



**LUNDS**  
UNIVERSITET

## **Performance som politisk aktivism**

**Om den svenska receptionen av Valerie Solanas *SCUM-manifest*  
med fokus på Malin Arnells performance *I didn't do it for nothing***

**Amanda Monceau Jeppsson**

Avdelningen för konsthistoria och visuella studier

Institutionen för kulturvetenskaper

Lunds universitet

KOVK02:3, 15 p. Kandidatkurs HT 2014

Handledare: Ludwig Qvarnström

## **Abstract**

### **Performance as political activism**

**About the Swedish reception of Valerie Solanas' *Scum Manifesto*  
with a focus on Malin Arnell's performance piece *I didn't do it for nothing***

**(Performance som politisk activism)**

**Om den svenska receptionen av Valerie Solanas *SCUM-manifest*  
med fokus på Malin Arnells performance *I didn't do it for nothing*)**

The purpose of this thesis has been to illustrate the performative aspects of the expressions created by the Swedish reception of Valerie Solanas' *Scum Manifesto*, by focusing on Malin Arnell's performance piece *I didn't do it for nothing*. Arnell's performance works as a connecting point on which Judith Butler's account of performativity and Louis Althusser's theory of interpellation has been applied. The discussion investigates whether the feminist and cultural context, that has Sara Stridsberg's Swedish translation of the *Scum Manifesto* as a catalyst, can be described as a movement.

The performative speech act is an utterance that works as a tool for action. The performative is not only implemented linguistically, but also through repetition of physical movements and attributes, which in relation to art means that art works not only passively mirror the world but actively contribute to shape it. To be interpellated is to be called into being as a subject. Ideology interpellates individuals into subjects and gives them a name to relate to. The methodology of this thesis has been to analyse *I didn't do it for nothing* in relation to performativity and interpellation, while placing the performance among other Swedish cultural expressions that draws on the Scum Manifesto.

In each expression that repeats Solanas' words, new contexts for the manifesto arise, as does the opportunity to spread its contents, towards a rearrangement of gender power relations. The collective context creates an address for practitioners, readers and audiences; a name that assembles them: SCUM.

**Keywords:** Feminism, I didn't do it for nothing, Interpellation, Malin Arnell, Manifest, Performance, Performativitet, Politisk konst, Rörelse, Sara Stridsberg, SCUM, SCUM-manifestet, Scum Manifesto, Valerie Solanas

## Innehållsförteckning

<b>1 Inledning</b>	<b>2</b>
1.1 Ämnets bakgrund	3
1.2 Arbetets syfte och frågeställning	3
1.3 Teori och metod	4
1.4 Forskningsöversikt	6
1.5 Avgränsningar	7
1.6 Disposition	8
<b>2 Manifestets mobilisering</b>	<b>9</b>
2.1 Valerie Solanas SCUM-manifest	11
2.2 Uttryck av SCUM i Sverige	12
<b>3 Konstens performativitet</b>	<b>15</b>
3.1 Det talade ordet som vapen	16
3.2 Brännande repetition som brytpunkt	18
<b>4 Interpellerade subjekt genom konstens performativitet</b>	<b>20</b>
4.1 Performance som politisk aktivism	21
4.2 I didn't do it for nothing	23
<b>5 Avslutande diskussion</b>	<b>26</b>
<b>Källförteckning</b>	<b>29</b>
<b>Bildförteckning</b>	<b>30</b>

# 1 Inledning

The performative aspect of the manifesto brings something into being that did not exist before: it constitutes a new political community through its enunciation of an imaginary group of women, SCUM. It, in effect, creates the political actors by calling them into being, providing a script for action that is not based on a prior, stable identity.

Ur ”The ’Sweet Assassin’ and the Performative Politics of SCUM Manifesto”, Winkiel, i *The Queer Sixties*, 1999, s. 63.

När Malin Arnell (1970) presenterade performanceverket *I didn't do it for nothing* (2007-2008) var det efter en resa till USA hon gjort tillsammans med författaren Sara Stridsberg (1972). Som *Solanas' Sisters* färdades konstnär och författare genom de mest omtalade delarna av Valerie Solanas (1936-1988) liv. Resan, och därigenom det event-baserade konstprojektet, var ett sätt att undersöka dualiteten i Valerie Solanas person, vilken de fann i skarven mellan intellektuell delinkvent, mentalsjuk psykologistudent och feministisk hora. Under två månader tog projektet systrarna från Atlantic City där Solanas tillbringade sina uppväxtår, via University of Maryland vid vilket Solanas läste psykologi medan hon finansierade sina studier genom prostitution och till The Factory i New York där mordförsöket på Andy Warhol ägde rum. Resan fortsatte på samma vis som Valerie Solanas liv genom att *Solanas' Sisters* besökte New York Supreme Court och därefter det mentalsjukhus i Fort Lauderdale, Florida, som Solanas blev intagen på under 70-talet. Solanas mörka år på utslussningsboendet Bristol Hotel blev till mörka dagar för *Solanas' Sisters* när de besökte Kalifornien.<sup>1</sup> På boendet hittades Valerie Solanas död 1988, knäandes vid sängen, rummet i prydlig ordning, perfekta högar av papper på skrivbordet, kroppen full av likmaskar.<sup>2</sup> Arnell och Stridsberg iklädde sig olika kostymer, iscensatte manifestationer och gatuinterventioner på de olika platserna, återskapade *SCUM-manifestet* på en skrivmaskin på Chelsea Hotel och läste det högt utanför Vita huset. Resan, som dokumenterades med videokamera, blev till den del av *I didn't do it for nothing* som utgörs av en backdrop av rörliga bilder. Uppblandade med delar ur de Andy Warhol-filmer Valerie Solanas medverkade i, tidningsurklipp, arkivmaterial från protesterna mot Miss America-tävlingen i Atlantic City 1968 och dokumentära bilder från Solanas gripande, spelades filmen parallellt med att Malin Arnell läste ur *SCUM-manifestet* eller lät publiken göra detsamma.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> E-mailkorrespondens med Malin Arnell, 12 november 2014.

<sup>2</sup> S Stridsberg, ”Den svarta utopin – anteckningar om en amerikansk superflicka”, ur programmet till pjäsen *Valerie Jean Solanas ska bli president i Amerika*, Stockholm, Dramaten, 2006, s. 6.

<sup>3</sup> E-mailkorrespondens med Malin Arnell, 12 november 2014.

## 1.1 Ämnets bakgrund

För den modernistiska avantgardismen under 1900-talets tidiga del var manifestet en central genre. Manifesten var performativa akter av vass satir, ofta både parodiska och ironiska till formen. Som talakt ringade de in en samhällelig friktion för att presentera en radikal och utopisk framtid. De moderna manifesten hade inte för avsikt att analysera historien; de skulle skapa en ny.<sup>4</sup>

Valerie Solanas *SCUM-manifest* beskriver en utopi med frihet från ledare, i vilken pengasystemet ska avskaffas, total automatisering införs och det manliga könet förgörs.<sup>5</sup> Manifestet, sprunget ur *ilska*, är en gestaltning av den rådande könsmaktsordningen med ett berättarmässigt grepp, som består av att vända på köns maktposition och adressera männen på det vis kvinnor annars blir adresserade.<sup>6</sup>

I uppsatsens inledande citat redogör Laura Winkiel för hur *SCUM-manifestet* genererar faktiska politiska subjekt genom fiktiva yttranden.<sup>7</sup> En liknande beskrivning står att läsa i baksidestexten till Sara Stridsbergs svenska översättning av *SCUM-manifestet*: ”SCUM är ett tillstånd, ett sätt att tänka, en attityd, en organisation med okänt antal medlemmar”.<sup>8</sup> Översättningen, som utkom 2003, föregås av ett 23 sidor långt förord av Stridsberg, där hon pekar ut *SCUM-manifestet* som en av de viktigaste feministiska texterna genom tiderna.<sup>9</sup>

När Turteatern 2011 satte upp sin version av *SCUM-manifestet*, var det skådespelaren Andrea Edwards, som gestaltade Valerie Solanas. Liksom Sara Stridsberg tog Turteatern tillvara på *SCUM-manifestets* interPELLERANDE verkan och bjöd betraktaren på en direkt och subversiv föreställning.

## 1.2 Arbetets syfte och frågeställning

I denna uppsats avser jag redogöra för performativiteten i de uttryck som skapats genom den svenska receptionen av Valerie Solanas *SCUM-manifest*, med fokus på Malin Arnells performanceverk *I didn't do it for nothing*. Genom en beskrivning av de kulturella och feministiska sammanhang *SCUM-manifestet* gett upphov till i Sverige vill jag undersöka huruvida dessa kontexter mynnat ut i en rörelse. Jag har för avsikt att

---

<sup>4</sup> T Rosenberg, *Ilska, hopp och solidaritet – Med feministisk scenkonst in i framtiden*, Bokförlaget Atlas, Stockholm, 2012, s. 85.

<sup>5</sup> Rosenberg, s. 86.

<sup>6</sup> Rosenberg, s. 87.

<sup>7</sup> L Winkiel, ”The ’Sweet Assassin’ and the Performative Politics of SCUM Manifesto” i PJ Smith (red.), *The Queer Sixties*, Routledge, New York och London, 1999, s. 63.

<sup>8</sup> S Stridsberg, *SCUM manifest*, översättning och förord, Modernista, Stockholm, 2003.

<sup>9</sup> Stridsberg, *SCUM manifest*, översättning och förord, s. 8.

analysera performanceakten som en avgörande del i det feministiska sammanhanget, som ett sätt att iscensätta politisk aktivism och generera verktyg till förändring av samhällsliga normer. Jag vill påvisa att *SCUM-manifestet* har fyllt sin funktion som politiskt manifest i det feministiska kultur-Sverige genom de uttryck som uppkommit utifrån manifestet.

För att undersöka detta utgår jag från följande frågeställningar:

- Vad har *SCUM-manifestet* producerat genom den svenska receptionen?
- Finns det en svensk SCUM-rörelse?
- Vilka kopplingar kan göras mellan performativitet, interpellation och performance, när feministisk aktivism parallellt gestaltas och blir till i ett konstverk?

### 1.3 Teori och metod

Den performativa talakten, som introducerades av filosofen J. L. Austin (1911-1960), när denne lyfte fram språket som redskap för handling, har i genusteoretiska sammanhang främst kommit att förknippas med Judith Butler (1956).<sup>10</sup> I *Gender Trouble*, och i än högre grad i den senare boken *Excitable Speech – A Politics of the Performative*, redogör Butler för hur performativa yttranden inte genomförs enbart språkligt, utan också genom den upprepning av fysiska rörelser och attribut, som hör den performativa talakten till.<sup>11</sup> Upprepandet är den grund på vilken social stabilitet vilar, men också det som öppnar upp för möjligheten att förändra.<sup>12</sup>

Performativitetsbegreppet beskrev J. L. Austin i sin föreläsning *How to Do Things with Words* som talakter, vilka genom sin upprepande karaktär befäster ett vardagligt skådespel utanför teaterscenen.<sup>13</sup> I yttranden inom ramen för samtidskonst avser performativitetsbegreppet det Tiina Rosenberg beskriver som ”en tanke om att konsten inte passivt återspeglar världen utan aktivt bidrar till att skapa den”.<sup>14</sup>

Genom Louis Althusser (1918-1990) teori om att ideologier interPELLerar individer till subjekt vill jag argumentera för att *SCUM-manifestet*, både som litterärt verk och scenkonst, skapar politiska identiteter. Althusser beskriver i *On Ideology* hur ideologiska yttringar rekryterar och transformerar individer till subjekt genom att anropa dem, så kallad

---

<sup>10</sup> Rosenberg, s. 190.

<sup>11</sup> J Butler, *Excitable Speech – A politics of the Performative*, Routledge, New York och London, 1997, s. 11.

<sup>12</sup> Rosenberg, s. 192.

<sup>13</sup> A Parker och E Kosofsky Sedgwick, *Performativity and performance*, Routledge, New York, 1995, s. 3.

<sup>14</sup> Rosenberg, s. 189.

interpellation.<sup>15</sup> På samma vis som Laura Winkiel beskriver hur *SCUM-manifestet* kallar läsaren till politisk ställning och därigenom skapar en identitet som är SCUM, uppstår detta anrop också vid mötet mellan konstnär och publik under en performance; ett möte som genom interpellation skapar politiska subjekt på grund av upplevelsen av den performativa talakten. När betraktaren till *I didn't do it for nothing* interPELLERAS till subjekt genom *SCUM-manifestet*, uppkommer tillfället att föra manifestets budskap vidare, vilket möjliggör en rörelse också utanför institutionen.

För att klargöra innebörden av ordet ”rörelse” i uppsatsen kommer jag att använda den definition Oxford English Dictionary ger av engelskans ord ”movement”:<sup>16</sup>

A course or series of actions and endeavours on the part of a group of people working towards a shared goal; an organization, coalition, or alliance of people working to advance a shared political, social, or artistic objective.<sup>17</sup>

Jag vill på Malin Arnells performanceverk *I didn't do it for nothing* applicera performativitetetsbegreppet som ett politiskt redskap till förändring och placera det i en kontext omgivet av andra upprepningar av *SCUM-manifestet* i vad jag önskar beskriva som en svensk feministisk rörelse. Jag vill studera hur politiska subjekt blir till genom interpellation när tolkningar av en text framförs för och med hjälp av en publik. I detta sammanhang förenas konst och feministisk aktivism.

Då jag inte sett Malin Arnells performance live, vill jag här diskutera analysen av ett performanceverk genom dokumentation utifrån Amelia Jones artikel ”’Presence’ in Absentia – Experiencing Performance as Documentation”. Amelia Jones redogör i artikeln för performanceverk hon inte haft möjlighet att bevittna live och ser till de positiva aspekterna snarare än problematiken för en betraktare som analyserar ett event-baserat verk i efterhand. Jones menar att det unika i upplevelsen av den faktiska kroppen tillhörande konstnären bygger på den receptiva kontext betraktaren delger verket.<sup>18</sup> Också under en live-upplevd performance är konstnärens kropp ett symboliskt objekt, som inte kan kliva ur ramen för

---

<sup>15</sup> L Althusser, *On Ideology*, 3:e utg., Verso, New York och London, 2008, s. 48.

<sup>16</sup> I Nationalencyklopedin finns inget direkt översättbart ord för engelskans ”movement” i betydelsen av en grupp människor som arbetar mot ett gemensamt politiskt, socialt eller estetiskt mål. För en snarlik innebörd i det svenska språket måste det ske en uppdelning av uttrycket, vilket genererar begrepp så som ”politisk rörelse”, ”social rörelse”, ”konströrelse” eller ”folkrörelse”. Jag vill nyttja en term som kan verka övergripande för både kulturella och politiska sammanhang och väljer därför att slå samman dessa i en översättning där ”movement” blir ”rörelse” och där betydelsen för ”movement” också medföljer ordet ”rörelse”.

<sup>17</sup> Oxford English Dictionary, movement, <http://www.oed.com/view/Entry/123031?redirectedFrom=movement#eid>, hämtad 2014-11-18, utskrift i författarens ägo.

<sup>18</sup> A Jones, ”’Presence’ in Absentia – Experiencing Performance as Documentation”, *Art Journal*, vol. 56, nr. 4, 1997, s. 14.

betydelsen av verket, lika lite som en målning kan göra det.<sup>19</sup> Kroppen, som närvarande i performanceverk, bygger på hur bilden kontextualiseras och upplevs av betraktaren.<sup>20</sup>

Amelia Jones menar att det finns en svårighet i att identifiera mönster i historien medan den upplevs. Istället understryker Jones vikten av att hitta mönster genom att knyta samman symboler som passerat, retrospektivt.<sup>21</sup> Den inneboende betydelsen i verket framgår lika tydligt genom dokumentation som fysisk närvaro, i bästa fall tydligare, eftersom det genom dokumentation sker en tolkning som bygger på en upprepad läsning av materialet.<sup>22</sup>

Jag har genom dokumenterande bilder och mailkorrespondens med Malin Arnell fått en förståelse av verket *I didn't do it for nothing*. Jag placerar in performanceverket i en politisk diskurs och undersöker, genom en upprepad läsning av dokumentationen, det performativa yttrandet i efterhand. På så vis kan Amelia Jones text också appliceras på det sätt jag ämnar redogöra för en kontextualisering av uttrycken, som bildar det jag vill beskriva som en svensk SCUM-rörelse.

Metodologiskt ämnar jag föra en teoretisk diskussion med Judith Butlers beskrivning av performativitetsbegreppet och Louis Althusser's interpellationsteori, i samförstånd med kontexter som benämns som rörelser i den modernistiska historieskrivningen. Denna dialog som metod genererar ett fritt undersökande av i vilken mån de teoretiska begreppen låser upp och frigör betydelser i det empiriska materialet och därigenom skapar belägg för min tes. Formandet av politisk identitet är kärnan i att en rörelse uppstår och de två begreppen ligger båda i nära relation till identitetsskapandet. Med avstamp i historiska sammanhang, där manifestet har fungerat som rörelsers ryggrad, där konst och politik kombinerats i uttryck som skapats inom ramen för manifestets ändamål, ämnar jag undersöka huruvida uttrycken som genererats i Sverige genom *SCUM-manifestet* tillsammans kan beskrivas som en rörelse.

#### 1.4 Forskningsöversikt

Språkforskaren Laura Winkiel har analyserat performativitetsbegreppet i relation till *SCUM-manifestet* utifrån ett amerikanskt feministiskt perspektiv. I antologin *The Queer Sixties* från 1999 har Winkiel skrivit ett kapitel om Valerie Solanas och den performativa politiken, applicerad både på Solanas manifest liksom mordförsöket på Andy Warhol.

Genusforskaren Tiina Rosenberg gav 2012 ut boken *Ilska, hopp och solidaritet – Med feministisk scenkonst in i framtiden* och har i den bland annat skrivit om de svenska verk som

---

<sup>19</sup> Jones, s. 13.

<sup>20</sup> Jones, s. 14.

<sup>21</sup> Jones, s. 12.

<sup>22</sup> Jones, s. 14.



tagit sig an *SCUM-manifestet*. Detta gör hon dock inte i relation till performativitetensbegreppet eller i en kontext som förklarar de olika verken som en feministisk rörelse.

Om Malin Arnells performanceverk *I didn't do it for nothing* kan jag inte finna någon forskning. Inte ens Tiina Rosenberg, som i sin bok i övrigt redogör mycket ingående för uttryck som använt *SCUM-manifestet*, nämner konstnärens SCUM-gestaltning.

Litteraturvetaren Martin Puchner undrar i *Poetry of the revolution: Marx, Manifestos and the Avant-gardes* hur en tolkning av *SCUM-manifestet* inom ramen för scenkonsten skulle se ut och betonar samtidigt en åsikt om att Valerie Solanas står isolerad på en "icke-plats" i historien, eftersom hennes manifest inte följdes av en rörelse.<sup>23</sup>

Jag ser hur det fattas en analys som länkar samman uttryck som är unika genom *SCUM-manifestets* reception i Sverige eller undersöker den politiska effekt de introducerar på grund av upprepadet av manifestets innehåll och skapandet av politisk identitet genom detsamma. Det finns ingen forskning som understryker vikten av att dessa obekväma feministiska uttryck har uppstått i viljan att förändra en förtryckande könsmaktsordning och således besitter både en gemensam grund, som är SCUM-manifestets ord, och ett gemensamt mål. I en beskrivning av de enskilda uttrycken som en rörelse, kan sammanhanget lättare förmedlas in i en framtid, där uttrycken tillsammans har en större möjlighet att förändra än de har var för sig.

## 1.5 Avgränsningar

Valerie Solanas mordförsök på Andy Warhol är en omtalad handling som många gånger kopplats samman med *SCUM-manifestet*. Främst det teatrala uttrycket i händelsen har stått i centrum i relation till avantgardistiska talakter. Det centrala i denna uppsats är dock de kulturella och feministiska uttryck som skapats efter Sara Stridsbergs svenska översättning av manifestet. Jag kommer därför inte att redogöra för Solanas mordförsök på Warhol, varken som performativ handling eller performanceakt.

Då Malin Arnells performanceverk varken har uppförts i Sverige eller framförts på svenska, vill jag betona att den plats jag tilldelar *I didn't do it for nothing* i en eventuell svensk SCUM-rörelse bygger på att verket skapades utifrån resan Solanas' Sisters gjorde; en resa som genererades av Stridsbergs översättning. Denna uppsats är således en undersökning av de uttryck som har översättningen som katalysator, mer än en geografiskt avgränsad sådan.

---

<sup>23</sup> M Puchner, *Poetry of the revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-gardes*, Princeton University Press, New Jersey, 2006, s. 214.

## 1.6 Disposition

Inledande, under **Manifestets mobilisering**, redogör jag för en historisk återblick av manifestet som genre, för att skapa en ansats till undersökningen. Där stöps en grund för förståelsen av manifestets centrala roll i formandet av både politiska och konstnärliga rörelser. Därefter sker en övergång till Valerie Solanas *SCUM-manifest* som leder vidare till en redogörelse för de svenska uttryck som skapats med *SCUM-manifestet* som grund. I **Det talade ordet som vapen** gör jag en närmare analys av performativiteten i Malin Arnells *I didn't do it for nothing* för att undersöka ordets förmåga att förändra. Därpå redogör jag för upprepandet av politiska anföranden under rubriken **Brännande repetition som brytpunkt**. Under **Performance som politisk aktivism** analyserar jag Malin Arnells verk som ett politiskt verktyg, för att i **I didn't do it for nothing** undersöka publikens roll i performanceverket och hur detsamma interPELLerar publikens individer till politiska subjekt. Uppsatsen avslutas med en sammanfattande diskussion och förslag till vidare forskning inom ämnet.

## 2 Manifestets mobilisering

För att få en förståelse för de manifest som producerats och därigenom den framtid de har försökt realisera, inleder jag i samma ände som Martin Puchner gör i *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-gardes*; genom en historisk översikt som kräver sin början i Marx och Engels kommunistiska manifest, eftersom manifestet i och med detta blev en distinkt genre. Karl Marx, som uttryckte att den sociala revolutionen inte kunde frambringas via dåtid, utan endast genom framtiden, underströk i manifestets ord dess poesi och form snarare än dess funktion enbart som ett verktyg för att nå ett mål. Martin Puchner menar att manifestet som genre inte odelat bör ses som uttryck för sociala strukturer, utan som ögonblick eller händelser av faktiska försök till handling. Huruvida manifesten genom tiderna har nått sina mål, anser Puchner, är mindre viktigt. Det centrala är den litterära, poetiska och retoriska strategin manifesten skapade för att förändra världen.<sup>24</sup>

Genom Marx fick poesin för framtidens revolution en form; manifestet exponerades som talakt.<sup>25</sup> Puchner beskriver hur manifestets korta och direkta röst besitter en otålighet som förmedlas genom anrop och begär; en otålighet som inte minst riktas mot det egna framförandet, eftersom oavsett hur passionerat manifestets ord författas, står det alltid en bit avsidet från den faktiska revolutionen. Manifestet försöker sudda ut denna distinktion mellan ord och handling, mellan den diktade revolutionen och den fysiska, genom en ton som dock inte enbart är ett lingvistiskt särdrag. Istället är manifestets ton något som beskriver den elementära ståndpunkten med vilken manifestet orienterar sig mot den värld det försöker förgöra eller revidera.<sup>26</sup>

I *Manifesto: a century of isms* redogör Mary Ann Caws för det hon upplever som manifestets galenskap eftersom dess röst ofta är både egendomlig, arg och vansinnig.<sup>27</sup> Caws liknar manifestets högljuda genre vid ett rebelliskt skrik, framfört i versaler för en odelad uppmärksamhet från läsare eller publik.<sup>28</sup> Den brådskande tonen är en opposition mot den kris rörelsen, som producerar manifestet, upplever och vill motverka i ett angeläget ”nu”.<sup>29</sup>

I kärnan av modernismen finns en uppsjö av radikal och militant retorik. Många texter har retrospektivt fått epitetet ”manifest”, men först då det politiska manifestet äntrade konstsfären under 1900-talets början, förekom ordet i texternas titel. När den tidigare

---

<sup>24</sup> Puchner, s. 2.

<sup>25</sup> Puchner, s. 19.

<sup>26</sup> Puchner, s. 22.

<sup>27</sup> MA Caws, *Manifesto: a century of isms*, University of Nebraska Press, Lincoln NE, 2001, s. 19.

<sup>28</sup> Caws, s. 20.

<sup>29</sup> Caws, s. 23.

symbolistpoeten Filippo Tommaso Marinetti lanserade det *Futuristiska Manifestet* (1909), var det först under namnet *Le Futurisme*, som en markör för början på en ny rörelse. Snart insåg Marinetti effekten av att kalla texten för ett manifest och vid senare publikationer har verket sin nuvarande titel.<sup>30</sup> Puchner förklarar att genom namngivandet kräver texten respekt, en respekt som på grund av ordet ”manifest” tillskriver författaren auktoritet.<sup>31</sup>

Sprunget ur Marx och Engels kommunistiska manifest var det genom avantgardets inträde det politiska blev till konst. Det konstnärliga avantgardet skapade ett nytt sätt att se på konsten som något i framkant; ett utmanande av det som tidigare varit och därigenom konstnären som en ny revolutionär.<sup>32</sup> Gemensamt för avantgarde-rörelserna var ett understrykande av förstörelse och revolution och idén om att inget nytt kunde skapas förrän det gamla hade rensats ut. Den politiska konsten gjorde, och gör fortfarande, kulturellt motstånd genom att kämpa mot en kulturell hegemoni.<sup>33</sup> Manifestet, skriver Puchner, var ett sätt för rörelserna inom det konstnärliga avantgardet att forma och sedan vidhålla en kollektiv identitet.<sup>34</sup>

Medan de futuristiska manifesten proklamerade en fartdyrkande stridsrevolution, utmärktes de dadaistiska manifesten av en experimentell lekfullhet och var som talakter tätt sammankopplade med det teatrala uttrycket. Kabarén, som hade ett öppet politiskt och provocerande tilltal, var dadaismens karakteristiska teaterform och rymde fusioner mellan konst, poesi och demonstrativa yttranden.<sup>35</sup> Särskilt viktig för denna symbios av uttryck var relationen mellan scen och publik, som genom interaktion frambringade teatrala talakter.<sup>36</sup>

Till skillnad från dadaismens nästan helt igenom teatrala uttryck fanns i surrealismens kärna en förening mellan dramatik och strategisk politik.<sup>37</sup> Mot en revolution med målet att frigöra människans psyke från rationalitet, användes automatiska processer i skrift, teckning och tal för att uppnå ett hypnotiskt tillstånd.<sup>38</sup> I kontrast till mängden futuristiska och dadaistiska manifest författade surrealisten André Breton ett originalmanifest som vid olika tidpunkter gavs ut med skilda förord, likt Marx och Engels manifest.<sup>39</sup>

---

<sup>30</sup> Puchner, s. 72.

<sup>31</sup> Puchner s. 73.

<sup>32</sup> Puchner, s. 77.

<sup>33</sup> A Bieber, ”I revolt, therefore I am” i R Klanten och M Hübner m.fl. (red.), *Art and Agenda: political art and activism*, Gestalten, Berlin, 2011, s. 51.

<sup>34</sup> Puchner, s. 78.

<sup>35</sup> Puchner, s. 146.

<sup>36</sup> Puchner, s. 149.

<sup>37</sup> Puchner, s. 180.

<sup>38</sup> Caws, s. 448.

<sup>39</sup> Puchner, s. 182.

Trots detta ringar Mary Ann Caws in manifestets förmåga att revideras och återuppstå i ett nytt sammanhang, när hon beskriver hur textens kontextlöshet gör dess innehåll självdefinierande.<sup>40</sup> En surrealist som omarbetade innehållet i Bretons manifest och centrerade det teatrala uttrycket var Antonin Artaud när han använde manifestet som publicitet för en form av teater nu kallad performance.<sup>41</sup>

## 2.1 Valerie Solanas SCUM-manifest

Under 1940- och 50-talen försvann avantgardet och med det manifesten i bakgrunden av andra världskriget, för att återuppstå i 1960-talets vilja att sammanföra konst och politik. Denna andra avantgarde-våg formulerades i det lilla och det stora, där också de minsta av grupper hade egna manifest för att uppnå en revolution definierad genom kulturella och politiska uttryck.<sup>42</sup> Däribland påträffas Valerie Solanas *SCUM-manifest*; i en diffus genre av konstuttryck och politisk aktivism. I detta utopiska manifest förmedlas en fiktiv framtidsbild som beskriver en existens gynnad av frihet från män, från kapitalism och i slutändan också kvinnor. Solanas producerar SCUM som en motreaktion till patriarkatet, ur vreden mot könsmaktsordningens bojar. Martin Puchners beskrivning av manifestets röst som otålig kan med lätthet appliceras på Valerie Solanas *SCUM-manifest*, där åtskilliga meningar uttrycker en angelägenhet:

But SCUM is too impatient to hope and wait for the debrainwashing of millions of assholes. Why should the swinging females continue to plod dismally along with dull male ones? Why should the groovy and the creepy be intertwined?<sup>43</sup>

Denna otålighet i uttrycket blir särskilt effektiv i kombination med en sakligt konstaterande ton och en vrede som understryker brådskan.

Manifestet redogör i listor det ont mannen är skyldig till för att under var rubrik ge en förklaring till påståendet. Det snabba språket är både humoristiskt och gravallvarligt, överdrivet och logiskt:

The male, having a very limited range of feelings and, consequently, very limited perceptions, insights, and judgments, needs the "artist" to guide him, to tell him what life is all about. But the male "artist", being totally sexual, unable to relate to anything beyond his own physical sensation, having nothing to express beyond the insight that for the male life is meaningless and absurd, cannot be an artist. How can he who is not capable of life tell us what life is all about? A "male artist" is a contradiction in term.<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> Caws, s. 28.

<sup>41</sup> Puchner, s. 201.

<sup>42</sup> Puchner, s. 211.

<sup>43</sup> V Solanas, *SCUM Manifesto*, 5:e utg., AK Press, Oakland CA, 2010, s. 37.

<sup>44</sup> Solanas, s. 26.

*SCUM-manifestet* har en röst som är simultant avskild och allmängiltig och tonen frambringar ett rappt flöde av politiska yttranden, som spränger barriären mellan text och dramatik. Tempot genererar ett uttryck av att manifestet vill bli fysiskt gestaltat, när kraften i orden annars räds en begränsning av papper och trycksvärta.

## 2.2 Uttryck av SCUM i Sverige

Jag har aldrig älskat en text som jag älskar Valeries text. Ingen text har förändrat mig så. Ingen händelse eller företeelse. Den har förändrat mitt sätt att tänka, mitt hjärta & min fitta, mitt sätt att röra mig genom staden, den har lärt mig allt jag behöver veta.<sup>45</sup>

Orden är Sara Stridsbergs och står att läsa på den första sidan av förordet till hennes svenska översättning av *SCUM-manifestet*. Översättningen, som publicerades 2003 på bokförlaget Modernista, bör ses som startpunkt och katalysator för de uttryck som senare kom att använda Valerie Solanas manifest i en svensk politisk och kulturell kontext.

Sara Stridsberg fascinerades av *SCUM-manifestets* vilddjursröst och av Valerie Solanas egenformade plats utanför samhällelig politik, retorik, filosofi och konst.<sup>46</sup> Stridsbergs hänförelse är närvarande genom det långa förordet till översättningen, som gång efter annan upprepar *SCUM-manifestets* viktiga plats i och samtidigt utanför kvinnorörelsen. Förordet är ett sätt att repetera, men också förnya, manifestet och föra det in i nutiden.

I samband med publiceringen av översättningen bjöds tio kvinnor in att delta i en maratonläsning av manifestet. En av de tio var skådespelaren Ingela Olsson, som Sara Stridsberg fascinerats av via de roller balanserade på gränsen mellan ljus och mörker, som Olsson gestaltat på Teater Galeasen. Olsson som inte tidigare läst *SCUM-manifestet*, tilltalades av uttrycket i både manifestet och Sara Stridsbergs förord och bad författaren skriva en Valerie Solanas-roll till henne. Stridsberg tog tag i karaktären ”Valerie”, som alltid tycktes beredd att förlora allt, på samma vis som Stridsberg upplevde att Ingela Olsson gjorde i sina teaterframträdanden.<sup>47</sup> Resultatet blev pjäsen *Valerie Jean Solanas ska bli president i Amerika* och sattes upp på Dramaten 2006, samma år som Sara Stridsberg också gav ut dokumentärromanen *Drömfakulteten* med Valerie Solanas som protagonist.<sup>48</sup> Stridsberg beskriver sin fascination av dualiteten i Valerie Solanas person i programmet till pjäsen:

---

<sup>45</sup> Stridsberg, *SCUM manifest*, översättning och förord, s. 7.

<sup>46</sup> Stridsberg, ”Den svarta utopin – anteckningar om en amerikansk superflicka”, s. 7.

<sup>47</sup> Stridsberg, ”Den svarta utopin – anteckningar om en amerikansk superflicka”, s. 10.

<sup>48</sup> Rosenberg, s. 89.

Hon är den utopiska misantropen. Hon är offret som vägrar att be om ursäkt. Hon är barnet utan barndom. Hon är kvinnorörelsen utan kvinnor. Hon är den absoluta triumfen och det definitiva nederlaget.<sup>49</sup>

Inte bara SCUM-orden trängde rakt in i Stridsberg, utan också bilden av den sista tiden i Valerie Solanas liv; bilden av en ensam kvinna bland högar av anteckningar, cigarettfimpar i sängen, utkast av manifest i skrivmaskinen.<sup>50</sup> I *Valerie Jean Solanas ska bli president i Amerika* ligger Solanas inför döden på ett hotellrum.<sup>51</sup> Mellan hotellscenerna reser sig karaktären ”Valerie” upp och återskapar händelser ur sitt liv, vilka vävs samman med hallucinationer och drömbilder.<sup>52</sup> Pjäsen är snarare ett ordflöde än ett narrativ och gestaltar Stridsbergs drömbild av den faktiska personen Valerie Solanas. Genom *SCUM-manifestet* öppnade Solanas imaginärt kreativa fönster för Sara Stridsberg som menar att ”Valerie” mer än något annat ger form åt en universell Valeriegestalt; en trasig person i utkanten av samhället, som genom sina monologer vid stadens gathörn förolämpar förbipasserande och som går att finna överallt i en tillvaro som inte inkluderar alla.<sup>53</sup>

Stridsberg zoomar in och ut mellan *SCUM-manifestet*, faktiska händelser och fiktiva karaktärer i både pjäsen *Valerie Jean Solanas ska bli president i Amerika* och romanen *Drömfakulteten*. Det är ett undersökande tillstånd mer än en dokumentation av reella skeenden ur Solanas liv och ger uttryck för en värld som inte är redo för en persons kraftfulla yttranden. I teaterprogrammets slutstycke skriver Sara Stridsberg:

Valerie Solanas går inte över. Valerie Solanas får dig att börja drömma om smuts och rosor. Valerie Solanas är ett tillstånd, en lek, en invasion, en spegel, ett underland och ett löfte om absolut ingenting. Hennes hjärta förblir ett omätligt pulserande sår. När jag tänker på Valerie så tänker jag på en flicka utopisk som en himmel och en däggdjursunge romantisk som socker. Genialitet är, som Sartre skriver, kanske bara ett sätt att hantera svårartade omständigheter. Allt Valerie drömmer om bakom sin misantropiska våldsamma mask är kärlek och lek och flickor och en värld utan våldtäkt. I sitt ökända SCUM manifest skriver hon: Alla kvinnor vet instinktivt att det enda som är fel är att skada andra och att meningen med livet är kärlek.<sup>54</sup>

En övertygande plats bland uttrycken som i Sverige bygger på Valerie Solanas manifest, har Turteaterns uppsättning. I teaterföreställningen framför skådespelaren Andrea Edwards *SCUM-manifestet* från början till slut med tillägg i form av kommentarer, som både

---

<sup>49</sup> Stridsberg, ”Den svarta utopin – anteckningar om en amerikansk superflicka”, s. 10.

<sup>50</sup> Stridsberg, ”Den svarta utopin – anteckningar om en amerikansk superflicka”, s. 7.

<sup>51</sup> S Stridsberg, ”Valerie Jean Solanas ska bli president i Amerika” i *Medealand och andra pjäser*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 2012, s. 311.

<sup>52</sup> Rosenberg, s. 89.

<sup>53</sup> Stridsberg, ”Den svarta utopin – anteckningar om en amerikansk superflicka”, s. 10.

<sup>54</sup> Stridsberg, ”Den svarta utopin – anteckningar om en amerikansk superflicka”, s. 10.

ifrågasätter och styrker manifestet. Rekviritan består av broderade skyltar med det *SCUM-manifestet* anklagar mannen för att vara skyldig till, en blockflöjt, en mask, en gulddräkt och en gycklarhatt. Föreställningen inleds med att den kvinnliga delen av publiken får äntra scenrummet. Därinne väntar sammetsklädda rader av stolar, guldkuddar, godisfyllda skålar och Edwards lugnande ord om att männen klarar sig genom föreställningen utan kvinnornas hjälp. Männen bjuds in, medan Edwards ropar ”Vi ger dem en applåd för det är de så vana vid att få” och placeras mittemot kvinnorna. Ett strålkastarljus tänds och riktas mot männens hårda sittplatser och i detta får de sedan uppleva föreställningen. Turteatern lyckades ringa in det i *SCUM-manifestet* som är humor och ironi, men utan att ursäkta manifestets innehåll eller bortse från den högst närvarande politiska ilskan.

Den centrala roll Turteatern spelar för *SCUM-manifestet* i Sverige blir tydlig inte minst efter att dokumentärfilmen *SCUM – en kärleksförklaring* visades på SVT den 28 november 2014.<sup>55</sup> I filmen undersöker Andrea Edwards det hat som uppstod i och med föreställningen, genom att träffa de män som skickat kränkningar och dödshot till henne. De flesta av männen som möter Edwards med motargument har varken läst *SCUM-manifestet* eller sett Turteaterns föreställning och är därför inte relevanta för en undersökning av den svenska receptionen av Solanas manifest. Istället finns det anledning att markera den transformerande erfarenheten hos de som faktiskt upplevt *SCUM-manifestet*. Regissören Erik Holmström beskriver sin läsning av manifestet som den största litterära upplevelsen han någonsin varit med om. Han hyllar texten som smart och rolig, medan han påtalar det svåra i att vara en del av problemet och att känna igen sig i många av beskrivningarna av mannen.<sup>56</sup> Andrea Edwards berättar om hur hon kände sig fullkomligt omtumlad av Solanas manifest, hur hon upplevde så mycket sanning, glädje, kärlek, styrka och hat i ett och samma andetag av överdrifter och insikter och fortsätter: ”Det är den mest opedagogiska bok jag någonsin har läst och därför blir den så fruktansvärt pedagogisk”.<sup>57</sup>

Valet av en manlig regissör till Turteaterns uppsättning var ett försök från Edwards att minimera risken för påhopp och en eventuell radikal stämpel.<sup>58</sup> Intressant är att i motsats till Edwards mängder av hot fick Holmström inga.<sup>59</sup>

Män som sett Turteaterns uppsättning av *SCUM-manifestet* beskriver i dokumentären hur texten fick dem att vända fokus från bilden av förtryck som något som sker långt bort från

---

<sup>55</sup> *SCUM – en kärleksförklaring*, regi: Andrea Edwards, produktionsbolag: Filmimperiet, SVT och RMV Film, 2014.

<sup>56</sup> *SCUM – en kärleksförklaring*, 04:02.

<sup>57</sup> *SCUM – en kärleksförklaring*, 04:25.

<sup>58</sup> *SCUM – en kärleksförklaring*, 03:43.

<sup>59</sup> *SCUM – en kärleksförklaring*, 03:33.



deras egen person och istället rikta det mot förståelsen av att också de som individer är delaktiga i upprätthållandet av könsmaktsordningen. En besökare förklarar hur förtryckande grupper aldrig ser sig som en grupp, utan som individer i ett försök att skydda sig mot faktumet att det annars blir ett erkännande av att vara en del av det system som är ett kollektivt könsförtryck. Han beskriver hur Valerie Solanas tar konsekvensen av detta förtryck och i sin text vänder på förutsättningarna för män och kvinnor.<sup>60</sup> En annan man som sett föreställningen beskriver en känsla av skam i upplevelsen av att känna manifestets ord som en beskrivning av hans person. Han betonar samtidigt den befrielse som uppstår när ljuset faller direkt på honom och hur han därför inte kan värja sig från de insiktsfulla orden.<sup>61</sup>

Att Turteaterns föreställning genererade ilska och påhopp tror Andrea Edwards beror på att de män, som stod för hatet uppfattar ett hot i det hon ser som ett paradigmskifte; ett därför ofrånkomligt krig som erbjuder fred i gengäld.<sup>62</sup> Det finns nämligen en skillnad i Andrea Edwards upplevelse av att gestalta *SCUM-manifestet* från de första föreställningarna, efter vilka hon kände ett behov av att få hävda sin rätt som skådespelare och förklara att de ord som framfördes gjorde detta inom ramen för ett skådespel, till en förståelse för att det yttrade är mer än en teaterföreställning. Edwards säger att hon ser hur texten påverkar, hur orden träffar publiken och hur många går från föreställningen med någonting nytt framför ögonen.<sup>63</sup>

### 3 Konstens performativitet

Genom att se manifest som en talakt i den mening J. L. Austin beskriver performativitet är det tydligt hur manifestets röst använder en överkompensatorisk ton för den maktlöshet det egentligen besitter. Textens överdrivet teatrala uttryck belyser en simulerad försäkran som inte uppstår ur en reell auktoritär position; samtidigt är det just denna teatrala överdrift som gör att manifest genererar en performativitet som kan lämna spår efter sig i historien.<sup>64</sup> Det teatrala tilltalet för manifest från absolut underläge till etablerad självständighet genom ett skådespel som säkrar en maktposition stark nog att deklarerar ett budskap.<sup>65</sup> På en teaterscen eller i en performanceakt uppstår utrymmet att ge manifestets dramatiska ton fria tyglar, i ett

---

<sup>60</sup> *SCUM – en kärleksförklaring*, 25:20.

<sup>61</sup> *SCUM – en kärleksförklaring*, 46:32.

<sup>62</sup> *SCUM – en kärleksförklaring*, 38:10.

<sup>63</sup> *SCUM – en kärleksförklaring*, 50:44.

<sup>64</sup> Puchner, s. 5.

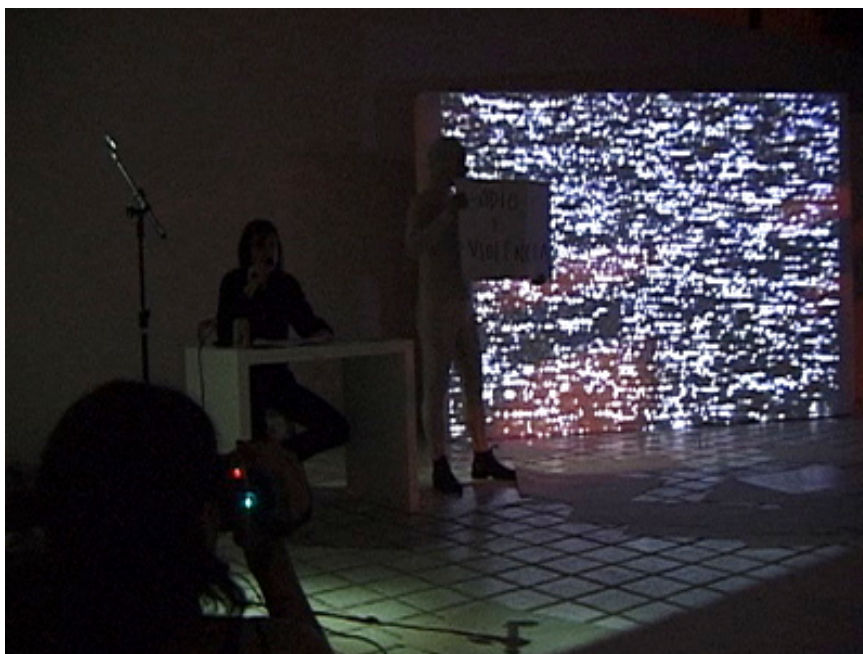
<sup>65</sup> Puchner, s. 26.

skådespel som istället för att interagera med andra karaktärer på scenen vänder sig direkt till publiken med en kollektiv röst som adresserar ett ”vi”.<sup>66</sup>

Malin Arnells performance är en förlängning och ett fysiskt tillstånd av det ”vi” Solanas skapar genom *SCUM-manifestets* röst. Performanceverket är ett bevis på att manifestet inte appellerar till en diffus grupp av fiktiva karaktärer, när dess röst förmedlas högst verkligt i ett faktiskt sammanhang och således etableras i en diskurs också utanför boksidorna.

### 3.1 Det talade ordet som vapen

Scenrummet ligger i mörker så när som på ljuset från en film som blinkar rörliga bilder ur bitar av Valerie Solanas liv genom medias och *Solanas’ Sisters* ögon. *I didn’t do it for nothing* är en performance som har framförts av konstnären Malin Arnell i Brasilien, Portugal och USA under åren 2007 och 2008. Performanceverket beskriver Arnell som ett undersökande av *SCUM-manifestets* innehåll i relation till Valerie Solanas konträra gestalt och som ett sätt att öppna upp för förkroppsligandet av manifestet, bitar ur Solanas liv och fragment från resan *Solanas’ Sisters* gjorde 2005. Arnell ser också performanceverket som en personlig redogörelse för hennes eget vara som lesbisk, kvinna och feminist, i relation till samhällets brist på empati för detsamma.<sup>67</sup>



1 Malin Arnell, *I didn’t do it for nothing*, 2008.

---

<sup>66</sup> Puchner, s. 154.

<sup>67</sup> E-mailkorrespondens med Malin Arnell, 29 november 2014.

I performanceakten läser Malin Arnell sporadiskt ur *SCUM-manifestet* vid ett skrivbord. Inget i verket är tidigare repeterat, men det följer ett score som består i att konstnären inleder vid skrivbordet för att sedan ställa sig vid en mikrofon närmare publiken, där hon senare också bjuder upp betraktare att läsa delar ur manifestet. Arnell har inte på förhand bestämt vilka partier hon eller publiken ska läsa och det är därför olika stycken ur manifestet som kom att framföras vid varje performance.<sup>68</sup>

Genom en tolkning av performativiteten i *I didn't do it for nothing* blir verket, som processinriktad konst, till en intervention. I egenskap av performativ konst uppmanar performanceverket till aktiv handling som riktar sig till både konstnär och publik, både i och utanför scenrummet. Talakten är inte enbart ett verktyg för att beskriva världen, utan också ett försök att förändra den och performativiteten i ett performanceverk kommer till tydligt uttryck när konstnären själv tränger in i verket i större utsträckning än i andra konstformer.<sup>69</sup> Till skillnad från konstateranden innefattar performativer nämligen varken sant eller falskt, utan är som talakter inte bara lingvistiska yttranden, men också akter som förvänder den sociala världen.<sup>70</sup>

Till höger om Malin Arnells skrivbord står en ljusklädd gestalt iklädd kroppsstrumpa. Den ljusklädda håller i vita ark på vilka det går att läsa det mannen är ansvarig för enligt *SCUM-manifestet*: ”WAR”, ”NICENESS, POLITENESS, AND ’DIGNITY’”, ”MONEY, MARRIAGE AND PROSTITUTION; WORK AND PREVENTION OF AN AUTOMATED SOCIETY”, genom manifestets alla rubriker till de sista; ”HATRED AND VIOLENCE”, ”DISEASE AND DEATH”. Mannens skuld finns att läsa under de 35 minuter performanceverket pågår. Den ljusklädda bläddrar långsamt mellan arken och kastar dem ett efter ett på golvet.<sup>71</sup>

Malin Arnell ville gestalta hur den radikala utopin har gått förlorad, den som målas upp mellan raderna i *SCUM-manifestet*. Hon beskriver hur manifestet förmedlar hopp genom sitt övertygande och tydliga, låt vara naiva och förenklade, språk men med en kraftfullhet som förför. Arnell ser hur samma hopp inte kunde befria Valerie Solanas från livets svek och lögn och hur Solanas själv inte kunde manifesteras detta utopiska hopp i verkligheten.<sup>72</sup>

En tolkning av performanceakten som politisk talakt öppnar upp för möjligheten att Malin Arnell identifierar sitt konstnärskap med Solanas manifest; där och då bär hon texten på

---

<sup>68</sup> E-mailkorrespondens med Malin Arnell, 12 november 2014.

<sup>69</sup> Rosenberg, s. 190.

<sup>70</sup> Rosenberg, s. 191.

<sup>71</sup> E-mailkorrespondens med Malin Arnell, 12 november 2014.

<sup>72</sup> E-mailkorrespondens med Malin Arnell, 29 november 2014.

ytan av sin kropp och i stunden för yttrandet är hon *SCUM-manifestet*, medan hennes politiska ståndpunkt som privatperson står utanför scenrummet. Detta stundens vara kan sägas konstrueras genom performativitet när Solanas ord blir till genom performanceverket; blir till genom att orden yttras och således skapar en politisk identitet. Som ett dramatiskt konstruerande av mening och sammanhang iklär Arnell sig SCUM-orden och blir till ett politiskt vapen mot könsmaktsordningen.

Blandat med manifestet framförs under performanceakten också delar av Jacques Derridas *The Ends of Man* för att på så vis placera *SCUM-manifestet* i en filosofisk diskurs genom att knyta texten till samtida teoretiska strömningar. Idén om subjektets död, förenat med *SCUM-manifestet* är i förlängningen ett sätt för Arnell att visa på en gynnsamhet i att ingen kan ockupera den plats mannen har som subjekt om subjektet elimineras; det finns inget begärligt i en plats som inte existerar.<sup>73</sup>

Den provocerande stämpel *SCUM-manifestet* har fått vill Malin Arnell istället vända mot samhället när hon påpekar att genom konstens och litteraturens påtvingade roll som provokatör osynliggörs den egentliga provokationen i den politiska och ekonomiska snedfördelning som råder.<sup>74</sup>

I en läsning av Valerie Solanas manifest som ett yttrande av direkta hotelser mot mannen eller Malin Arnells performance som indirekt hotfull i en förmedling av *SCUM-manifestet*, skapas ett performativt yttrande likt det Judith Butler beskriver uppstå när ett hot uttalas: genom orden formas ett hot som inte gestaltas fysiskt, men som kan komma att existera fysiskt i framtiden. Också när orden inte utförs, inte är en direkt fysisk förlängning av innehållet, är performanceverket en talakt som inte enbart beskriver en möjlig utgång, utan också besitter en viss kraft som både förebådar och ger upphov till efterföljande effekt.<sup>75</sup> Genom SCUM-ordens förkroppsligande i Malin Arnell upplevs talakten som fördubblad under yttrandet när kropp och tal samspekar i performanceakten. Som talakt bryter *I didn't do it for nothing* barriären mellan kropp och sinne, mellan ting och språk: Arnell gestaltar SCUM genom att framföra SCUM och därigenom vara SCUM. Performativitetens kraft står nämligen i relation till kroppens kraft enligt Butler; genom att kroppen reflekterar det talade, och i en performance sker detta både medvetet och omedvetet, när ordet blir fysiskt i verket.<sup>76</sup> Denna kombination av språklig och kroppslig kraft i performativa yttranden är, enligt Butler, central

---

<sup>73</sup> E-mailkorrespondens med Malin Arnell, 29 november 2014.

<sup>74</sup> E-mailkorrespondens med Malin Arnell, 29 november 2014.

<sup>75</sup> Butler, s. 9.

<sup>76</sup> Butler, s. 39.

för talaktens plats inom politiken.<sup>77</sup>

Därför är de yttrade SCUM-orden i *I didn't do it for nothing* kärnan i en performativitet som tydligt parodierar patriarkatets performativitet; genom ett gestaltande av orden som vänder upp och ned på det sociala regelverket beskrivs livet självt som ett skådespel där talakten som konstverk kan revidera samhällsordningen.

### 3.2 Brännande repetition som brytpunkt

Manifestets historia är en historia om upprepning, eftersom en ny rörelse uppstår ur en föregående, och med rörelsen dess manifest. Den unika revolutionen manifestet vill uppnå genom poesi är en poesi av repetition och ”repetition” är just den ursprungliga betydelsen av ordet ”revolution”. Upprepandet är dock inte begränsat till en själlös och evig upprepning av det förflutna, utan kan också vara en fruktbar upprepning som producerar en skillnad i sakläge eller någonting alldeles nytt.<sup>78</sup>

Repetitionen av talakter kan, enligt Judith Butler, liknas vid en ritual som genom performativitet skapar en mening också utanför det direkta upprepadet. Ögonblicket då upprepadet sker är nämligen aldrig bara ett ögonblick, utan är en historicitet som överskrider sig själv i både dåtid och framtid.<sup>79</sup>

När Malin Arnell framför *I didn't do it for nothing* kan det ses dels som ett yttrande i stunden, men också som ett försök till att manifesteras orden i en framtid. Det är både ett direkt politiskt yttrande medan manifestet uttalas och ett politiskt agerande in i kommande tider, som bygger på Solanas politiska yttrande under 1960-talet och som i förlängningen koncentrerar en historia både från långt innan Solanas skrev sitt manifest och från tiden som gått mellan det och Arnells performanceakt. Arnells upprepande av *SCUM-manifestet* blir således ett försök att cementera orden i en kontext, där de inte nödvändigtvis måste förstås som de först skrevs.

Enligt Butler verkar performativa yttranden genom att bryta med tidigare diskurser men inte på ett absolut sätt, eftersom den nya diskursen, talakten förmedlar, enbart existerar genom brottet med en tidigare. Således bildas nya kontexter först i brytningen med föregående och är därför inte fasta i konturerna som en universell kontext.<sup>80</sup> Performativa yttranden finner framgång genom upprepadet av tidigare yttranden, som samlas till en egen kraftfull auktoritet genom att repetera och citera yttranden, vars auktoritära röst är befäst i en social

---

<sup>77</sup> Butler, s. 141.

<sup>78</sup> Puchner, s. 260.

<sup>79</sup> Butler, s. 3.

<sup>80</sup> Butler, s. 14.

position. Butler menar att inget yttrande enskilt kan fungera som performativ utanför verklig historisk kontext.<sup>81</sup>

Valerie Solanas använder manifestets historiskt auktoritära röst för att utforma betydelsen av sin text och Malin Arnell upprepar SCUM-röstens auktoritära ton i sitt performanceverk. I de svenska uttrycken som reformerar Solanas text skapas en ny platform för *SCUM-manifestet*, i brottet med den kontext manifestet hade då det skrevs, samtidigt som repetitionen av textens ord stärker dess innehåll. Kraften i performativiteten finns nämligen, menar Butler, i dess dekontextualisering; i dess brott med tidigare kontexter och dess kapacitet att skapa nya. Det performativa behöver repeteras för att det ska befästas och repetitionen förutsätter att formen för det performativa yttrandet fungerar i på varandra följande kontexter och därför inte är bundet till en specifik kontext.<sup>82</sup> Ett performativ, som kroppslig och språklig akt, villkoras inte av tidigare stipulationer och det är ingen fixerad eller stabil identitet som framförs. Istället görs kroppen i den performativa performanceakten som *I didn't do it for nothing* är. I kroppens upprepning av gester och rörelser görs den till bärare av identitet och tillhörighet.<sup>83</sup> I varje fysisk och verbal upprepning finns det dock utrymme för revidering av performativiteten, vilket öppnar upp för möjligheten till omformulering av betydelsen.<sup>84</sup> *SCUM-manifestet* omformuleras varje gång det upprepas och placeras i nya kontexter för att på så sätt också skapa egna. För som Judith Butler påpekar befinner sig språket inte i ett fixerat eller oföränderligt sammanhang där dess yttranden är tjänligt utstakade i förväg. Istället kan performativa yttranden få sin kraft just genom brottet med tidigare språkliga och samhällliga situationer som de upprepar. I dessa brott ligger avgörandet för den politiska process det performativa öppnar upp mot; möjligheten att förändra.<sup>85</sup>

I den meningen utgör *I didn't do it for nothing* ett i raden av diskursbrott som *SCUM-manifestet* gjort. Solanas manifest bryter som talakt mot den dominerande patriarkala performativiteten och upprepar tonen i avantgardets manifest genom en etablerad teatral och överkompensatorisk röst. Repetitionen Malin Arnell utför av *SCUM.manifestet* möjliggör en förändring i sakläge och genererar vidare spridning av texten. Arnell repeterar manifestet i en kontext som enklare kan placeras utanför samhällelig diskurs därför att den formar ett till ytan fiktivt sammanhang och just därför kan argumentera för manifestets innehåll utan

---

<sup>81</sup> Butler, s. 51.

<sup>82</sup> Butler, s. 147.

<sup>83</sup> E Fischer-Lichte, *The transformative power of performances: a new aesthetics*, SI Jain (öv.), Routledge, New York och Abingdon, 2008, 27.

<sup>84</sup> Butler, s. 87.

<sup>85</sup> Butler, s. 145.

restriktioner. I varje upprepning som genererar ett brott mot *SCUM-manifestets* tidigare sammanhang bryts en bit av den patriarkala talakten ner till förmån för en poetisk politik som uppstår i varje motsats till normativt yttrande.

#### 4 Interpellerade subjekt genom konstens performativitet

När Valerie Solanas vid en presskonferens efter mordförsöket på Andy Warhol blev tillfrågad om motivet var hennes svar: "Read my manifesto and it will tell you what I am".<sup>86</sup> Detta är ett uttalande som tillskriver Solanas en politisk performativ identitet och som tillsammans med manifestet bildar ett kollektivt subjekt. Genom orden producerar manifestet SCUM-kvinnor: dominanta, trygga, självsäkra, stygga, våldsamma, själviska, oberoende, stolta, spänningssökande, frifräsande, arroganta individer som blir till genom textens performativitet. *SCUM-manifestet* lämnar inget utrymme för läsaren att debattera innehållet; det kräver lojalitet hos de redan frälsta, predikar pedagogiskt för de ännu inte invigda.<sup>87</sup> Därför träffas publiken till *I didn't do it for nothing* i allra högsta grad av orden som gestaltas av Malin Arnell och skapar tillsammans med konstnären den politiska diskurs verket uppfordrar. Publikens roll i den politiska performanceakten torde vara att placera verket i relation till den externa världen genom att tolka och kontextualisera dess innehåll. Konstnären som framför politisk performance behöver alltså känna publikens psykologi och vilka betydelser som genereras utifrån verket, medan en medvetenhet också bör läggas vid den specifika maktbalans inom vilken verket skapas.<sup>88</sup> Uttrycket alstrar en gemensam upplevelse hos publiken och kan få betraktaren att göra sådant den annars inte hade gjort.<sup>89</sup> I *I didn't do it for nothing* ombads publiken att läsa delar ur *SCUM-manifestet* och således bli en lika fysisk del av orden som Malin Arnell. Därför måste Arnell som framför manifestet, liksom Solanas som skrev det, öppet beskriva sig som delaktig i manifestets innehåll, för att mobilisera den identitet läsaren och publiken förväntas göra till sin.<sup>90</sup>

---

<sup>86</sup> Winkiel, s. 62.

<sup>87</sup> Winkiel, s. 63.

<sup>88</sup> Bieber, "I revolt, therefore I am" s. 54.

<sup>89</sup> A Bieber, "The human element" i R Klanten och M Hübner m.fl. (red.), *Art and Agenda: political art and activism*, Gestalten, Berlin, 2011, s. 57.

<sup>90</sup> Puchner, s. 29.

#### 4.1 Performance som politisk aktivism

Redan i valet att som konstnär skapa en performance utifrån Valerie Solanas manifest formas en politisk diskurs. Malin Arnells gestaltningen är på så vis ett ställningstagande, när performanceverket blir ytterligare ett understrykande av den revolution *SCUM-manifestet* vill se; den som är patriarkatets död. I Arnells vilja att upprepa manifestets ord finns en politisk ståndpunkt, liksom i publikens önskan att uppleva detsamma. I performanceaktens performativa rum skapas ett feministiskt möte utifrån förutsättningarna i *SCUM-manifestet*; där befästs diskursen och tilldelas ett uttryck. Också de i publiken som inte läser ur manifestet deltar i en kollektiv politisk aktion genom konstverket.

Till skillnad från Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* och Turteaterns uppsättning av *SCUM-manifestet* är Malin Arnells verk placerat i en performance-kontext och gestaltar alltså inte i samma mån en fiktiv bild av varken Valerie Solanas eller manifestets innehåll. Istället är det konstnären Arnell som i en direkt verklighet, inom ramen för performance, förmedlar och genererar en politisk identitet med hjälp av *SCUM-manifestet*. I det avseendet är *I didn't do it for nothing* i hög grad relevant att jämföra med Stridsbergs förord till Solanas manifest, då de båda verken tycks vara försök att föra manifestets ord vidare in i nuets verklighet.

Det performativa yttrandet som performanceverk, kan ses som en möjlighet att skapa motivation hos publiken och sporra till kollektivt agerande; som om orden utför handlingen i förlängningen och språket blir fysiskt hos betraktaren. SCUM-orden kallar till subjektens födelse för att forma ett nytt sammanhang och i en vidare mening kan Solanas manifest fungera i en feministisk och kulturell rörelse i Sverige, eftersom performativiteten i uttrycken kan skapa en ny mening och fungera i kontexter där den inte hörts tidigare. Just detta, menar Judith Butler, är performativitetens politiska löfte.<sup>91</sup> Det är ett löfte som kommer till uttryck i *I didn't do it for nothing* genom att verket erbjuder en oviss politisk framtid, som skapar nya möjligheter till förändring för de som upplever sig adresserade av SCUM och som skapar oro hos de som inte gör det.

*I didn't do it for nothing* belyser i hög grad konstens många gånger gränsöverskridande förmåga att sammanföra politik och gestaltning. Gränsen är fin mellan faktisk politisk övertygelse och fiktiv framställning, när Arnell använder SCUM-rösten för att generera ett budskap. I Solanas manifest finns utrymme för tolkningsmöjligheter som glider mellan bokstavliga läsningar och prövande liknelser. Mellan Valerie Solanas ursprungliga mening med texten och den innebörd som uppstår genom Arnells performance finns möjligheten till

---

<sup>91</sup> Butler, s. 162.



en beskrivning av performanceakten som en direkt upprepning av manifestet i ett nytt sammanhang eller som ett verktyg i en politisk diskurs som inte vill precis vad manifestet förmedlar, men använder det som ett poetiskt känsloläge för att belysa den otålighet som den feministiska kampen besitter. Vad som för verkets politiska diskurs i en estetisk riktning är de rörliga bilderna som spelas upp under performanceakten liksom den ljusklädda gestalten i en heltäckande kroppsstrumpa. Rummet tilldelas en fiktiv atmosfär, när SCUM-orden som talakt kombineras med element som tangerar teaterns förklädda form, även om bilderna är dokumentära bitar från en verklig resa och ett faktiskt livsöde.

När Dorothea von Hantelmann sammanför konst och performativitet i boken *How to Do Things with Art* lägger hon stor vikt vid att understryka hur performance aldrig kan vara performativ därför att konstformen är en spelad talakt.<sup>92</sup> Det är av relevans att diskutera detta i relation till Malin Arnells verk, när Hantelmann menar att performativitetsbegreppet för lättvindigt används som en direkt översättning av performancekonst. Hon påpekar att performance som konstform ideologiskt försöker verka utanför museiinstitutionen, i ett försök att bryta med konstens konventioner och menar därför att konstformen blir irrelevant som talakt, eftersom performativ endast existerar i relation till etablerade konventioner som upprepas.<sup>93</sup> Det är en förlegad tanke, som följer Austins många gånger kritiserade beslut om att utesluta teatern från performativitetsbegreppet, därför att den sceniska föreställningen uppförs utanför den så kallade verkligheten. Konst verkar inom sina egna konventioner och får, på samma vis som andra icke estetiska talakter, sin kraft genom upprepadet av etablerade diskurser och performanceverk är, trots försök till motsatsen, inget undantag. *I didn't do it for nothing* är ett bevis på att fiktiv gestaltning och faktisk opinionsbildning kan fungera simultant. Arnells verk är en spelad aktion i ett faktiskt sammanhang som bidrar till stärkandet av en verklig talakt, därför att den förmedlar och kritiserar en verklig samhällelig diskurs; den patriarkala samhällsordningen. För Solanas var patriarkatet högst verkligt, liksom för Arnell och mötet mellan manifest, konstnär och publik skapar en politisk kontext där denna verklighet gestaltas inom ramen för politisk diskurs. Således verkar *I didn't do it for nothing* både inom konstens konventioner och genom en politisk historicitet.

#### **4.2 I didn't do it for nothing**

I *I didn't do it for nothing* finns det en röst som talar om för publiken att det existerar en SCUM-identitet. Identiteten uppstod då Valerie Solanas författade *SCUM-manifestet* och

---

<sup>92</sup> D Hantelmann, *How to Do Things with Art*, M Turnbull (öv.), JRP | Ringier, Zurich, 2010, s. 105.

<sup>93</sup> Hantelmann, s. 19.

därigenom gav den en röst, men ackumuleras på nytt i performanceverkets rum när Arnell upprepar röstens namn: SCUM.

Att namnges är en av de avgörande faktorerna för att som subjekt bli till inom lingvistik, menar Louis Althusser.<sup>94</sup> Genom ett namn uppstår möjligheten till social existens och när ett subjekt adresseras och därigenom blir till i en specifik diskurs, kallar Althusser detta för interpellation; att anropas som subjekt.<sup>95</sup>

I det performativa rum *I didn't do it for nothing* verkar adresserar SCUM-rösten publiken som politiska subjekt. Där och då anropas publiken av *SCUM-manifestets* ord och tonen i orden. Samhällets egentliga ordning, den sociala ordningen och könsmaktsordningen, vänds upp och ner. SCUM som uttryck och som sammankallande namn skapar möjlighet till existens, både språkligt och politiskt. Publiken äntrar SCUM under performanceakten, som konstituerar subjekt genom sin performativitet. I *SCUM-manifestets* röst finns ett anrop som skapar SCUM-subjekt i kraft av en interPELLERANDE röst som är nära nog omöjlig att vägra, enligt Althusser.<sup>96</sup>

I Malin Arnells performanceakt rekryteras publiken som medaktörer i verket. Subjektsrollen tycks delas av konstnär och publik, då Arnell inte verkar som ett kroppsligt objekt, eftersom publiken inte är sammanhangets passiva åskådare. Däremot skapar Arnell förutsättningarna för att publikens individer ska uppmärksamma att det är de som anropas som SCUM-subjekt. Detta sker både genom *SCUM-manifestets* auktoritära ton, den reflektion publiken upplever av sig själva i Arnells framförande och deras egen medverkan i performanceakten.

Interpellationen som anropar ett subjekt till existens är en social performativitet, som verkar rituellt genom tiden. Att bli anropad eller adresserad genom interpellation är att bli konstruerad diskursivt och socialt samtidigt. Denna interpellation måste anta en explicit, men framförallt officiell och auktoritär form för att bli socialt effektiv och avgörande för formandet av subjekt.<sup>97</sup>

Malin Arnell har möjlighet att namnge publiken som äntrar scenrummet, eftersom hon i en kontext som så tydligt har konstnären i fokus får denna överordnade funktion. Hennes röst upprepar dessutom den auktoritära röst som är *SCUM-manifestets* och som har den egentliga mobiliserande kraften av att interPELLERA publiken som subjekt. Detta namngivande kan dock inte genomföras utan en villighet eller önskan från de adresserade, vilket Althusser beskriver

---

<sup>94</sup> Althusser, s. 52.

<sup>95</sup> Althusser, s 48.

<sup>96</sup> Althusser, s 48.

<sup>97</sup> Althusser, s 53.

genom att referera till ett religiöst sammanhang där individer interpelleras till subjekt genom att reflektera den spegelbild Gud, som fullkomligt subjekt, utgör. De individer, som upplever sig anropas som subjekt av det fullkomliga subjektet, blir till subjekt just genom upplevelsen av att vara de adresserade. Således finns det redan adressater innan de adresseras, men eftersom själva adresserandet är ett namn, som skapar det som namnges, finns det samtidigt inga subjekt innan de tilldelas ett namn. SCUM-subjekt existerar inte utan namnet SCUM, vilket ger den lingvistiska garanten för en existens.<sup>98</sup>

Istället för att förklara ett namn som något som fixerar eller begränsar individer menar Judith Butler att namnet återskapar en metafysisk substans av singulära personer och tillkommer för att ersätta denna komplexitet och göra den hanterbar.<sup>99</sup>

Ett namngivande bör inte betraktas som något som cementerar en identitet och skapar en helt igenom konsekvent individ, utan snarare kan en postmodern syn vara applicerbar på subjektskapandet genom tanken om att en individ inte är fixerad vid en och samma identitet. De som interpelleras till SCUM-subjekt under Malin Arnells performanceakt kan låta namnet färdas vidare utanför performanceverket, göra det till en tillhörighet och en del av en identitet eller låta anropet stanna i situationen.

Interpellation som performativitet, menar Judith Butler däremot, förenar den diskursiva konstitutionen av subjektet med den sociala konstitutionen av subjektet.<sup>100</sup> Det skulle betyda att anropet i *I didn't do it for nothing* kan ha satt agendan för en vidareutveckling av SCUM-objekt också utanför institutionen.

Titeln på Malin Arnells verk är lånad från Valerie Solanas uttalande under presskonferensen efter mordförsöket på Andy Warhol och var ett av de svar hon gav på frågan om varför hon sköt konstnären. I ett nytt sammanhang kan orden snarare appliceras på den påföljd Arnells performance kan ha i skapandet av politiska subjekt som en del i en feministisk och kulturell rörelse med *SCUM-manifestet* som ryggrad. Genom att anropa SCUM-subjekten formas sammanhanget, genom att namnge sammanhanget blir rörelsen till.

---

<sup>98</sup> Althusser, s. 56.

<sup>99</sup> Butler, s. 35.

<sup>100</sup> Butler, s. 154.

## 5 Avslutande diskussion

Med fokus på Malin Arnells performance *I didn't do it for nothing* har syftet med denna uppsats varit att undersöka de kulturella och feministiska uttryck, som uppstått genom den svenska receptionen av Valerie Solanas *SCUM-manifest*. För att komma närmare en beskrivning av uttryckens samhörighet har *I didn't do it for nothing* verkat som en förenande punkt, på vilken Judith Butlers redogörelse för performativitetensbegreppet och Louis Althusserns teori om interpellation har applicerats.

*I didn't do it for nothing* är ett politiskt verk, som i kraft av performance kan verka från en isolerad position, där det står utanför samhällelig diskurs och därför har möjlighet att förmedla *SCUM-manifestet*. Samtidigt är det just skillnaden mellan Arnells performance och de andra svenska SCUM-uttrycken, som ger *I didn't do it for nothing* dess performativa möjligheter, eftersom verket är ett faktiskt politiskt ställningstagande från Arnells sida och en direkt fysisk och lingvistisk handling både i ögonblicket performanceverket framförs och i en möjlig fortsatt aktion. Arnells performance synliggör den dimension av politisk aktivism, som jag vill mena att samtliga av de svenska SCUM-uttrycken besitter. Gränsen mellan politisk övertygelse och fiktiv gestaltning suddas ut, när Arnell använder performancekonstens imaginära effektfullhet för att förmedla en högst verklig feministisk politik.

I *I didn't do it for nothing* skapas ett utrymme för Valerie Solanas manifest att interpellera subjekt genom den performativa talakt performanceverket utgör. I mötet mellan konstnär, text och publik uppstår en kraft som är svår att värja sig mot. Solanas manifest anropar publiken genom Arnell, som i stunden då performanceakten pågår, får sin kraft genom manifestets auktoritära röst och därför kan interpellera åskådarna till SCUM-subjekt. Detta sker genom att performanceverket gestaltas i ett slutet rum, i vilket talakten kan pågå utan förbehåll, men blir ett performativ först genom att orden färdas utanför det slutna rummet. Förs i mötet med samhällelig diskurs kan SCUM, som uttryck och politisk ställningstagande, befästas i sociala normer.

I brottet med patriarkatets normativa yttranden får *SCUM-manifestet*, och *I didn't do it for nothing* genom det, sin kraft och förändringsmöjlighet. I varje uttryck, som upprepar Solanas ord, formas nya kontexter för manifestet och möjligheter att föra dess innehåll vidare, för en ombildning av könsmaktsordningen. Möjligheten att förändra manifestets innebörd uppstår också i varje repetition, som ger innehållet nya betydelser. Genom ett kollektivt sammanhang skapas ett tilltal för utövare, läsare och publik att förhålla sig till; ett namn att samlas kring och en mening att befinna sig i: SCUM.

Genom en beskrivning av performativitetens politiskt föränderliga kraft och interpellationens frambringande av politiska subjekt har jag velat påvisa att *SCUM-manifestet* verkar som ett politisk manifest i en svensk feministisk och kulturell kontext. Denna kontext kan genom begreppen och beskrivningen av det engelska ordet ”movement” benämnas som en rörelse. Den svenska SCUM-rörelsen består av kulturella och politiska uttryck, som har samma initialläge i Sara Stridsbergs översättning av *SCUM-manifestet*, liksom en gemensam beröringspunkt, som är den feministiska kampen. Det är en samling uttryck och händelser, som rör sig från likartade utgångslägen, samtidigt som de bygger på varandra, mot samma mål. SCUM-rörelsen sträcker sig naturligtvis utanför Sveriges gränser, men min avgränsning har varit de uttryck som haft Stridsbergs översättning som katalysator. Jag ser hur uttrycken får en samhörighet genom en beskrivning av översättningen som startpunkt: *Solanas Sisters’* resa till USA, vilken blev till en del i Malin Arnells performanceverk, uppstod på grund av Stridsbergs tolkning av *SCUM-manifestet*. Även Stridsbergs pjäs *Valerie Jean Solanas ska bli president i Amerika* liksom hennes roman *Drömfakulteten* uppkom genom översättningen och det är också den text Turteatern använde i sin föreställning.

Det historiska avantgardets manifest fungerade som en sammankallande röst för den rörelse som producerat det. Det är komplicerat att hitta en konkret definition av vad som gör att dessa kulturella och politiska sammanhang beskrivs som rörelser. Möjligen är varje rörelse en fiktiv gemenskap, som blir till ett kollektivt samband genom att det namnges. *SCUM-manifestet* skulle, genom det sammankallande namnet SCUM, med en sådan utgångspunkt vara ett manifest som uppstod, inte ur en rörelse, utan istället formade en. Sara Stridsbergs översättning skapar en unik möjlighet för att detta ska kunna ske. Genom Stridsbergs tolkning kan *SCUM-manifestet*, liksom Marx kommunistiska manifest och Bretons surrealistiska, beskrivas som ett originalmanifest, vilket genom det nya förordet fick nytt liv och nya läsare, som formade nya kontexter. Om det först retrospektivt öppnas upp för möjligheten att beskriva en grupp individer, uttryck eller händelser som en rörelse, när gruppen inte själv rubricerar sig som en sådan, kan kanske denna undersökning vara en del av en sammanförande kraft som formar den svenska receptionen av *SCUM-manifestet* till en rörelse.

För uttrycken som genererats genom *SCUM-manifestet* är fler; gatukonsten som använder SCUM som tilltal och uttryck upptar en stor plats i den svenska receptionen av Solanas manifest. En undersökning av SCUM-uttrycken utanför kulturinstitutionen är en välkommen sådan; i den analys som har utrymmet att inte avgränsas mot Stridsbergs

översättning, utan kan undersöka de kulturella och politiska uttryck som genererats direkt ur Solanas manifest.

*SCUM-manifestet* har en röst, som kräver spridning och upprepning för att vidga manifestets kontext. Akademiska uppsatser är ett sådant vidgande av diskurs och denna undersökning är ett av diskursens anrop. I den svenska SCUM-rörelsen formar varje uttryck ringar på vattnet, från ett nedslag, som utgörs av Stridsbergs översättning och ringarna sprids fortfarande.

## Källförteckning

### Elektroniska källor

Arnell, M, e-mailkorrespondens med författaren 27 oktober till 29 november 2014

Oxford English Dictionary, movement,

<http://www.oed.com/view/Entry/123031?redirectedFrom=movement#eid>, hämtad 2014-11-18, utskrift i författarens ägo.

### Otryckta källor

*SCUM - en kärleks förklaring* Produktionsbolag: Filmimperiet, SVT och RMV Film (2014).  
Producent: Jörgen Bergmark. Regi: Andrea Edwards. Foto: Johanna Holmström, Lisabi Fridell m.fl. Klippning: Pierre Laurent. Originalmusik: Peter Adolfsson. Med: Andrea Edwards, Erik Holmström m.fl.

### Tryckta källor

Althusser, L, *On Ideology*, 3:e utg., Verso, New York och London, 2008

Bieber, A, ”I revolt, therefore I am” i R Klanten och M Hübner m.fl. (red.), *Art and Agenda: political art and activism*, Gestalten, Berlin, 2011, ss. 50-55

Bieber, A, ”The human element” i R Klanten och M Hübner m.fl. (red.), *Art and Agenda: political art and activism*, Gestalten, Berlin, 2011, ss. 56-61

Butler, J, *Excitable Speech – A politics of the Performative*, Routledge, New York och London, 1997

Caws, MA, *Manifesto: a century of isms*, University of Nebraska Press, Lincoln NE, 2001

Fischer-Lichte, E, *The transformative power of performances: a new aesthetics*, SI Jain (öv.), Routledge, New York och Abingdon, 2008

Hantelmann, D, *How to Do Things with Art*, M Turnbull (öv.), JRP | Ringier, Zurich, 2010

Jones, A, ”’Presence’ in Absentia – Experiencing Performance as Documentation”, *Art Journal*, vol. 56, nr. 4, 1997, ss. 11-18

Parker, A och Kosofsky Sedgwick, E, *Performativity and performance*, Routledge, New York, 1995

Puchner, M, *Poetry of the revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-gardes*, Princeton University Press, New Jersey, 2006

Rosenberg, T, *Ilska, hopp och solidaritet – Med feministisk scenkonst in i framtiden*, Bokförlaget Atlas, Stockholm, 2012

Solanas, V, *SCUM Manifesto*, 5:e utg., AK Press, Oakland CA, 2010

Stridsberg, S, ”Den svarta utopin – anteckningar om en amerikansk superflicka”, programmet till pjäsen *Valerie Jean Solanas ska bli president i Amerika*, Dramaten, Stockholm, 2006

Stridsberg, S, *SCUM manifest*, översättning och förord, Modernista, Stockholm, 2003

Stridsberg, S, ”Valerie Jean Solanas ska bli president i Amerika” i *Medealand och andra pjäser*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 2012, ss. 307-451

Winkiel, L, ”The ’Sweet Assassin’ and the Performative Politics of SCUM Manifesto”, i PJ Smith (red.), *The Queer Sixties*, Routledge, New York, 1999, ss. 62-85

## **Bildförteckning**

1 Malin Arnell, *I didn't do it for nothing*, 2008, <http://www.malinarnell.org/performance/i-didnt-do-it-for-nothing>, hämtad 2014-11-12, fotograf okänd