
Ylva Habel

Den autentiska Joséphine Baker? Om problematiken kring medieringen av ras

DEN AFROAMERIKANSKA artisten Joséphine Baker (1906–1975) kom 1925 som nittonåring till primitivismens Paris på ett stjärnkontrakt tillsammans med *La revue nègre*. Inom ett par år hade hon iscensatts och gestaltats i alla möjliga former och mediala sammanhang: som porslinsfigurin, vykort, karikatyr, filmfigur, målning, ståltråds-skulptur och rent av hårprodukt ("Bakerfix"). Själv bidrog hon också snabbt till att medialisera sin egen stjärnpersona. Förutom lanseringen av en rad Bakerprodukter hade hon tillsammans med Marcel Sauvage redan 1927 författat sin första biografi, *Les mémoires de Joséphine Baker*.¹ Därefter följde en handfull självbiografier och barnböcker, de senare bland annat om de "regnbågsbarn" hon adopterade från olika länder.² Under sin livstid använde sig Baker konsekvent av sin egen livsberättelse som ett slags medienod. I sitt slott i Dordogne skapade hon vad hon kallade ett Jo-Rama, det vill säga en tablåutställning i vax med olika "scener" som varit avgörande i hennes artistliv.³

Sedan drygt ett årtionde har det akademiska intresset för Joséphine Bakers artistskap vuxit. I dans-, musik- och arkitekturstudier, performance-, litteratur-, konst- och filmorienterade analyser – ofta med fokus på de transatlantiska utbytena mellan Harlemrenässansen och Parisprimitivismen under 1920-talet – betraktas Bakers artistgärning och mediala produktion utifrån ett brett kulturteoretiskt och kultur-

historiskt perspektiv.⁴ Skrivandet om henne går å ena sidan i en alltmer interdisciplinär och kontextualiserande riktning, vilket bidragit till en mångfasetterad bild av de mediearenor på vilka hon framträdde. Å den andra sidan diskuteras gestalten och gestiken hos hennes tidiga artistpersona ofta utifrån ett relativt snävt textuellt intresse för stereotypa representationer av svarthet.

Att kritiskt diskutera rasialiserade eller rasistiska framställningar har politiskt knappast blivit mindre viktigt. Däremot har stereotypkritiken en begränsad nytta, då den har svårt att helt undvika att framställa den stereotypifierade gestalten som objektifierad eller passiv, och på så vis som betydelsemässigt överdeterminerad av historiekulturella föregångare. I ett afroamerikanskt sammanhang skulle man här till exempel kunna anföra olika minstrel-shower, Coon-, Sambo- eller Mammygestalter.⁵ Eftersom mycket forskning redan gjorts på området, främst inom *African American Studies*, finns risken att denna typ av studier fortsätter att åberopa de historiskt igenkännbara stereotypernas makt – vilket alltså i slutändan blir analytiskt reduktivt. Detta är nu ingen ny problematik; med stöd av den kritik som Steven Neale och Kobena Mercer uttalade under tidigt 1980-tal, skriver Karen Ross att ”debatten om etniska stereotyper har utvecklats till en ’kollektiv ritual av retorisk klagan’. [---] Det konstant upprepade hävdandet av de negativa bildernas skadlighet och förvrängningar blir därmed cirkulär och föga hjälpsam.” Och även om kritiken mot stereotypen ”erbjuder en analys baserad på repetition, så tenderar den att bortse från skillnader, eller reducera dem till enkla variationer på ett tema [...] utan att tänka igenom vad de skillnaderna skulle kunna konnotera.”⁶

Även Richard Dyer påminner om att kritiken av representationer bör samsas med en känsla för komplexitet. För det första, skriver han, är representationer nödvändigtvis inomdiskursiva, det vill säga de bygger på ”de koder och konventioner som kulturen ställer till buds [och som] begränsar och formar vad som kan sägas av någon eller om någon inom ett givet samhälle vid en given tidpunkt”. För det andra signifierar inte kulturella former entydiga, fastställda meningssamband: ”människor tillägnar sig och förstår dem på olika sätt, i enlighet med de kulturella (inklusive subkulturella) koder som är tillgängliga”. En tredje aspekt han pekar på är att representationens förbindelse till den omgivande världen ofta går via en intertextuell dialog med andra representationer.⁷

JOSEPHINE BAKER

"FRESTERSKAN FRÅN TROPIKERNA"

kommer i sin första film i dag!
Som ett stjärnskott — precis som
hon är i verkligheten!

Hur har detta gått till? Jo —
direktionen för Imperial fick ej
i rätt tid en utlovad film.
Vad var att göra? Detta: lör-
dag i förra veckan telegrafe-
rade Biografernas Filmdepôt
till Paris om denna den första
Josephine Baker-filmen, sama-
ma dag accepterades kontraktet.
På kvällen för bolagets ombud
till Paris, hämtade filmen, åter-
vände med expresståg och in-
träffade i Stockholm torsdag
1/12 på morgonen. Under
torsdag—fredag (inklusive nät-
ten) utredigerades, musikrepe-
terades, filmen och här i kväll



URPREMIÄR FÖR VÄRLDEN PÅ

IMPERIAL

Filmen beledsagas förutom
av Imperials orkester av

ASSMANS

Världsberömda Hawaii-kvartett,
välkänd från förra säsongen.

Nu äro de här igen med ny och original repertoar.

Filmleverantör: A.-B. BIOGRAFERNAS FILMDEPÔT, Kungsgatan 29

Världspremiär i Stockholm för *Fresterskan från tropikerna*. Ur *Nya Dagligt Allehanda* 3/12 1927.

Som postkolonial forskare med en mediehistorisk optik på kultur, medier och kontexter, kan jag ibland fundera över ännu en problematik som så att säga kan läsas mellan raderna på den ovanstående kritiken, och som ofta visar sig när kulturella representationer diskuteras i termer av stereotypi, nämligen bristen på mediespecifik reflektion och

mer närgången historisering. Många resonemang kring Joséphine Baker och hennes samtid är till exempel noggranna vad gäller kontextualisering, men ofta ägnas ganska liten eller ingen uppmärksamhet åt representationernas medieringsvillkor, eller på de sätt som olika medie-materiella aspekter kan ha spelat in. Även om analyser av Bakers uppträdanden och filmroller gärna visar på att hon tänjt, trotsat och lekt med olika stereotyper, har en rad olika gestaltningar – från filmroller och scenframträdanden till fotografier och vykortsbilder – samlats inom ett ofta nebulöst representationsbegrepp.⁸ Det outtalade antagandet här är att svarta stereotyper genomsyrar den kulturella produktionen på likartade sätt, tvärsöver mediasammanhang och discipliner. Betraktade som representationer behandlas de därmed som relativt generaliserbara, transmediala och i någon mån även transhistoriska. Därför förefaller det som om just stereotypens historiska igenkännbarhet genererar en obenägenhet hos kritiskt orienterade forskare att närma sig den på ett konkret sätt.

I *Vetandets arkeologi* formulerade Michel Foucault en kritik mot historieskrivningens strukturering i kausala kedjor av ”traditioner”, ”influenser” och ”kontinuiteter”. De historiska objekten, menade han, måste åtminstone delvis brytas loss från dessa för att nå en ny teori om villkoren för deras framträdande:

Dessa förutfattade kontinuiteter, alla dessa synteser som man inte finner något problematiskt hos, utan som man tillerkänner självklar giltighet, måste alltså tillfälligt upphävas. Man bör inte för den skull definitivt underkänna dem utan nöja sig med att ruska om den trygghet med vilken man godtar dem; visa att de inte är självklara, att de alltid är resultatet av en konstruktion vars regler det gäller att ha reda på och vars berättigande det gäller att kontrollera.⁹

Min tanke med denna artikel är att på liknande vis försöka bryta upp de på förhand givna diskursiva regelbundenheter som utgör förutsättningen för diskussionen om svarta stereotyper. Samtidigt vill jag peka på det analytiskt problematiska i att se framställningen av dessa stereotyper som *kulturella representationer* och istället förespråka att de betraktas utifrån sina *lokala och disciplinärt åtskilda eller sammankopplade medieringsformer*.

Bakers framträdanden ägde visserligen rum inom medieframställ-

ningar som ingick i en övergripande och exotiserande upplevelsekultur, där svarta artister nästan undantagslöst stereotypifierades. Jag vill dock hävda att upplevelserna av henne i både visuell och audiovisuell bemärkelse organiserades i enlighet med olika perceptuella strategier, vilka kanaliserade syn- och hörselupplevelser enligt olika dramaturgier, visualiseringstroper, sammanställningar eller associationsspann. Genom att fästa uppmärksamheten på hur olika medieringssammanhang spelat en väsentlig roll i hur exotisk svarthet förmedlats, upplevts och förståtts av (i synnerhet) vita mellankrigspubliker, kommer jag först att diskutera forskningen kring Parisprimitivismens lokala historia och dess mediala framställningar av det ”afrikanska” respektive det ”afroamerikanska”. Därefter förs ett kortare resonemang kring de sätt på vilka Bakers exotiska gestalt kan placeras, beroende på om den diskuteras utifrån ett representations- eller medieringsperspektiv. Slutligen ges ett stockholmskt exempel på kulturkritikernas diskussioner kring mediala återgivning av det svarta hos Joséphine Baker.

Två nyanser av fransk negrofli

För afrodiasporiska kulturpersonligheter från Västafrika, Karibien och USA blev Paris under mellankrigstiden en utopisk kulturarena där man kunde leva ut ”verkliga och möjliga versioner av svart modernitet”.¹⁰ Trots att Frankrikes relation till de egna kolonierna knappast var oblodig, framstod Paris som rastoleransens hemvist – fri från segregation. Här fick en rad svarta amerikanska musiker, dansare, författare och konstnärer det erkännande de förnekats i USA.¹¹ Många forskare är eniga om att Joséphine Baker och andra svarta amerikaner i mellankrigstidens Paris på ett ambivalent sätt omfamnades, hyllades och stereotypifierades som emblem för både ”det ursprungliga”, och det absolut moderna av de vita parisarna. Däremot har denna ambivalens givits olika betydelser, beroende på hur stark betoningen på stereotypens makt över de afroamerikanska kulturprofilerna varit.

Nyare forskning om den afroamerikanska närvaron i Paris erbjuder dock en del nya insikter. Framför allt har den kommit att ställa frågor kring huruvida det så kallade *tumulte noir* som utbröt vid 1920-talets mitt, innebar genomslaget för något nytt och hur betydelseleden ”afrikan” och ”amerikan” därefter förstods och samspelade på ett annorlunda sätt. Låt mig ge några exempel på hur denna diskussion

förts och var man hittar dess kulturella och historiska utgångspunkter. Ett tydligt exempel på en vidgad lokalhistorisk kontextualisering av Parisprimitivismens svarta stereotyper finner man i intresset för Saartije Baartmann, ursprungligen från ”khoikhoi-folket” i Sydafrika, men mer känd under namnet ”Hottentott Venus”. Hon har blivit ett välkänt exempel på en svart historisk gestalt som exploaterades och stereotypifierades i vetenskapens och underhållningens namn. Fascinationen för henne anges ofta som den första av flera föregångare till parisarnas negrofila förtjusning över Joséphine Baker.¹² Baartmann togs till Europa 1810 och visades först i London på The Egyptian Hall och senare på Paris naturhistoriska museum. Det som främst fascinerade européerna var hennes framträdande bakdel, som uppvisade en föregivet patologisk avvikelse, steatopygi eller fettgump. Janell Hobson, en av de många forskare som skriver om henne som en föregångare till Baker, menar att Baartmanns nakna gestalt gjordes synonym med bilden av den afrikanska kvinnans bestialiska sexualitet; hon sågs som den felande länken mellan djur och människa. När zoologen och naturalisten George Cuvier obducerade henne 1815, fick detta antagande ett föregivet, materiellt ”bevis”: hon hade elongerade blygdläppar. Hennes genitalier och hjärna lades i sprit för separat uppvisning bredvid skelettet och den uppstoppade kroppen, som tillsammans ställdes ut på det naturhistoriska museet.¹³

I sin diskussion om ras som etnografiskt och kulturellt spektakel drar Hobson historiska kopplingar mellan uppvisandet av sydafrikanen Baartmann under 1810-talet och den afroamerikanska Bakers scenframträdanden mer än hundra år senare. Hennes studie visar framför allt hur diskursproduktionen om rasmässig skillnad etablerades i ett samspel mellan professionaliserad kunskapsproduktion och allmän visualitetskultur. Jämförelsen mellan de två kvinnorna och deras respektive kontexter reduceras emellertid till en fråga om representationen av ”svart Andrahet” som ett slags spektakel i vid bemärkelse. Flera andra forskare har tidigare använt sig av samma jämförelse för att visa på historisk kontinuitet.¹⁴ Att både Baartmann och Baker inordnades i koloniala fantasier om primitiv svart kvinnlig sexualitet är välkänt, men i viss mån bidrar historiska paralleller som dessa snarare till att dölja än att resonera kring de mediala representations- och maktvillkoren för deras respektive uppvisande.

Petrine Archer-Straw har i sin *Negrophilia* påpekat att den franska

negrofilin hade två samtidiga uttryck som delvis stod i konflikt med, delvis understödde varandra: fascinationen för det afrikanska respektive det afroamerikanska. Hon påminner om att samlandet av ”primitiv afrikansk” konst började ta fart kring sekelskiftet 1900, och att det föregicks av en intensiv medial produktion kring Frankrikes framstående plats i världen som imperienation.¹⁵ I likhet med Fatimah Tobing-Ronys bok *The third eye*, visar hon på den mediala, disciplinära och genremässiga konvergens som, några årtionden före sekelskiftet, ägde rum kring uppvisandet av ”Afrikas primitiva folk”. ”I Paris konvergerade koloniala bilder, akademisk teori och reklammakeri i de etnografiska utställningar och evenemang som hyllade det franska imperiet. Det största av dessa evenemang var de allmänna utställningarna, med start 1855, som styrkte allmänhetens uppfattning om Frankrikes ödesbestämda roll som kolonialmakt”.¹⁶ Mellan 1870 och 1910 exponerades till exempel grupper från zulu- och ashantifolk både inom etnografiska, nöjesrelaterade och pedagogiskt-kulturella sammanhang som Musée ethnographique, teatern Folies-Bergères och le Jardin zoologique d’acclimatation. Under samma period figurerade också de karibiska och afrikanska koloniernas exotiskt mörkhyade gestalter i reklam för rom, kaffe, skokräm och tvättmedel.¹⁷

I motsats till Tobing-Rony – som beaktar samtidighetsaspekter och intermediala kopplingar mellan dessa arenor – redovisar Archer-Straw snarare den allmänna cirkulationen av en mångfald stereotyper. Hon visar hur föreställningar om det afrikanska och det afroamerikanska flöt in i varandra – exempelvis i amerikanska *minstrel-shows* på turné i Europa.¹⁸ Det fanns emellertid en betydelsefull skillnad mellan de affektiva och mediala relationer som upprättades med det svarta Andra från den afrikanska kontinenten respektive USA. Den franska negrofilin för det ”afrikanska” innebar att folk och föremål togs i anspråk – utan någon avsedd ömsesidighet i relationen mellan dem och europeiska impressarier – och cirkulerades och kombinerades på museer och utställningar, inom spektakelkultur och konstsammanhang. I den välkända kontext Archer-Straw beskriver, släpptes ”afrikanerna” själva inte in som medaktörer till de iscensatta betydelsesfärer de infogades i utan betraktades som undermänskligt staffage.

Tobing-Rony ger ett belysande exempel på hur dessa relationer åtminstone tillfälligt kunde destabiliseras genom att västvärldens voyeuristiska position stördes. När franska utställningsbesökare kom till



Josephine Baker

i N.K. i dag!

En Josephine Baker, 60 cm,
hög, slående lik den populära
mörkhyade "originalskönheten"
kom till NK i går. Denna
lustiga docka är särskilt rolig
som soffpyrning eller bil-
mascot. Den finns på

Leksaksavdelningen 2 tr.

(Se den i ett av skyltfönstren!)

A/B NORDISKA
KOMPANIET

Josephine Baker som docka. Annonser för NK.
Ur *Svenska Dagbladet* 28/7 1928.

Parisutställningen 1895 sammanträffade de ibland med afrikanska utställda grupper i iscensatta "negerbyar". De utställdas ironiska blickar på besökarna kortslöt under ett ögonblick utställningens funktion som imperialistisk "meningsmaskin". Detta möte – avsett som en tillfällig symbolisk förbrödning mellan "civiliserad" och "primitiv" – skulle ge parispubliken en möjlighet att få leka med representationens gränser och själva stiga in i scenariot. "Afrikanerna" återupprättade i sin tur handfast gränserna igen genom att begära pengar av besökarna.¹⁹

Till skillnad från de importerade och utställda "afrikanerna", betraktades afroamerikanerna vid denna tid som självständiga aktörer i Frankrike. Som Paul Gilroy hävdade blev enskilda afroamerikanska kulturprofilers resor till Europa erfarenheter som på ett genomgripande sätt omskapade deras identiteter och möjlighetsvillkor.²⁰ Efter ett besök i Paris hos konstnären Henry Oussawa Tanner, skrev till exempel Booker T. Washington att ingen där bedömdes efter hudfärg utan efter förtjänst.²¹ En annan svart intellektuell, W. E. B. Du Bois, som gjorde flera europaresor, visade på Parisutställningen 1900 en utställning om afro-

amerikanernas historia, deras kulturgärning och samtida villkor, vilket han tilldelades guldmedalj för. Syftet var att genom bilder, diagram och modeller framställa afroamerikanernas egen epistemologi över det svarta amerikanska samhällets tillstånd och framsteg.²²

I en diskussion om den afroamerikanska närvaron i Paris ger Henry Louis Gates Jr. och Karen C. C. Dalton ytterligare exempel på de historiskt samtidiga, men ändå åtskilda medievillkoren för afrikansk respektive afroamerikansk negrofil. På samma utställning som Du Bois medverkade, framförde den svarte amerikanen John Philip Sousa sin nya, synkoperade ragtimemusik med sitt militärband; på en annan plats på området visades ”negrer” från Dahomey och Senegal. Även om parisarnas negrofila intresse för det afroamerikanska hade tydligt voyeuristiska inslag, så fanns hos dem ett starkt intresse för att lära av och interagera med dessa nya aktörer inom de kulturformer de förde med sig. Ett par år in på det nya seklet framförde exempelvis afroamerikanska artister den senaste svarta populärdansen ”cakewalk”, en fluga som Georges Méliès snabbt plockade upp och gjorde en liten kortfilm av 1903, *Le cake-walk infernal*.²³ Årtiondena efter sekelskiftet blev den afroamerikanska trafiken mellan Harlem och Paris alltmer intensiv. Till skillnad från ”afrikanen”, som av fransmännen betecknades som på en gång arkaisk och historielös (och vars konst man approprierade inom primitivismen) förkroppsligade afroamerikanen för avantgardekretsar metropolens ”nu”, eller till och med framtidens människa – någon som förmedlade nya, energigivande kompetenser och känsloregister. Harlemrenässansens ”New Negro” sågs så till vida som en ideal hybrid av naturdrivna, ursprungliga impulser och urban modernitet.²⁴

Representationer eller medieringar av Joséphine Baker?

En fråga som återkommer i flera diskussioner om Parisprimitivismens kultur är hur maktbalansen mellan de franska negrofilerna och de populära afroamerikanerna bör förstås. Vad innebar detta välkomnande? Vilka rasialiserade villkor förde det med sig? Michael Fabre menar att Frankrike under 1920-talet betraktades som en intellektuell och kulturell fristad för svarta amerikaner.²⁵ I jämförelse med USA och dess Jim Crow-strukturer framstod Frankrike som ett ”tolerant, färgblint land”

där svarta kunde röra sig fritt och självständigt.²⁶ Terri Francis, som skrivit om Joséphine Bakers och andra afroamerikaners kulturella betydelse i Paris i ett mer melankoliskt tonläge, hävdar att staden retrospektivt har idealiserats av just Fabre och andra som ett ”rasmässigt himmelrike” för svarta amerikaner. Den kreativa frihet som dessa svarta artister åtnjöt var enligt Francis kringskuren av koloniala föreställningar. ”I hög grad”, skriver hon, agerade både ”svarta amerikaner och vita parisare för att dölja verkliga rasistiska praktiker och erfarenheter bakom ett begär efter vad de hoppades skulle kännas som frihet, och bakom bilden och retoriken om ’raslöshet’”.²⁷ Archer-Straw har ett ännu kärvare perspektiv på detta möte, och menar att ”relationen mellan negrofilen och den Nye Neger [the New Negro] byggde på det faktum att han var tillgänglig på ett sätt som hans afrikanska motsvarighet aldrig kunde bli. Den Nye Neger var en vandrande motsägelse, som kombinerade kraften och exotismen från Afrika med en medvetenhet om vad som krävdes för att accepteras av vita”.²⁸ Fler forskare har också pekat på att parispublikerna efterfrågade en specifikt inscenerad ”Afrikaprimivism”, som skulle fylla dem med ny livsenergi – en blandning av fara och lockelse.²⁹

När Joséphine Baker debuterade i Paris med *La revue nègre* 1925 blev hon över en natt populär med sina vilda, fiktivt afrikanska improvisationer och sina charlestonnummer. Ofta utgår den retrospektiva förståelsen av hennes tidiga artistskap från att hon genom sin höga energi och starka scennärvaro på ett strategiskt sätt både infriade och drev med parispublikens förväntningar på den ”ursprungliga”, svarta kroppslighetens erotiska laddning. Något som sällan diskuteras mer än i förbigående är däremot hur hon sammanfogade sin motsägelsefulla artistpersona av element från olika genrer och sammanhang. Baker saknade dansutbildning, men började tidigt bygga ihop steg och stilar i en mycket egen mosaik av kontrasterande uttryck och ”kubistiska” strategier för att komponera kroppsrörelser i isolerade delar. För sina komiska framträdanden kombinerade hon ”minstreltraditionens blackface” med bland annat vaudevillekomikern Ben Turpins vindögdhed och artisten Mama Dinks djurhärmande komik.³⁰ Under 1920-talet var hennes signum att med kvicksilveraktig snabbhet skifta från den läckra showflickans framtoning i modedanserna Charleston, the Blackbottom och the Shimmy, till det mer komiskt vindögda framförandet av Trucking, the Mess Around och the Itch.³¹ I de senare danserna infogades gångarter som imiterade giraffer och höns. Enligt

Josephine på Auditorium



Joséphine Baker fångad i flera olika delar av sitt scenframträdande på Auditorium.
Ur *Nya Dagligt Allehanda* 12/11 1938.

Wendy Perron ingick också rörelsescheman influerade av afrodiasporisk religiös extas i Bakers repertoar.³² Av hennes filmade scenframträdanden att döma kunde den halsbrytande strukturen i hennes improviserade dans liknas vid dadaisten Walter Mehrings sätt att beskriva jazzens väsen, dess förmåga att ”snudda lätt vid hundra idéer på en och

samma gång utan att namnge dem”.³³ Snabbheten i hennes vändningar har tolkats både som en encyklopedi av svart virtuositet och som en kurragömmalek med och förkroppsligad kritik av stereotyper.³⁴

Varken i Paris eller någon annanstans fann afroamerikanerna en zon fri från rasialiserande strukturer. Man bör för den skull inte alltför lättvindigt jämställa de anonymiserade ”afrikanernas” medie villkor med de individuellt hyllade afroamerikanernas, även om de ibland fick agera som det fiktivt afrikanska på scenen. Terri Francis – som i likhet med Janell Hobson drar direkta linjer mellan vetenskapliggörande och nöjesrelaterade utställningar av ”afrikanen” Saartije Baartmann och afroamerikanen Bakers artistframträdanden – förutsätter att båda sammanhangen utgjorde spektakel vilka medförde att svart aktörskap framstod som problematiskt.³⁵ På ett principiellt plan vill jag invända att olika, specifika mediesammanhang sannolikt spelade roll för deras möjligheter att intervensera i det betydelseskapande de hade begränsad kontroll över. Baartmann – som mer eller mindre hölls fången som ett djur – visades upp utan sitt medgivande i ett sammanhang där antropologin som vetenskap höll på att konstitueras just genom ett närgånget studium av ”ras”. Baker däremot var en svart artist med möjlighet att ta medieringen av sin persona i anspråk för att omskapa och laborera med stereotypen.

Denna markering handlar inte främst om att retrospektivt försöka ringa in hur litet eller hur stort utrymme som funnits för svarta amerikans aktörskap i sig, eller att söka sig bortom de stereotypa representationernas domän (vilket inte är möjligt). Snarare är poängen att åtminstone tillfälligt vända intresset från redan bekanta kulturella ramverk, och vara beredd på att exempelvis upptäcka specifika mediesituationer och kanske till och med framställningar som kan erbjuda verktyg för individualiserade maktstrategier innanför denna domän. I sin diskussion kring individens plats inom ett diskursfält frågar sig Foucault just om man inte borde söka

i spridningen av de valmöjligheter diskursen lämnar öppna? Dessa principer kanske består i de olika möjligheter den erbjuder att blåsa liv i redan existerande teman, framkalla motsatta strategier, lämna plats åt oförenliga intressen och tillåta olika partier att utspelas med en och samma uppsättning av bestämda begrepp? Borde man inte avstå från att söka efter det sätt varpå teman, bilder och åsikter fortlever genom

tiderna, och från att återge dialektiken i deras konflikter för att individualisera olika mängder utsagor, och istället kartlägga valmöjligheternas spridning och bortom alla alternativ och tematiska preferenser definiera ett fält av strategiska möjligheter?³⁶

En del av den afroamerikanska forskningen erbjuder retrospektiva förhandlingar kring individuellt svart aktörskap och stereotypi. I enlighet med Homi Bhabhas tänkande fokuserar sådana diskussioner stereotypens ambivalenta status och de möjliga formerna av motmakt den erbjuder. Däremot har få tagit i beaktande hans argument att ”ambivalensens analytiska utgångspunkt är att ifrågasätta dogmatiska och moralistiska förhållningssätt visavi diskrimineringens och förtryckets mening.”³⁷ Istället för att uppehålla oss vid negativa eller positiva representationer, och söka autentiska gestaltningar och subjektpositioner bortom stereotypen, borde vi enligt Bhabha snarare se på ”de subjektiveringsprocesser som möjliggörs (och blir rimliga) genom [den].”³⁸ I likhet med Foucault, vars intresse alltså inriktas på att ”definiera fält av strategiska möjligheter” inom det diskursiva, menar Bhabha att vi borde studera dess instrumentalitet.

Ofta är det dock just svårlösta moraliska frågeställningar som kommer till ytan i forskningen kring Bakers tidiga artisterskap, framför allt för att man på ett problematiskt sätt placerar aktörskap i opposition till rasialiserande diskurser. Även om man som till exempel Terri Francis, Benetta Jules-Rosette, Janell Hobson och Samir Dayal komplicerar diskussionen genom att visa hur Baker lekte med och fiktionaliserade framställningen av ras, infogar de sig i en forskningstradition där man utifrån dagens horisont granskar historiska stereotyper av afroamerikaner. En av de knepigaste frågorna som regelbundet återkommer i de här sammanhangen är i hur stor utsträckning, och med vilken grad av medvetenhet Baker medverkade i allt detta. Ibland framträder i de här perspektiven en ahistorisk impuls att i efterhand avgränsa ett slags ansvarsområde för Baker; resonemang förs som om det vore möjligt att dra gränser mellan stereotypa och autentiska framställningar, mellan egen, fiktionaliserad, eller tillskriven svart identitet, och mellan frivillighet och nödvändighet i performanserna av svarthet.³⁹

Ovanstående är en premiss som oftare antyds än uttalas, och som rymmer mer av diskussioner kring afroamerikansk identitet än jag här har utrymme att gå in på. I artikeln ”Blackness as symptom” hävdar

Samir Dayal att man i diskussionen om Bakers stereotyper bör beakta de lokalthistoriska förutsättningarna för den franska primitivismen, det vill säga de tydligt uttalade förväntningarna på Baker att framföra en på förhand inskriven bild av svarthet för parispublikerna. Ändå försöker Dayal finna något avgörande i Bakers framträdanden som retrospektivt skulle kunna avslöja något om hennes egen position i relation till den rasrepertoar hon framförde. Å ena sidan hävdar han att Baker riktade en lågmäld ironisk udd mot vita publik och kritiker som ibland identifierade henne som "afrikan" snarare än som afroamerikan; en "falsk igenkänning" underbyggd av okunskap och fantasmiskt begär.⁴⁰ Å den andra sidan menar han att Baker "lånade sig" åt den här diskursen. "Givet de villkor som gällde vid den här tiden, hur mycket självreflektion ingick i Bakers förhållningssätt till gestaltningen av den överdeterminerade, excessiva svarthet som interPELLERADE henne?"⁴¹ Och, tillägger han, "exakt hur stor andel av Bakers show var 'bedrägeri' och 'sken'?"⁴² Även om hans reflektion utmynnar i antagandet att Baker skiftade mellan att ömsom dekonstruera, ömsom anamma de stereotyper hon spelade upp, så skymtar en önskan om att kunna finna en sammanhållen position av något autentiskt bortom dessa gestaltningar.

Dayals resonemang kan skrivas in i en kritisk tradition som på ett ambivalent sätt pendlar mellan två poler. Stundtals anammats ett voluntaristiskt synsätt, där svarta skådespelare och artister förväntas kunna träda ur socialt tvingande rasrelationer, och antingen eliminera stereotyper ur sin repertoar eller neutralisera dem genom originalitet eller subtextuella koder. De som "gick med på" att spela stereotypa roller anses ha burit ett personligt ansvar för de negativa gestaltningarna av den svarta amerikanska befolkningen.⁴³ Liksom i Dayals argumentation, kan resonemanget inom en och samma analys samtidigt gå i motsatt riktning och peka på en oundviklig, överdeterminerad struktur, som det rasialiserade subjektet interPELLERAS av. Båda argumenten underbyggs ofta av en mer eller mindre outtalad retrospektiv önskan om den autentiska representationen av svart identitet. Till skillnad från de här polariserande tankegångarna, vill jag anamma ett förhållningssätt där *föreställningen om autenticitet* visserligen kan diskuteras som begär eller representationsstrategi, kommande från artisten själv, publiken eller kritikerna som skriver om henne, men att autenticitet i sig är något onåbart.

Arbetshypotesen för min pågående studie om Bakers mottagande i Sverige är att mediemässiga skillnader i tilltal, tillägnelseformer, format och, inte minst, kulturell situering av medier och publikar bör tillskrivas större betydelse för diskussionen om framställningen och receptionen av hennes artistpersona. En användbar utgångspunkt är Lisa Gitelmans mediehistoriska tänkande kring mediernas olika disciplinära historier, framför allt hennes påminnelse om att mediernas materiella egenskaper, specifika inskriptionsformer och sociala cirkulation har betydelse för hur de studeras.⁴⁴ Medier har olika vidsträckt aktionsradie, vilket kan säga något om hur publikar nås av dem, och hur medier också kan fås att betyda situationellt.

I sin bok *Always already new* menar Gitelman att den medierande dimensionen i etablerade medier ofta glöms bort; i synnerhet de medier som används i vardagens sociala sammanhang framstår som transparenta.⁴⁵ I svenskt receptionsmaterial kring Baker finns exempel på att filmmediets etablerade medietransparens i någon mån upphävs eller måste omförhandlas när det rasmässigt Andra gestaltas. I kritikers och kulturskribenters skrivande synliggörs på olika sätt själva medieringsinstansen på nytt, vilket till exempel kan innebära att den mediala överföringens specifika kvaliteter eller upplevda brister kommenteras på liknande sätt som när mediet var nytt. Gemensamt för många svenska kritikers recensioner av Bakers filmroller, är att de ger uttryck för ett begär efter en direkt, nästan haptisk upplevelse av henne; något som filmmediet antingen ansågs kunna förmedla eller ställa sig i vägen för.

Snarare än att se på de generellt urskiljbara stereotypa representationerna av Baker, vill jag alltså studera medieringen och dess premisser, och se på hur begäret efter autenticitet produceras av såväl mottagare, publikar och kritiker som artisten själv. I enlighet med Foucaults uppmaning att bryta loss studieobjektet från det bekanta i dess historiska sammanhang, kan en mediespecifik fokus bidra till att, om inte upphäva, så i alla fall destabilisera den givna förförståelsen av svarta stereotypa gestaltningar som historiskt generaliserbara. En metodologisk utgångspunkt för en sådan strategi kan vara att anamma den specificerande och fallstudieinriktade fokus Gitelman förespråkar kring studiet av medier, det vill säga att vi betraktar dem som ”partikulära platser för mycket partikulära, socialt såväl som historiskt och kulturellt specifika upplevelser av mening”.⁴⁶ I en sådan lokal dynamik, häv-

dar jag, kan den mediala gestaltningen av ”ras” dessutom medverka till att ladda redan etablerade medier med nyhet.

Filmmediet och den autentiska gestaltningen av det svarta

Modernitetens upplevda påfrestningar och faror har ofta diskuterats i sensoriska termer, till exempel hur den nya tidens tempo och de starka hörsel- och ljudintrycken tog sig förbi den mänskliga stimuluskölden och in i kroppen.⁴⁷ På ett liknande sätt kunde både det direkta och mediala mötet med de föreställt primitiva raserna formuleras som något sensoriskt riskfyllt, rentav farligt för de vita västerlänningar som var känsliga. Johan Fornäs har visat hur det svenska mottagandet av den amerikanska jazzen genomsyrades av en ambivalent moralpanik över moderniteten, gestaltad som primitiv och starkt infektiös ”negerkultur”. Jazzens ”framåt drivande puls och synkoperade rytmer passade ihop med storstadens mekaniska och sönderslitande flöden. Dess volym och påträngande fräna sound påminde likaså om städernas maskinbuller och massornas brus”.⁴⁸

Denna oro var också diskursiv i diskussioner om afroamerikaner på film. År 1931 hade *Hallelujah!*, den första hela amerikanska spelfilmen med direktupptaget ljud, stockholmspremiär; det var också en film med en helsvart rollbesättning. I *Folkets Dagblads* recension av filmen skrevs: ”Hallelujah mottogs av publiken med blandade känslor, och många reagerade så starkt att de lämnade salongen, vilket dock säkerligen icke berodde på missnöje med filmen, utan fastmer var ett utslag av nervös överspänning”.⁴⁹ I *SF Veckoprogram* påpekades också att närheten till, och samarbetet med, de svarta skådespelarna vid filminspelningen varit så nervpåfrestande att en del av de vita i filmteamet nästan blivit sjuka av utmattning. Regissören själv, King Vidor, hade berättat hur påfrestande filminspelningen var på grund av den ”glödande hänförelse och intensitet varmed de färgade skådespelarna togo sin uppgift. I de stora camp-meetingsscenerna hade han svårt att inte så helt låta sig ryckas med av masshänförelsen att han icke kunde sköta upptagningen av filmen. Man förstår det när man ser dem [...] *Hallelujah* är ingen vanlig film, utan ett stycke stark och levande rashistoria.”⁵⁰ Blandad med den ängslan som uttrycktes i dessa formuleringar fanns en önskan om att via ljudfilmen få en så närgången gestaltning

av det fascinerande svarta som möjligt. Enligt *SF Veckoprogram* erbjöd denna film ett ”titthål” rakt in i de svartas egen värld.⁵¹

Liknande associationer mellan svarthet och medietransparens kan ses i fler europeiska sammanhang. I den engelska filmtidningen *Close-Up* ägnade man 1929 ett helt nummer åt temat ”The Negro in Film”. Kenneth Macpherson argumenterar där för att ”negern” – som sägs vara ”underbart fotogenisk” – har en förmåga att med sin närvaro revolutionera filmmediet, trots att ljudets genombrott nu ”berövat filmen dess essens”. ”Talfilmen” skriver han vidare, ”har givit oss en glimt av [negern] frammanande något helt och hållet nytt, som inte enbart utvecklas genom det negroida, utan genom den internationella filmens rationaliserade värld.”⁵² I ett tyskt sammanhang ansågs den svarta kroppen på liknande vis skänka filmmediet en förhöjd upplevelse av autenticitet.⁵³

I stockholmskritikernas möten med Joséphine Baker syns återkommande förhandlingar kring hur hennes gestalt förmedlas. I en tidigare artikel har jag visat att den svenska fascinationen över henne var så stor att världspremiären 1927 för hennes första film, *La sirène des tropiques/ Fresterskan från tropikerna* (av Henri Étiévant och Mario Nalpas) förlades till Stockholm och skapade en veritabel ”Josephine Baker-feber i sta’n”.⁵⁴ Filmen, vars scener var tonade i olika färgnyanser – beroende på vilken plats eller tid på dygnet som representerades – gestaltade Bakers huvudkaraktär och hennes fiktiva karibiska ö i varmt ockragul ton. Det som är slående i recensionerna är kritikernas glädje över att se den efterlängtrade Baker framträda på vita duken ”precis som i verkligheten” med sina ömsom komiska upptåg och krumsprång, ömsom gracila dansrörelser. Under de följande åren kom Baker till Stockholm som stjärna på revyscenen, och hon beskrevs i recensionerna på ett sådant sätt som för tanken till ”fingery eyes”. Hennes kropp granskades ingående i formuleringar som samtidigt var fragmenterande hyllningar av hennes underbara kroppslighet: hennes gasellben, hennes vita leende, hennes stora mörka tefatsögon. Under de följande åren steg hennes popularitet för varje gång hon besökte Stockholm för sina scenframträdanden. Efter en av hennes shower 1932 skrev *Aftonbladet* att det ”ligger något av fenomenalt sprängstoff inom Josephine Bakers svarta och gracila hölje, och just en dylik laddning är vad som skulle behövas för den svenska samhällsutvecklingens skull”.⁵⁵ Året därpå hade hon hunnit bli Stockholms chokladdiva *par préférence*.

Men när Bakers andra film *Zou Zou* (av Marc Allégret från 1934) visades, hade kritikernas syn på Bakers kroppsliga uppenbarelse och hudfärg förändrats. Om hon under 1920-talet nästan undantagslöst betraktats som bedårande söt – oavsett om hon framträdde på film eller scen – upptäckte kritiker nu att hon var ”ful”, vilket dock inte tycks ha inverkat på hennes charm. När *Zou Zou* gick upp i Stockholm 1935 skrev *Svenska Dagbladet* något paradoxalt att hon spelade sin roll ”på ett strålande sätt. Hennes fula och rörliga ansikte uttrycker känsla och psykologiskt djup. Hon har talang Mlle. Baker!”⁵⁶ I *Vecko-Journalen* gick denna polaritet igen, och tidskriften hävdade att man ”tycker verkligen om denna färgade kvinna med det löjligen lilla ansiktet och de vackert modellerade benen.”⁵⁷ *Social-Demokraten* talade i sin tur om att Baker ”spelar på sin kropp, sin röst, sina rullande ögon och sitt temperament – ömsom ledsen, ful och utan smink, ömsom fager och glad”.⁵⁸

Den fulhet som plötsligt drabbade Bakers filmgestalt handlade delvis om medieringen av hennes hudnyans. Recensenterna tyckte inte om den förändring som Bakers utseende genomgick då den chokladbruna färg de hade blivit vana att få se i hennes revyuppträdanden nu översattes i filmens påtagligt ojämna gråskala. Signaturen Jerome skrev att även om filmmediet förmedlade hennes skådespelartalang, så gjorde den knappast hennes hudfärg rättvisa.⁵⁹ *Aftonbladet* hävdade rakt på sak att stjärnan faktiskt inte såg bra ut på film, men att det knappast kunde läggas hennes skådespeleri till last.⁶⁰ Liksom i fallet med *La sirène des tropiques*, så verkar recensenternas största intresse fortfarande, sju år senare, ha varit att få se Baker framträda ”livs levande”. I motsats till deras fascination inför det första mötet med hennes varmtonade gestalt på film, framstår det som om filmmediet nu förlorat sin kapacitet att förmedla den direkta närvaro som man tidigare tyckte sig ha sett. Deras kommentarer ger också ett slags eko av Maxim Gorkijs beskrivning av den tidiga filmen som ett kusligt ”Skuggornas rike”.⁶¹ När Bakers åtråvärda bruna hud översattes till ett mellangrått register verkade det levande och vackra hos Baker ha gått förlorat inför deras ögon. I umgänget med filmens vita stjärnor hade kritikernas synintryck av deras ljusgrå fysionomier normaliserats, medan det andra mötet med den ”grå” Baker som här beskrivits ger intrycket av att vanan vid den svartvita filmens medieringspremissor upphävts och framstod som främmande på nytt.

Förutom att förlusten av Bakers ”chokladbruna” hudton inte togs väl upp av kritikerna, uppstod inför deras ögon kanske också en motsatt närvaroproblematik. Den hade med avstånd och skala att göra. Den påstådda fulheten kan ses som ett tecken på att det invanda avståndet – som umgänget med Bakers intagande helfigur på revysscenen inneburit – nu drastiskt överträddes i och med filmens närbilder. I biosalongens närbilder växte hon i storlek och blev mer påtagligt ”negroid”. Bakers exotiska drag, det vill säga tefatsögonen och den stora munnen, hade vuxit från charmerande och bedårande till något närmast monstuöst. Även denna reaktion påminner om tidigare möten med film. I likhet med Yuri Tsivians iakttagelser om tidig filmreception, har Jan Holmberg i sin diskussion om närbildens tidiga mottagande visat att publikernas och kritikernas tillvänjning till filmens närbilder var en utdragen process, under vilken ansiktsbilder och halvbilder snarare betraktades som groteska förstoringar av kroppen, än intima gestaltningar av själfulla ansikten. På 1910-talet sågs närbilden ofta som en smaklös överträdelse av filmens etablerade konventioner för hur kroppen borde avbildas i mediet: det man tyckte sig se var inte förändringar i avstånd från de avbildade aktörerna utan skalförändringen av deras kropp. Skådespelarna förstörades, och framstod därigenom som ”en ras av jättar och jättinnor”.⁶² I Tsivians redogörelse citeras kritikern E. Stark, vars negativa reaktion inför närbilden formuleras med en snarlik vokabulär som användes när de rasmässiga skillnaderna mellan civiliserade och primitiva folks anletsdrag skulle beskrivas: ”Tänk er hur det är att se en ofantlig näsa, en enorm mun, monstuösa ögonvitor, onaturligt utskjutande läppar som alla sneglar ner på er. Och när alla dessa bitar av ansiktet på en besökare från yttre rymden börjar röra sig – ju sorgligare scenen är avsedd att vara, desto groteskare och totalt löjlig blir effekten”.⁶³

Avslutning

Fascinationen inför ”ras” tycks i stockholmsmottagandet av Joséphine Bakers *Zou Zou* ha förändrat det invanda umgänget med filmmediet. I tidningarnas spalter kan man skönja en återupptäckt av filmmedieringens specifika karaktär; detta i en övergripande mediesituation där det rasialiserade Andra ofta var kopplat till förväntningar på autentisk närvaro. Sammankopplingen mellan mediering, ”ras” och nyhet som jag

här har visat exempel på är naturligtvis inte unik, i synnerhet inte om man betraktar Bakers framträdanden ur ett längre tidsperspektiv. När en av det sena 1930-talets teveexperimentella sändningar genomfördes av Philips och *Stockholms-Tidningen* under en vecka, bjöds Baker, som var i Stockholm på ett av sina turnébesök, in för att visa sig i rutan.⁶⁴

Intressant nog figurerade Baker också i en av de tidiga reguljära teveutsändningarna i mitten av 1950-talet. Och även här reflekterade en recensent över autenticiteten hos själva förmedlingen av artisten – som några dagar tidigare uppträtt på Berns. ”Josephine Baker i TV kunde ju inte bli annat än succé. Även om hon måste vara ännu mycket mer charmerande på Berns, så var hon strålande i TV-rutan och gjorde [programmet] ’Café Caprice’ för första gången till den verkliga nattklubben”. Den entusiastiska recensenten skrev med att påpeka att hon verkligen ”bergtog oss helt med sitt fulländade artisteri vare sig hon dansade mambo eller sjöng ’J’ai deux amours’ och var inte minst strålande i närbilderna, där inga TV-tekniska störningar rådde.”⁶⁵

För den som korsläser de biografiska texterna om Baker mot hennes scenstrategier (främst tillgängliga genom teveklipp), blir det efterhand tydligt att hon med tiden alltmer tog sina scenframträdanden som tillfällen att ta makten över sin egen mediering; dels genom elaborerade iscensättningar av sina entréer, dels genom sina alltmer figurskulpterande, glamoriserande kostymer, genom sitt genomstuderade, feminint gracila rörelseschema och – sist men inte minst – sitt sätt att under första numret säkerställa att publiken älskade henne. När färgteve introducerades 1968, var just Baker en av de första färgattraktionerna som visades, filmad på Olympia i Paris.⁶⁶

Om Baker under sin tidigaste period drev med de publikers som fann henne ”underbar”, såg hon under sin senare karriär till att vara just det med hjälp av en voluminös, strass- och paljettbemängd estetik – avsedd att ses från parkett- eller balkongplats. Phyllis Rose skriver i sin biografi att Baker under sitt uppträdande på The Strand i New York 1951 inprickat ”varenda rörelse, varenda replik [...] så att den åstadkom största möjliga effekt. Hon ersatte med artisteri det hon mist genom tidens flykt. En kväll såg hon en man alldeles intill scenen som tittade på henne genom en kikare. Hon stoppade föreställningen och sade till publikens jubel: ’lägg undan den där. Den förstör illusionen’”.⁶⁷

NOTER

1. Ann Douglas, *Terrible honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995), 353.
2. Joséphine Baker, *Regnbågsbarnen: En bok av Piet Worn: Text av Joséphine Baker, under medverkan av Jo Bouillon* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1957).
3. Se bland annat Benetta Jules-Rosettes bok, en av de senaste i raden av biografier, *Josephine Baker in art and life: The icon and the image* (Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2007), 13–19.
4. Se Petrine Archer-Straw, *Negrophilia: Avant-garde Paris and black culture in the 1920s* (London: Thames and Hudson, 2000); Michael Borshuk, "An intelligence of the body: Disruptive parody through dance in the early performances of Josephine Baker", *Embodying liberation: The black body in American dance*, red. Dorothea Fischer-Hornung & Alison D. Goeller (Hamburg/London: LIT verlag, 2001) 41–57; Farès El-Dahdah, "The Josephine Baker House: For Loos's pleasure", *Assemblage*, nr 26, 1995, 72–78; Samir Dayal, "Blackness as symptom: Josephine Baker and European identity", *Blackening Europe: The African American presence*, red. Heike Raphael-Hernandez (New York: Routledge, 2004); Mary L. Dudziak, "Josephine Baker, racial protest, and the Cold War", *The Journal of American History*, vol. 81, nr 2, 1994, 543–570; Michel Fabre, "International beacons of African-American memory: Alexandre Dumas père, Henry O. Tanner, and Josephine Baker as examples of recognition", *History and memory in African-American culture*, red. Geneviève Fabre & Robert O'Meally (New York: Oxford University Press, 1994), 122–129; Terri Francis, "Embodied fictions, melancholy migrations: Josephine Baker's cinematic celebrity", *Modern Fiction Studies*, vol. 51, nr 4, 2005; Andy Fry, "'Du jazz hot à La Créole': Josephine Baker sings Offenbach", *Cambridge Opera Journal*, vol. 16, nr 1, 2004, 43–75; Henry Louis Gates Jr. & Karen C. C. Dalton, "Josephine Baker and Paul Colin: African American dance seen through Parisian eyes", *Critical Inquiry*, vol. 24, nr 4, 1998, 903–934; Janell Hobson, *Venus in the dark: Blackness and beauty in popular culture* (New York: Routledge, 2005); Jules-Rosette; Kathryn Kalinak, "Disciplining Josephine Baker: Gender, race, and the limits of disciplinarity", *Music and cinema*, red. James Buhler, Caryl Flinn & David Newmeyer (Hanover, N.E.: Wesleyan University Press, 2000); Anthea Kraut, "Between primitivism and diaspora: The dance performances of Josephine

- Baker, Zora Neale Hurston, and Katherine Dunham”, *Theatre Journal*, vol. 55, nr 3, 2003, 433–450; Nancy Nenno, ”Feminity, the primitive, and modern urban space: Josephine Baker in Berlin”, *Women in the metropolis: Gender and modernity in Weimar culture*, red. Katharina von Ankum (Berkeley: University of California Press, 1997), 145–161; Wendy Perron, ”Dance in the Harlem Renaissance: Sowing seeds”, *Embodying liberation*, red. Fischer-Hornung & Goeller, 23–39; Charlene Regester, ”The construction of an image and the deconstruction of a star: Josephine Baker racialized, sexualized and politicized in the African-American press, the main stream press, and FBI files”, *Popular Music and Society*, vol. 24, nr 1, 2000; Andrea Stuart, *Showgirls* (London: Jonathan Cape, 1996); och Fatimah Tobing-Rony, *The third eye: Race, cinema and ethnographic spectacle* (Durham: Duke University Press, 1994). För ett svenskt/stockholmskt sammanhang se Johan Fornäs, *Moderna människor: Folkhemmet och jazzen* (Stockholm: Norstedts, 2004) och Ylva Habel, ”To Stockholm with love: The critical reception of Josephine Baker, 1927–1935”, *Film History*, vol. 17, nr 1, 2005, 125–138.
5. En tidig bok på området är Donald Bogles *Toms, coons, mulattoes, mammies and bucks: An interpretive history of blacks in American films* (New York: Bantam, 1973).
 6. Karen Ross, *Black and white media: Black images in popular film and television* (Cambridge: Polity Press, 1996), 3. (Artikelns översättningar är författarens.) Ett exempel på stereotypkritik där större fältmedvetenhet kunde önskas är Allan Pred, *The past is not dead: Facts, fictions, and enduring racial stereotypes* (Minnesota/London: University of Minnesota Press, 2004).
 7. Richard Dyer, *The matter of images: Essays on representation* (London: Routledge, 1993), 1f.
 8. Se till exempel Francis, 828, och Hobson, 95–96.
 9. Michel Foucault, *Vetandets arkeologi* (Malmö: Arkiv, 2002), 40.
 10. Jonathan P. Eburne & Jeremy Braddock, ”Introduction: Paris, capital of the Black Atlantic”, *Modern Fiction Studies*, vol. 51, nr 4, 2005, 733.
 11. Ibid.
 12. Se även T. Denean Sharpley-Whiting, *Black Venus: Sexualized savages, primal fears, and primitive narratives in French* (Durham: Duke University press, 1999).
 13. Hobson, 23–29, 46. Baartman var sedan utställd på Musée de l’homme fram till 1974 och återbördades till sina släktingar först 2002.
 14. Hobson, 87–97; Borshuk, 46; Stuart, 78f; Sharpley-Whiting; Francis, 831; Archer-Straw, 122; Dayal, 38–39.

15. Archer-Straw, 53–56.
16. Ibid., 33. Se även Phyllis Rose, *Jazzålderns Kleopatra: En biografi över Josephine Baker* (1989; Stockholm: Norstedts, 1990) 47f.
17. Ibid., 30–37.
18. Ibid., 40–43.
19. Tobing-Rony, 39–41.
20. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness* (1993; London: Verso, 1996), 17–18.
21. Fabre, 126.
22. Rebecka Rutledge Fisher, "Cultural artifacts and the narrative of history: W. E. B. Du Bois and the exhibiting of culture at the 1900 Paris exposition universelle", *Modern Fiction Studies*, vol. 51, nr 4, 2005, 747, 754.
23. Gates & Dalton, 906. Se även Archer-Straw, 44f.
24. Archer-Straw, 108f.
25. Fabre, 122ff.
26. Gates & Dalton, 904.
27. Francis, 830.
28. Archer-Straw, 97.
29. Se till exempel Register, 1; Stuart, 89f.
30. Jean-Claude Baker, *Josephine Baker: The hungry heart* (New York: Random House, 1993), 48, 74, 116.
31. Dalton & Gates, 908–914.
32. Perron, 27f, 34.
33. Jed Rasula, "Jazz as a decal for the European avant-garde", red. Raphael-Hernandez, 27.
34. Se till exempel Borshuk, 51–55.
35. Francis, 830.
36. Foucault, 53.
37. Homi Bhabha, "The Other question", *The location of culture* (1994; London: Routledge, 2006), 95.
38. Ibid.
39. Hobson, 96; Jules-Rosette, 3, 48f; Francis, 833ff.
40. Dayal, 36–38.
41. Ibid., 43.
42. Ibid., 45.
43. Se till exempel Charlene Registers kritiska diskussion kring detta i "Stepin Fetchit: The man, the image, and the African American press", *Film History*, vol. 6, nr 4, 1994, 502–521.

44. Lisa Gitelman, *Always already new: Media, history, and the data of culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006), 19f.
45. Ibid., 6.
46. Ibid., 8.
47. Ben Singer, *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts* (New York: Columbia University Press, 2001); Wolfgang Schivelbusch, *Järnvägsresandets historia: Om rummets och tidens industrialisering under 1800-talet* (Lund: Arkiv, 1998).
48. Fornäs, 45.
49. *Folkets Dagblad* 24/3 1931.
50. *SF Veckoprogram*, nr 16, 1931, 30.
51. Ibid., 8.
52. Kenneth Macpherson citerad i Jane Gaines, *Fire and desire: Mixed-race movies and the silent era* (Chicago: Chicago University Press, 2001), 1.
53. Tobias Nagl, "Louis Brody and the black presence in German film before 1945", *Not so plain as black and white: Afro-German culture and history, 1890–2000*, red. Patricia Mazón & Renhild Steingröver (New York: University of Rochester Press, 2005), 111.
54. En utförlig diskussion om stockholmsmottagandet av Baker finns i Habel.
55. *Aftonbladet* 16/7 1932.
56. *Svenska Dagbladet* 13/1 1935.
57. *Vecko-Journalen*, nr 4, 1935.
58. *Social-Demokraten* 13/1 1935.
59. Sign.: Jerome, *Dagens Nyheter* 13/1 1935.
60. Sign.: Filmson, *Aftonbladet*, 13/1 1935.
61. Yuri Tsivian, *Early Russian cinema and its cultural reception* (1994; Chicago/London: Chicago University press, 1998), 5.
62. Jan Holmberg, *Förtätade bilder: Filmens närbilder i historisk och teoretisk belysning* (Stockholm: Aura Förlag, 2000), 57ff, 109.
63. Tsivian, 131. En kortare, något annorlunda översättning hittas i Holmberg, 58.
64. Jan Olsson, "One commercial week: Television in Sweden prior to public service", *Television after TV: Essays on a medium in transition*, red. Olsson & Lynn Spigel (Durham: Duke University Press, 2004), 258.
65. "Chevalier & Co", *Svenska Dagbladet* 14/2 1956. Recensioner av Bernsshowen kan till exempel ses i *Stockholms-Tidningen* 2/2 1956.
66. *Röster i radio/TV*, 7–13 december, 1968.
67. Rose, 215.