Mitt närstudium av *passage à l'acte* och Arnolds klipptechnik har gett mig en del svar, men med backspegel i hand så har det framförallt väckt fler frågor som inte fått plats i denna uppsats. *Found footage*-film är ett område jag vill undersöka vidare, inte minst då jag tror att filmare och konstnärer som arbetar med denna metod inom en snar framtid kommer stöta på problem i hur de förhåller sig till lagar om upphovsrätt. Mina funderingar kring det etiska i att använda vad jag kallat "lånat" material, har alltså även en juridisk dimension som anknyter till diskussioner om demokrati och konvergenskultur. Inom konsten finns en tradition, kanske en annan acceptans än i samhället i övrigt, för att tänja på gränserna. Kommer filminstitutionerna klara av det juridiska trycket?

Jag hävdar att det som utmärker Arnold, är att han använder sig både av surrealismens intresse för psykoanalysen, dadaismens absurditeter, strukturalisters och formalisters ontologiska besatthet, samt av poststrukturalistisk Derridansk dekonstruktion- och Lacansk psykoanalys teori. Teorier och tillvägagångssätt hämtas ur olika kontexter men används för att visa på något nytt. Arnolds sätt att dekonstruera Hollywoodfilmer visar en klar referens till strukturalisternas sätt att förhålla sig till filmmediet, ett inåtvänt intresse för mediets materialitet. Detta i kombination med hans användande av ett material som är socialt- och politiskt laddat (vare sig Arnold själv intresserat sig för den aspekten eller inte) gör *passage à l'acte* till ett eklektiskt verk, och analysen har förhoppningsvis gett en fingervisning om hur många lager av innehåll en experimentell kortfilm kan innehålla. Själv säger Arnold i intervjun med Scott MacDonald att han inte är filmteoretiker och att hans film kommit till främst genom att han varit intresserad av olika sceners formella uppbyggnad.⁵² Men faktum kvarstår att Arnold arbetat med ett populärkulturellt material från en kontext där gestalterna representerar en specifik kultur och värdegrund och *passage à l'acte* kan därför förstås som en kulturell artefakt som ger oss större perspektiv på vår historia och samtid. Min förhoppning är att Arnolds *filmer* kommer att cirkulera mer och att fler får se hans verk, då de har något att säga om vår kultur, vår historia och om Filmen som kollektivt minnesarkiv. Kanske kan Filmen hjälpa oss bygga mening och förståelse för oss själva i en medierad värld.

⁵² MacDonald, "Interviews...", *Critical Cinema*, s. 349.

Källförteckning

Otryckta källor

Primärfilm

passage à l'acte (1993), 16mm Film, b&w, 12 min., Martin Arnold, *The Cineseizure* (DVD), Index DVD 018 , Vienna: Index; Re/Voir, Paris, 2006.

Sekundärfilmer

pièce touchée (1989), 16mm Film, b&w, 16 min., Martin Arnold, *The Cineseizure* (DVD), Index DVD 018 , Vienna: Index; Re/Voir, Paris, 2006.

Alone. Life Wastes Andy Hardy (1998), 16mm Film, b&w, 15 min., Martin Arnold, *The Cineseizure* (DVD), Index DVD 018 , Vienna: Index; Re/Voir, Paris, 2006.

Internetkällor

inledande citat sid.2., ”Cinema is the art of ghosts” (Jacques Derrida) är hämtat från: Cholodenko, Alan (2010),”The ‘ABCs’ Of B, Or: To Be And Not To Be B”, <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/102>, 2010-10-20

Arnold, Martin, hemsida, <http://www.r12.at/arnold>, 2010-10-20

Cholodenko, Alan (2010),”The ‘ABCs’ Of B, Or: To Be And Not To Be B”, <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/102>, 2010-11-20

Herbert, Daniel (2006), ”To mock a killingbird: Martin Arnold’s *Passage à l’Acte* and dissymmetries of cultural exange”. Artikel som publicerats i tidsskriften *Millenium Film Journal*; Fall 2006; 45/46, hämtad från: <http://fiaf.chadwyck.com.ludwig.lub.lu.se/home.do>, http://fiaf.chadwyck.com.ludwig.lub.lu.se/fulltext/indexFullText.do?id=004/0338609&area=index&resultNum=1&queryId=../session/1285422900_4039&QueryIndex=quick&activeMultiResults=index&jid=006/0000253, 2010-09-22

Gunning, Tom (2002), ”Vienna Avant-garde and Early Cinema”, http://www.sixpackfilm.com/archive/veranstaltung/festivals/earlycinema/symposion/symposion_gunning.html, 2010-11-15

MacDonald, Scott (1998), ”Interviews with Independant Filmmakers: Martin Arnold”, *A Critical Cinema III*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London. Hämtad från Martin Arnolds hemsida, <http://www.r12.at/arnold/media/press/macdonald.pdf>, 2010-09-20

William C. Wees, ”The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-Footage Films”, *Cinema Journal* 41, No 2, Winter 2002, http://fiaf.chadwyck.com.ludwig.lub.lu.se/fulltext/indexFullText.do?id=004/0053065&area=index&resultNum=40&queryId=../session/1291991507_29914&QueryIndex=quick&activeMultiResults=back&jid=006/0000069, 2010-12-01

Tryckt material

Andersson, Lars Gustaf, Hedling, Erik (1999), *Filmanalys, En introduktion*, Studentlitteratur, Lund

Andersson, Lars Gustaf, Hedling, Erik (red.) (1995), *Modern filmteori 1*, Lund: Studentlitteratur

Cahill, James Leo (2006), *The Cineseizure*, 20 sidors häfte medföljande DVDn till *Martin Arnold: The Cineseizure*, Index DVD 018, Vienna: Index; Re/Voir, Paris, 2006.

Cherchi, Usai, Paolo (2001), *The death of cinema: history, cultural memory and the digital dark age*, London: British Film Institute

Crary, Jonathan (1999), *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press

Curtis, David (2007), *A history of artists' film and video in Britain*, British Film Institute, London

Elsaesser, Thomas, Barker, Adam (red.) (1990), *Early cinema: space-frame-narrative*, BFI Publishing, London

Elsaesser, Thomas, Hagen, Malte (2010), *Film theory: an introduction through the senses*, New York: Routledge

Gripsrud, Jostein (2002), *Mediekultur, mediesamhälle*, Göteborg: Daidalos, 2:a upplagan första tryckningen

Lessig, Lawrence, Basilico, Stefano (2004), *Cut: film as found object in contemporary video*, Milwaukee, WI: Milwaukee Art Museum

Regis, Julius, Thall, Edvin (1920), *Filmens roman: en världserövrarens historia berättad i korta kapitel*, Stockholm: Geber

Sontag, Susan (2001), *Om fotografi*, Smedjebacken, Natur och Kultur

Stam, Robert, Burgoyne, Robert & Flitterman-Lewis, Sandy (1992), *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*, London: Routledge

Thompson, Kristin, Bordwell, David (2010), *Film history: an introduction*, Third Edition, New York, McGraw-Hill

Wees, William C. (1993), *Recycled images: the art and politics of found footage films*, New York: Anthology Film Archives

Bildförteckning

Titelsida: montage av Mikael Blomqvist (2010) med bilder ur *passage à l'acte* (1993), Martin Arnold, Österrike.

Bild 1: ur *Mixed Magic* (1936), hämtad <http://www.silentfilmstillarchive.com/alpha.htm>, 2010-12-27.

Bild 2: Optisk printer, bilden hämtad från Heurling, Bo & Axelson, Lars (red.) (1985), *Bra böckers film och TV lexikon. D. 2, M-Ö/Index*, [Bra bok] i samarbete med Sv. filminst., Höganäs, s. 327.

Bild 3: ur *Les illusions fantaisistes* (1909) Georges Méliès aka Whimsical Illusions, hämtad från http://www.surrealmoviez.info/readarticle.php?article_id=31974, 2010-12-30.

Bild 4: ur *The Eternal Three* (1923), Marshall Neillan, hämtad från www.silentfilmstillarchive.com/alpha.htm, 2010-12-30

Bild 5: ur *The Haunted Bedroom* (1919), Fred Niblos, USA, hämtad 2010-12-30.

Bild 6: ur *Sånger från andra våningen* (2000), Roy Andersson, Sverige, hämtad från <http://www.bioroxy.orebro.se/2001/h00film6.htm>, 2011-01-02.

Bild 7: montage av Mikael Blomqvist (2010) med bilder ur *passage à l'acte* (1993), Martin Arnold, Österrike.

Bild 8: ”Thaumathrope”, hämtad från <http://www.dickbalzer.com/Thaumatrope.260.0.html>, 2010-12-31.

Bild 9: ”blädderbok” hämtad från <http://en.wikipedia.org/wiki/Kineograph>, 2010-12-31.

Bild 10: ur *The Great Train Robbery* (1903), Edwin S. Porter, USA, hämtad från http://www.moma.org/explore/inside_out/2009/09/22/an-auteurist-history-of-film-a-portrait-of-edwin-s-porter, 2011-01-02.

Bild 11: ur *The Birth of a Nation* (1915) D W Griffith, USA, hämtad från Heurling, Bo & Axelson, Lars (red.) (1985), *Bra böckers film och TV lexikon. D. 2, M-Ö/Index*, [Bra bok] i samarbete med Sv. filminst., Höganäs, s. 314.

Bild 12: ”turntable”, upphovsman okänd, <http://media.photobucket.com/image/turntable+/freshlook17/turntable.jpg>, 2011-01-02.