

Lättja och performativitet

Om att vara lat på scenen

MARTIN PAUL



Foto: Martin Paul 2020

SAMMANDRAG

DATUM:

FÖRFATTARE Martin Paul		UTBILDINGS- ELLER MAGISTERPROGRAM Utbildningsprogrammet i skådespelarkonst på svenska	
DEN SKRIFTLIGA DELENS/AVHANDLINGENS TITEL Lättja och performativitet: om att vara lat på scenen		DET SKRIFTLIGA ARBETETS SIDANTAL (INKLUSIVE BILAGOR) 52 s.	
DET KONSTNÄRLIGA/ KONSTNÄRLIGT-PEDAGOGISKA ARBETETS TITEL ”Antoinette” (Emelie Zilliacus & Martin Paul, premiär: 27.11.2020, Sveriges ambassad i Helsingfors) Den konstnärliga delen är en produktion av Teaterhögskolan <input checked="" type="checkbox"/> Den konstnärliga delen är inte en produktion av Teaterhögskolan (avtal om upphovsrättigheterna har gjorts) <input type="checkbox"/> Det finns ingen inspelning av den konstnärliga delen <input type="checkbox"/>			
Lärdomsprovet/avhandlingen får publiceras på det öppna internet så att det är fritt tillgängligt. Tillståndet är inte tidsbegränsat.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>	Sammandraget av lärdomsprovet får publiceras på det öppna internet så att det är fritt tillgängligt. Tillståndet är inte tidsbegränsat.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>
<p>Syftet med detta arbete är att undersöka begreppet lättja i en performativ kontext. Som bakgrund för detta ligger min personliga upplevelse av att jag som skådespelare är lat. I arbetets inledning förtydligar jag min frågeställning om huruvida det går att använda sig av lättja i ett performativt konstnärligt arbete.</p> <p>Den första delen av min uppsats går ut på att försöka dekonstruera begreppet lättja. I det första kapitlet tar jag stöd av Claire Bishops text Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship för att illustrera konstens relation till arbete. Jag använder mig även av Derridas idéer om dekonstruktion för att kunna öppna upp för olika tolkning av begreppet lättja. Det andra och tredje kapitlet fokuserar på två studier i fritid Chris Rojeks text Work and Leisure respektive Betsy M. Wearings Leisure and Feminist Theory med hjälp av vilka jag jämför lättja och ledighet i relation till arbete och sysslor. Slutligen diskuterar jag lättja i en konstnärlig kontext genom Bojana Kunsts text On Laziness and less work.</p> <p>I den andra delen ifrågasätter jag min egen uppfattning om att performativitet i sin essens innebär ett aktivt handlande eller görande, detta för att lättare kunna se hur lättja fungerar i fråga om performativitet. Här öppnar jag upp olika diskurser och ställer Erika Fischer-Lichtes idéer om performativitet i texten The Transformative Power Of Performance: A new aesthetics mot Karen Barads tankar i texten Postumanistisk performativitet: mot en förståelse av vad materia betyder.</p> <p>Detta leder mig till att i den tredje delen av arbetet diskutera vad en lat performativitet innebär i praktiken. I det första kapitlet diskuterar jag mina egna upplevelser av att använda mig av en slags lättja i föreställningen The Thing. Detta får mig sedan i det andra kapitlet att lyfta fram Jan Verwoerts tankar om presterande i texten Exhaustion & Exuberance: Ways to Defy the Pressure to Perform. Det tredje kapitlet ställer Herman Melvils Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street och Pilvi Takalas performanceverk The Trainee i relation till lättja. Jag avslutar den här delen med att återvända till Verwoerts text och diskuterar hans idéer om det latenta i relation till konsten.</p> <p>Arbetet avslutas med en sammanfattning av mina tankar i vilken jag går igenom den process som lett mig till mina slutsatser. Jag föreslår ett sätt att se på lättja och performativitet som utgår från de idéer jag diskuterat under textens gång och konstaterar slutligen att lättja och performativitet bör undersökas mera i praktiken.</p>			
ÄMNESORD lättja, prestation, fritid, utmattning, posthumanism, konstnärligt arbete, performativitet, skådespelarkonst, performativ konst, scenkonst			

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. INLEDNING	4
1.1. Problembakgrund	4
1.2. Problematisering	6
1.3. Språk och termer	7
1.4. Metod och struktur	8

2. LÄTTJA	9
2.1. Hur definiera lättja?	9
2.2. Ett försök till att definiera begrepp	12
2.3. Lättja och ledighet	13
2.4. Egentid	16
2.5. Lättja i en konstkontext	18

3. PERFORMATIVITET	23
3.1. Hur definiera performativitet?	23
3.2. Performativ vs. representativ	26
3.3. Intra-aktion	29

4. DEN LATA KONSTNÄREN	32
4.1. 'The Thing'	32
4.2. 'Jag kan inte'	34
4.3. 'Jag skulle föredra att inte'	36
4.4. Det latent	39

5. SLUTSATSER	42
---------------	----

Källor

Bilagor

TACK

Tack

till Aune för att du påminde mig om att ta det hela med lättja,

till Anders för att du lärt mig att våga,

till Stina för hjälpen in i det sista,

till mina kurskamrater för våra fem år tillsammans,

till Emelie och Josefine för vår gemensamma galenskap,

till mamma och pappa för att ni tror på mig,

till Rasse för att du inspirerar mig

och till Kajsa för att du alltid stöttat mig.

1. INLEDNING

1.1. Problembakgrund

I min kandidatuppsats "Burning" (Paul 2018) behandlade jag mina egna symptom på utbrändhet i relation till mitt konstnärliga arbete och mina studier. Under mina magisterstudier har jag valt att fortsättningsvis inrikta mitt fokus på samma tematik och det har i mångt och mycket styrt mina val av kurser, min konstnärliga praktik och inriktning. Det faller sig därför naturligt att mitt skriftliga lärdomsprov bygger vidare på dessa frågor.

Som bakgrund för detta intresse ligger en upplevd utmattning som hängt med mig ända sedan jag inlett mina studier på Teaterhögskolan i Helsingfors. Denna utmattning är inte alltid väl artikuleraad men gnager och skaver ständigt i bakgrunden. Alltid har jag inte klarat av att identifiera detta som utmattning, men andra beskrivningar går också att ta till: stress; prestationsångest; press; arbetsmoral; att möta efterfrågan; ett ständigt krav på att producera; att lära sig göra sig formbar och foglig.

Det går att argumentera för att detta kommer sig av att den samhällsstruktur som omsluter oss, även konstfältet och universitetet, fungerar genom att indoktrinera en neoliberal, kapitalistisk ideologi i sina medborgare. Som Pascal Gielen konceptualiserar det: en "catering-regim" (Gielen 2012, 1-15). Eller i Mark Fishers ord: en "kapitalistisk-realism" (Fisher 2009). Kort sagt en struktur som stöder och regenererar uppfattningen att den enda fungerande samhällsstrukturen är en neoliberal/kapitalistisk sådan.

Denna, låt oss kalla det, indoktrinering av kapitalistisk och neoliberal arbetsmoral är i praktiken dold och osynliggjord (ibid.). Så normaliserad är denna etik att jag, då jag upplever en obekvämlighet i mina studier eller i mitt konstnärliga arbete, utgår ifrån att det är mig det är fel på. Att det är jag som inte uppnår förväntningarna och således är det alltså jag som är lat och dålig och därmed måste jag ändra mig, omformas eller förbättras. Att vara trött och ofoglig blir således symptom på att jag inte gör bra ifrån

mig, att jag inte är duglig. I denna filosofi blir vila och fritid fullständigt beroende av aktivitet, arbete och produktion. Jag vilar *för att* kunna arbeta, jag kopplar av *för att* repa mig och göra mig funktionsduglig igen för att sedan återvända till arbetet ännu piggare, friskare och arbetsdugligare än tidigare.

Jag har länge känt mig som en lat skådespelare. Jag undviker det som är obekvämt, det som är jobbigt, det som kräver "för mycket" av mig. Detta har i sin tur lett till att jag försöker jobba hårdare, vara mer aktiv, producera mer, göra bättre. Men det löfte jag har intalat mig själv om - att hårt arbete och dedikation belönas med mervärde och ett mer kvalitativt resultat - har aldrig fullföljts. Dessutom har detta löfte gett upphov till en avgrunds djup fråga som ekar tomt utan svar: Vad är konstnärligt värde överhuvudtaget? Hela denna diskurs kring arbete och konstnärskap är överväldigande och omöjlig att navigera. Resultatet av detta tänk kunde vi anta är att vi, snarare än att hitta lösningar tillsammans, individualiseras, delas upp i fack och splittras. Våra upplevelser av att inte rätta till, att inte lyckas, att inte leverera isoleras och blir individuella. Vi lär oss att inte ifrågasätta och att inte dela med oss av de upplevelser vi tycker att är jobbiga.

Jag vill med fotfäste i Kent Sjöströms argumentationer i texten *Offret, kopian och den kritiska blicken: om skådespelarens autencitet och känslors varuvärde* påstå att skådespelaren genom tiden lärt sig att vara offerlamm. Sjöström illustrerar genom Roland Barthes hur det västerländska skådespelet bygger på ett sorts uppoffrande från skådespelarens sida. Enligt Barthes kräver publiken i ett teatersammanhang att en uppoffring görs av skådespelaren för att det ska vara tydligt att föreställningen var värd pengarna (Barthes 1969). Skådespelaren blir således kapital för föreställningen. Skådespelarens kropp blir en fysisk vara som går att sälja åt en publik. Denna roll som offerlamm har ett starkt fotfäste i västerländsk teatertradition och skådespelarkonst. Vi behöver inte se längre än till USA och Hollywood för att stöta på den självuppoffrande mentaliteten som genomsyrar den så kallade *Method Acting*. Sjöström lyfter fram just detta amerikanska film-skådespelarens förhållningssätt till skådespelararbete som ytterst problematiskt. Denna förhållning till skådespelarens roll är också i min mening instabil och försätter skådespelaren i en prekär situation där hen per antagelse inte har egen agens eller konstnärlig autonomitet utan snarare skall göra sig tillgänglig för andras initiativ och vision. Scenen är i denna tradition en plats för vitalitet kontra fatalitet varpå

skådespelarens roll blir ett offerlamm som offeras för konstverkets, budskapets, föreställningens skull. Skådespelets strävan blir då en strävan till något som är mer än skådespelaren själv. Jag lär mig att projicera, ta plats, synas, utstråla. Skådespelaren verkar vara människan intensifierad. Uttrycken är ofta explosiva och excessiva. Rösterna vibrerar genom salen, kroppsligheten är stor och levande. Jag ser resultatet av ett skådespelararbete som en avkastning på en produktion i vilket skådespelaren själv är konstverkets kapital. Att vara en lat skådespelare är isåfall lika med att vara en misslyckad skådespelare. (Sjöström 2016.)

1.2. Problematisering

Trots denna dystra utläggning vägrar jag tro att min sinnesstämning och inställning till konstnärligt arbete, kreativitet och performativitet inte är av något värde. Att jag uppfattar mig själv som lat går också lätt att förklaras som att jag är deprimerad. Depression och lättja är trots allt väldigt lika i karaktär. Det är lätt för mig att skylla på att jag är deprimerad, "det är min ångest som kommer ivägen". Jag måste gå i terapi för att vara funktionsduglig inför arbetet. Men jag undrar om det ändå inte är så att denna depression, denna ångest är alltför omfattande för att den ska kunna upplösas på individnivå. Kan vi ärligt säga att all ångest är privat? Klimatångest t.ex. är väl egentligen inte personligt, den är ju trots allt utlöst av ett globalt problem? Går det då att påstå att inte heller utmattning är någonting som egentligen går att lösa på individnivå? Eller bättre uttryckt: bär vi ett individuellt ansvar för att hela vår egen utmattning? Är vi skyldiga samhället att må bra, att vara arbetsföra? Kan vi hela en depression som på någon nivå upprätthålls av de strukturer vi är en del av utan att bryta dessa strukturer? Jag vill ställa detta i en performativ kontext, mer specifikt vad detta betyder för en scenkonstnär. Därför ämnar jag i denna uppsats gå djupare in i frågor om lättja och vila för att se vad dessa tillstånd kunde ge en scenkonstnär.

Jag har under min tid som skådespelare ofta upplevt att jag fungerar som ett redskap i en större helhet, en kugge i hjulet. Jag vill undersöka vad som sker då skådespelaren är lat. Vad händer då skådespelaren inte bryr sig om att uttrycka och spela upp? Vad händer då skådespelaren låter bli att överlåta sin kropp som ett verktyg? Kan vi hitta

kreativa uttryck genom lättja, vila och lugn? Finns det konstnärligt värde i detta? Jag vill påstå att lättja kan vara ett kreativt uttryck och ett performativt tillstånd.

1.3. Språk och termer

Innan jag börjar vill jag fästa uppmärksamhet vid att jag i denna uppsats kommer lyfta fram en hel del begrepp både på svenska och engelska. Orsaken till att jag använder båda språken är för att kunna skapa mer bredd för min argumentation. I vissa fall motsvarar inte den svenska terminologin den engelska och därför upplever jag det som avgörande att kunna röra mig fritt mellan bägge språken. Ibland gör jag emellertid jämförelser och belyser punkter genom att understryka just skillnaden mellan språken. Även citat förekommer ofta på engelska eftersom jag upplever att de i sin originalform bäst illustrerar sitt syfte. I vissa fall kommer jag välja att reducera eller avgränsa meningen för ett ord för att illustrera ett argument.

Ett begrepp som jag redan i detta skede vill lyfta fram är det engelska ordet *performer*. Denna term har ingen motsvarighet inom svenskan. Åtminstone inte en som jag finner vettig för att stödja de argument jag gör. På svenska kunde vi tala om *scenkonstnär* eller eventuellt *artist*, men dessa termer fungerar inte i den kontext jag ämnar diskutera i den här uppsatsen. Engelskans *performer* är nämligen en härledning från *perform* (*performance*, *performative*) och detta är en central koppling i min frågeställning. Eftersom jag ser det som viktigt att koppla det performativa till konstnären har jag därför valt att använda mig direkt av den engelska termen i form av ett låneord. Exempelvis: “...en *performers* roll blir i denna kontext att spela subjekt...”; “...föreställningens två *performers* drack varsin kopp av vätskan...”; “...*performern* var i det här fallet en ytterst passiv agent...” osv. Vidare har jag också i vissa fall valt att tala om *performans* istället för t.ex. *uppträdande* av samma orsak.

1.4. Metod och struktur

Mitt syfte med denna uppsats är att ställa lättja, en term som jag upplever vara väldigt passivt kodad, i en performativ kontext för att undersöka vad det innebär för en konstnär att vara lat i sin konst. Jag tror att jag genom en sådan kontextualisering kan upptäcka mer om på vilka sätt prestation, flit och likartade fenomen och strukturer kan vara toxiska för konstnären och kreativiteten. Genom att ställa *performativitet* i relation till *lättja* kan vi kanske lära oss mer om vad dessa varanden eller göranden egentligen kan innebära. Det som försvårar denna målsättning är dock att det erbjuds ett rätt så magert utbud av studier inom området *lättja*. Detta betyder att jag i vissa fall bygger upp argument genom hypoteser, tankeexperiment eller också min egna erfarenhet och min egen relation till lättja.

Jag har delat upp min undersökning i tre segment som faller under rubrikerna: *Lättja*, *Performativitet* och *Den lata konstnären*. I det första kapitlet försöker jag problematisera själva begreppet lättja och undersöka på vilka sätt det är kodifierat och vilka slags strukturer användningen av ordet lättja stöder. Mot slutet av detta kapitel för jag sedan in dessa tankar i en konstkontext och undersöker vad lättjans relation är till konsten. I det andra kapitlet *Performativitet* tar jag sedan ett steg åt sidan för att undersöka vad *performativitet* innebär. Syftet med detta är att undersöka huruvida performativitet per automatik står i kontrast till lättja och ifall dessa två koncept skär sig mot varandra. I det sista kapitlet *Den lata konstnären* försöker jag sedan föra samman allt detta i en konkretisering av vad det innebär att i praktiken använda sig av lättja i en performativ konstkontext.

2. LÄTTJA

I detta kapitel ämnar jag undersöka vad begreppet *lättja* innebär. Jag börjar genom att försöka bena ut vad vi överhuvudtaget syftar på då vi talar om lättja och hoppas således lättare kunna skapa en grund för att undersöka vad lättja innebär i en konstkontext. Det är dessvärre ytterst svårt att hitta studier i lättja och därför grundar jag en del av min argumentation på mina egna upplevelser. Därutöver använder jag mig dels av en etymologisk diskurs och inspireras av Jacques Derridas idé om *dekonstruktion* (Derrida 1998), men vänder mig även till källor inom studier i fritid (Wearing 1999; Rojek 2004) och senare även konstvetenskapen (Kunst 2016) för att föra ämnet närmare mitt område.

2.1. Hur definiera lättja?

Det verkar som om lättja är en dödssynd, inte bara i kristen moraltradition utan även i västerländsk arbetsmoral. Det är lätt att föreställa sig att det värsta är att vara lat. Värre än att vara dålig, medelmåttig, värre än att misslyckas. Misslyckas du förutsätter det åtminstone att du har gjort någonting, men är du lat då har du inte ens försökt. Det är iverjefall den bilden jag får då jag efter ett snabbt google-sök läser en av den uppsjö hälsobloggar jag stöter på med sökordet *lättja*. (Utforska Sinnet 2021.)

Med detta i baktankarna funderar jag på ifall lättja inte bara betyder att du inte möter de krav eller de kriterier som sätts på dig, utan därutöver att du dessutom inte ens *försöker* möta dem? Isåfall skulle det också betyda att lättja är att helt enkelt inte följa de normer och strukturer som omsluter dig.

Ser vi på lättja så här så kunde vi säga att lättja på sätt och vis står i motsats till att sysselsätta sig själv. De som är lata är då de som inte sysselsätter sig själva. De som hellre låter bli. I vårt västerländska välfärdssamhälle är det av stor vikt att vara sysselsatt, vilket t.ex. kan ses i hur Arbets- och näringsministeriet i Finland värdesätter sysselsättning (Arbets- och näringsministeriet 08.10.2020). Detta syns t.ex. i hur det satsats på sysselsättningen av arbetslösa till den grad att t.o.m. kvällskurser ses som ett bättre alternativ för en sysslös än att spendera tid hemma. Syftet med denna uppsats är nu inte att göra en fallstudie av den finländska sysselsättningsstrategin, men detta

väcker oundvikligen frågor: Vad räknas som sysselsättning?; Vilka aktiviteter belönas?; Varför måste vi överhuvudtaget sysselsätta oss till att börja med?

Dessa frågor blir särskilt tydliga då vi sätter arbete och sysselsättning i en konstkontext. Hur mäter vi konstens värde? Vad skall en konstnär få betalt för? Hur skall vi finansiera konst? Den finländska konsten finansieras huvudsakligen med statliga samt privata stöd och bidrag. I svenskfinland är den största finansiären av konst och kultur Svenska kulturfonden som 2019 delade ut över 40 miljoner euro i bidrag till olika aktörer (Berg 2020, 94). Kultur- och konstaktörer är helt beroende av dessa understöd. En teater kan helt enkelt inte leva på blott biljettintäkter. (Nygård-Fagerudd & Kosk 2016) Eftersom konst sällan genererar ekonomisk vinst måste vi därför istället fråga oss vad konst ger för mervärde ifall det inte är ekonomiskt. Statliga instanser och stora stiftelser drar sig ofta till att motivera konstens behövlighet som samhällligt viktigt, en förklaring som gör att konstens funktion inte sällan gränsar till den sociala sektorns. Ett praktexempel på detta hittar vi i Storbritannien där Labour-partiet under *New Labour* (1997-2010) distribuerade en konst-politisk linje som ämnade rättfärdiga den statliga finansieringen av konst med motiveringen att konst bidrar till samhället med allt från ökad sysselsättning till minskad brottslighet. Denna politisering av konstens roll i samhället underminerar på sätt och vis konsten som ett värde i sig. I ett samhälle där konstens mervärde mäts i hur brett den når, hurdan social påverkan den har, på vilket sätt den är främjande för hälsan, klimatet, framtiden eller huruvida den väcker till färgstark samhällsdebatt - finns det inget understöd för att göra konst bara för konstens skull. En konstnär som ägnar sig åt konst blott för sin egen skull och inte för ett större sammanhang är således antingen hobbykonstnär, eller också är hen lat. (Bishop 2012, 13.)

Men fastän att vara lat kan ses som att vara passiv skulle jag ändå inte påstå att det står i direkt kontrast till att vara aktiv. Medan vila eller total utmattning kanske är ett slags passivt läge - då vi frångår att vara aktiva aktörer eller agenter i olika skeenden - förutsätter väl lättja trots allt ett aktivt val? Att vara lat är på sätt och vis att välja att inte göra något när du istället kunde ha valt att göra det. Vi kan då fråga oss om inte lättja vid närmare betraktelse är en slags liminal egenskap mellan att vara aktiv och passiv.

Lättja är alltså sina konnotationer till trots inte nödvändigtvis en regelrätt *passiv* egenskap. I regel brukar lättja handla om att *inte göra* någonting, men är då följderna av detta att man gör *ingenting*? Knappast, att göra ingenting är en ytterst svår handling. Så vad är det då man gör när man är lat? Ett ganska enkelt svar kunde vara att man gör *någonting annat*. Lättja verkar alltså alltid stå i relation till vad man borde göra och framstår därför olika från fall till fall. Men vidare kunde vi också påstå att lättja inte bara är att *inte göra* utan att *inte göra fullt ut*. Om jag t.ex. väljer att istället för att hänga upp tvätten göra disken, skulle det antagligen inte anses vara en lat handling. Om jag däremot väljer att slänga den blöta tvätten i en hög på golvet och låta det torka där istället - då är jag väl lat?

Konceptet *lättja* verkar isåfall helt och hållet definieras av sin subjektiva kontext och kriterierna för att uppfylla definitionen av att vara lat varierar från fall till fall. Att sova när man är sjuk är inte att vara lat, men sover man på jobbet så latar man sig. Vi kunde alltså göra det modiga antagandet att *lättja* är ett helt och hållet relationellt koncept i och med att det alltid står i relation till någonting annat. Så vilka egenskaper är det då lättja står i kontrast till? Som jag föreslagit ovan kunde vi anta att lättja alltid står i relation till arbete av olika slag. Dock anser jag det kanske bättre att här hänvisa till arbete som *sysslor* eftersom begreppet *sysslor* har mer bredd och inte nödvändigtvis behöver antyda arbete i bemärkelsen *betalt jobb*. Detta är tydligt i och med att du inte nödvändigtvis anses vara lat när du utför obetalt jobb. Det är alltså inte nödvändigtvis lönen som definierar ifall din insats är lat. *Talkoarbete** t.ex. skulle jag inte påstå klassas som lättja trots att det är helt obetalt arbete.

**Talkoarbete* är ett finskt begrepp som innebär “[...] att man hjälper släktingar, bekanta eller grannar. Man kan t.ex. sköta det egna husbolagets ärenden eller stödja en idrottsförenings verksamhet. För talkoarbete betalas ingen ersättning [...]”. (suomi.fi, 2021.)

Att vara lat kunde alltså stå i motsats till att vara arbetsam eller flitig. Du är helt enkelt lat om du inte gör det du borde, vilket skulle vara att göra vad som förväntas av dig och allra helst mer än så. Den här linjen verkar förstås ytterst binär: antingen är du lat eller också är du flitig. Är lättja då överhuvudtaget ett bra begrepp för att motverka detta binär? Det skulle kanske vara enklast att helt enkelt försöka argumentera för att det inte

existerar någonting sådant som lättja. Men detta är inte syftet med mitt arbete. Redan det att lättja existerar som begrepp betyder att den på någon nivå finns.

2.2. Ett försök till att definiera begrepp

När vi använder ord har det också en effekt på vår omvärld. Vi fogar oss efter orden, lever våra liv enligt deras betydelser. Med hjälp av ord formar vi vår omvärld: vi skriver lagar, recept, bruksanvisningar, kontrakt och kvittenser vilket i längden styr våra handlingar och vår inverkan på den materiella världen. Det metafysiska påverkar det fysiska. Det är således svårt att påstå att ett begrepp som redan är så vedertaget använt inte skulle existera som en konkret agent i verkligheten. Däremot går det att utmana och bredda på begrepp, vilket jag kommer försöka göra med begreppet lättja, åtminstone i en konstkontext. Det är nämligen genom *tolkning* som vi kan bryta och utmana lingvistiska (antagna) sanningar. Detta är något som den fransk-algeriske filosofen Jacques Derrida redan på 70-talet diskuterade flitigt, vilket ledde honom till att mynta begreppet *dekonstruktion*. Redan ordet i sig - *de-konstruktion* - är en ordlek och illustrerar sin egen funktion: ordet är en sammansättning av de franska orden *de-struere* (bryta ner) och *con-struere* (bygga upp) och kan således tolkas som att samtidigt bryta ner och bygga upp begrepp. Derrida kritiserade språkets och traditionens egenskap att skapa en slags illusionerad verklighet där repetition bildar sanning. Att säga att något *är* tillräckligt många gånger, i tillräckligt många kontexter gör att det faktiskt *är*. Genom att upprepa påståenden blir de tillslut verklighet. Om möbelen vi sitter på kallas *stol* tillräckligt många gånger i tillräckligt många kontexter heter den slutligen *stol*. Derrida utmanade detta genom olika slags dekonstruktioner i vilka allmänna antaganden dras till sin spets så att de till slut kollapsar av sig själva. T.e.x kunde vi dekonstruera meningen “*Jag körde lastbil längs med landsvägen*” genom att ta bort ordet *lastbil*. Det allmänna antaget här är att det är en *man* som kör lastbil. Men tar vi bort ordet lastbil ur ekvationen försvinner det förutfattade könandet av ordet *jag*. Derrida illustrerar med hjälp av dekonstruktionen alltså att vår verklighet bygger på allmänna antaganden och att denna binära världsbild går att utmana genom att bryta ner och öppna upp ord, fraser och begrepp. (Derrida 1998.)

Redan det att språk skiljer sig sinsemellan är väl ett tecken på att vi *skapar* sanningar? Tänk dig t.ex. ett språk som inte har motsvarigheter till orden *ja* och *nej*. Föreställ dig hur annorlunda du skulle vara tvungen att se på världen i.o.m. att du inte kan använda dig av binäret ja-nej. Istället för att ge ett enkelt ja eller nej svar på en fråga måste du göra en mer detaljerad utläggning. T.ex: “*Vill du gå på bio med mig?*” skulle kräva ett bredare svar än ja eller nej, låt säga: “*Jag går gärna på bio med dig*”. Redan denna lilla skillnad från ett enkelt *ja* illustrerar hur världen i själva verket är mycket mer mångfacetterad än ett enkelt binär. Genom att bryta lingvistiska antagna sanningar och samtidigt ersätta dem med nya sanningar kan vi alltså öppna upp för mångfald och variationer som bättre motsvarar vår diversa värld (ibid.).

Men att dekonstruera begreppet lättja är inte lika lätt som att ta bort ordet ja eller lastbil. Istället måste vi kontextualisera begreppet och undersöka dess fraktioner ur olika synvinklar. En snabb illustration av hur snabbt detta begrepp blir svårtydligt och grumligt går att göra genom att se på det rent etymologiskt. Ordet lättja går att härleda genom urnordiskans *latjon* från *lat* (Projekt runeberg 2021a). Ordet lättja har sedan i.o.m. kristendomen fått en biblisk koppling som inte motsvaras i engelskan där ordet *sloth* står för den bibliska lättjan medan *laziness* är den mer vardagliga termen som snabbare står i kontrast till flit än gudfruktighet. Ordet *laziness* går att härledas från lågtyskans *lasich* alltså *svag* (Merriam-Webster Dictionary 2021a). Ordet *sloth* å sin sida kommer från medelengelskans *slouthe* vilket betyder *långsam*, eller på engelska *slow* så som vi känner till det idag (Online etymology dictionary 2021a). Alla dessa ord ligger förstås nära varandra och kan i rätt kontext bli synonyma men sätter vi dem i olika kontext kan de likväl betyda vilt skilda saker. T.ex. kan vi applicera egenskapen långsam på en mammut men det är inte synonymt med att mammuten skulle vara svag. Ett roligt exempel, men ändå krävs det mer för att verkligen undersöka begreppet lättja.

2.3. Lättja och ledighet

Ifall vi fortsätter på idén om att lättja står i direkt relation till sysselsättning uppstår även en problematik kring konceptet *fritid*. Fritid är nämligen den tid vi får till övers för att inte ägna oss åt sysslor och arbete men detta förutsätter förstås att vi dessförinnan har utfört dessa sysslor eller arbeten. Det är alltså frågan om tid då vi är “*fria*” från

arbete vilket redan i sig säger någonting om vilken roll arbete spelar i våra liv. Skulle motsatsen till fritid då kunna påstås vara *fängslad tid*? Återigen märker vi alltså det binära i våra strukturer. För att ha fritid måste vi också ha en motsats, tid då vi inte är fria. Den här relationen mellan fritid och arbete lyfter Chris Rojek fram i boken *Work and Leisure* under kapitlet *Postmodern work and leisure* (Rojek 2004).

“The classical political economy of Ricardo, Bentham and J. S. Mill presented paid employment as the primary means through which the individual develops the self, morally and economically, and contributes to the wealth and well-being of the commons. Leisure was acknowledged to be the necessary complement to work since, in the voluntary chosen activities of non-work time, individuals replenish themselves and freely develop their faculties and interests.

Nonetheless, classical political economy seldom departed from the postulate that the *a priori* of leisure is paid employment.” (Rojek 2004, 51.)

Alltså står arbete inte sällan som en utgångspunkt för fritid. Rojek talar här egentligen uttryckligen om betalt arbete (ibid.) men jag vill ändå påstå att alla sysslor, inkluderande *hushållssysslor* och *frivilligt arbete* faller inom samma ramar. Du får med gott samvete se på TV när du gjort klart disken t.ex. Fritiden definieras isåfall av att det är tid vi ägnar åt att göra vad vi *vill* istället för det som *krävs* av oss. Det finns då också karakteristiska drag som liknar lättja. Skillnaden här blir återigen en fråga om kontext. Så länge fritiden omges av sysslor och arbete är det alltså lätt att definiera den som fritid, annars ligger vi vid gränsen till lättja.

Om vi substituerar begreppet fritid med *ledighet* blir genast relationen till lättja intressantare och snäppet tydligare. För att se detta kan vi ta hjälp av etymologin ännu en gång. Ordet ledighet har rötter i anglosaxiska *liðig* och proto-germanskans *lipu-* alltså *led* i bemärkelsen *försedd med leder* alltså *böjlig* eller *lättrörlig* (Projekt Runeberg 2021b). Ledighet kunde alltså betyda ungefär *rörlighet*. Även det engelska ordet *leisure* (fritid) har en intressant historia. Ordet kommer från latinska *licēre* (att få tillåtelse) och fick på medelengelska stavas *leisir* varefter det senare *i:et* sedan bytts ut till ett *u* genom paralleller till *pleasure* (välbehag) (Merriam-Webster Dictionary 2021b; Online etymology dictionary 2021b).

Att vara lat ger precis som att vara ledig också rum för rörlighet, möjlighet till att göra sådant man njuter av istället för det som känns tungt eller jobbigt. Eftersom dessa två begrepp båda öppnar upp för liknande kvalitéer (frihet, lätthet, rörlighet, njutning) kan vi alltså anta att det som dikterar deras skillnad är andra faktorer än själva kvaliteten. En förklaring kunde vara att dessa faktorer är sociala eller rent av socioekonomiska. Ifall jag är rik (för att använda krassa termer) har jag kanske råd att vara lat eftersom jag inte nödvändigtvis behöver jobba hela tiden för att livnära mig. Om jag är fattig å andra sidan måste jag kanske jobba hela tiden för att få ihop det ekonomiskt och har då inte råd med att vara lat. Samtidigt kanske jag helt enkelt inte har tillräckligt med jobb och således inte har något annat alternativ än att vara lat. Detta är förstås en ytterst komplex fråga som inte går att behandla i ett enda enkelt exempel. Verkligheten är inte så svartvit. Det uppstår paradoxer i den här definitionen av lättja eftersom det verkar som att jag både är lat då jag har råd till det men även när jag inte har råd. Det verkar då som om den gyllene medelvägen är att arbeta så pass mycket att du inte kan anses vara lat men samtidigt inte så mycket att du har råd med att vara lat. Eller är det så att det då vi har råd till lättja inte längre kallas lättja utan ledighet?

Vi kunde isåfall anta att ledighet är en positiv sak, eftersom det är så att säga "förtjänt" fritid, medan lättja är en negativ sak eftersom du inte har förtjänat din fria tid då du är lat. Vår användning av ordet lättja är isåfall ett sätt att hålla oss i styr, ett sätt att motivera oss till att dra vårt strå till stacken. Medan ledighet är moroten (ifall du arbetar tillräckligt flitigt gör du dig förtjänt av fritid) är lättja piskan (ifall du inte arbetar tillräckligt flitigt är du en dålig människa). Vi kunde alltså argumentera för att ledighet och lättja är två sidor av samma mynt och att myntet inte definieras sitt egentliga värde utan snarare av vilken sida det landar på, vilken kontext det finner sig i. Det som gör distinktionen svår är att skillnaderna mellan kontext och kontext är grumliga och lätt överlappar varandra. Vilka faktorer definierar då huruvida du är lat? Är det endast frågan om huruvida du arbetat flitigt eller inte, eller även din identitet, ditt kön, ditt kapital, din kropp? Ifall du är tjock t.ex. är du inte då lättare utsatt för att bli definierad som lat även när dina handlingar är precis samma som en smal person? Vi kan alltså fråga oss ifall redan din identitet inverkar på hur hårt du måste arbeta för att inte falla offer för att bli kallad lat.

2.4. Egentid

Trots dessa starka konnotationer till synd och skam, går det ändå att hitta utrymme för något positivt i lättja? Lättja kunde kanske ses på som ett sätt att utföra en viss olydnad? Ett sätt att motsätta sig destruktiva strukturer? Bortser vi från all kontext och alla faktorer som ligger runt själva begreppet blir vi dessutom kvar med själva utrymmet som lättjan öppnat upp för oss. Låt oss alltså för en stund inte tänka på ifall din fritid är välförtjänt eller inte. Huruvida du jobbat in lite extra ledighet eller valt att inte komma på jobb för att ha en ledig dag är inte relevant. Situationen är oberoende densamma: du har en hel dag utan obligationer, ingenting du måste göra. Bara tid för dig själv. Strunt i om du inte diskar för att du redan gjort det eller för att du inte orkar - du måste inte hur som helst. Vi har alltså skapat ett rum för egentid. Ett vakuum i samhällets myrstack i vilket du inte behöver dra ditt strå till stacken. Vad gör du?

Genom Foucaults idé om *heterotopia* - en slags utrymmen av *annanhet* [förf. översättning av *otherness*] innanför världens normativa strukturer (Foucault 2016) - beskriver Betsy M Wearing i boken *Leisure and feminist theory* just begreppet *leisure* som ett utrymme för jaget och egentid (Wearing 1999, 146).

“[...] for women, leisure is a 'heterotopia', a personal space for resistance to domination, a space where there is room for the self to expand beyond what it is told it should be. It is a space where the 'I' can resist and move beyond the societal input which constructs the 'me' of the self [...] Of course leisure conceptualized as 'my space' can also include other people, relationships and group resistance - it is personal space in the sense that the person chooses to use the space for themselves in some way. Leisure spaces (heterotopias) for women provide spaces for rewriting the script of what it is to be a woman, beyond definitions provided by powerful males and the discourses propagated as truth in contemporary societies.” (ibid.)

Här står denna heterotopi starkt förankrad i en feministisk diskurs med fokus på kvinnans roll som hemmafru i kärnfamiljen och leisure eller ledigheten i direkt koppling

till denna verklighet. Wearing vidgar senare i boken detta koncept genom en post-kolonial diskurs och ett fokus på marginaliserade kvinnor vilket öppnar upp för att idén kunde vara någonting som inte är unikt för specifikt kvinnors situation inom kärnfamiljen. Vidare kunde vi också se på idén om ett utrymme för egentid som någonting annat än bara ledighet. (op.cit. 143-176.)

“The expansion of the concept of leisure that I am suggesting, then, is that of space, one's own space, that is, space physical or metaphorical over which one has control to fill with whatever persons, objects, activities or thoughts that one chooses. [...] As well the space could conceivably be ideas, writings, poetry, art, sculpture, crafts, an emotional space for emotions in a safe environment, a physical space such as dance, sport or rock climbing, or a space away such as a holiday or a supportive space.” (op.cit. 149.)

Ledighet blir alltså i Wearings feministiska diskurs en slags emancipation från ett förtryck som annars omöjliggör tid för helande, för utforskande, självförverkligande och utveckling. Wearing förtydligar detta genom att lyfta fram författaren och feministen bell hooks. (ibid.)

“In the writings of the black American bell hooks, we find some excellent examples of these spaces, created by women under the oppressive conditions of African-American women in the USA. hooks, writing of these women's resistance to their continued devaluation and oppression by the dominant culture, discusses ways that they have refused to be the 'mules of the world'. She focuses on self-recovery, self actualization, self-help, healing and reconciliation. She urges self-actualization as part of black women's political efforts to resist white supremacy and sexist oppression, thus linking the personal and the political in a practical way [...]” (ibid.)

Ledighet, eller fritid om vi återgår till det begreppet, har även en stark koppling till kultur. Det är under vår fritid, som Wearing illustrerar ovan, som vi har tid att ägna oss åt kultur. Läsa böcker, måla, pyssla, sjunga eller skriva dikter. Att utöva kultur är ett starkt behov hos människan och berövas vi denna frihet berövas vi en del av vad det

betyder att vara människa. Som hooks lyfter fram är självförverkligande av stor vikt i kampen mot förtryck (hooks 1993). Fritid kan alltså vara ett utrymme för återerövring av kulturen och jaget. På samma sätt kunde en positiv syn på lättja vara ett sätt att gå emot sådana strukturer som omöjliggör utrymme för kreativitet. Lättja kunde vara en slags olydnad, ett motstånd som kunde öppna upp utrymmen för lekfullhet och skapande. (ibid.)

Det verkar alltså som att konsten, som trots allt är utgångspunkten för denna uppsats och den kontext jag vill undersöka, är en dimension som går att öppna upp genom just lättja. Konsten är en av de saker vi kan ägna oss åt då vi har tid och utrymme att fritt få fullfölja oss själva. Men för att återgå till inledningen av denna uppsats upplever jag ändå att någonting i detta påstående skaver. Jag påstod och står fortfarande fast vid att jag upplever mig själv vara en *lat skådespelare*. Det här förutsätter förstås att jag också kunde vara en flitig skådespelare. Hur går denna ekvation ihop? Hur kan vi påstå att lättja skulle kunna vara en förutsättning för konstskapande och samtidigt påstå att det finns något sådant som en *lat skådespelare*? Detta undersöker jag vidare i följande kapitel.

2.5. Lättja i en konstkontext

Denna paradox behöver förstås kontextualiseras. Ifall vi utgår från att lättja står i koppling till arbete kan vi också säga att huruvida jag kan eller inte kan vara *lat* i min konst är helt beroende av huruvida mitt konstutövande i sig är fritid eller arbete. Genast då vi introducerar arbete i ekvationen bjuder vi också in möjligheten till att vara *lat*. Ifall konst är mitt yrke står det även i kontrast till min fritid. Linjerna blir snabbt suddiga. Det är inte sällan jag hört mina kolleger uttrycka en känsla av att ha förlorat en del av sin kärlek till konsten de känt i begynnelsen. Nu är det ett jobb - den *glada amatören* har dött.

Denna koppling mellan arbete och konst är central i Bojana Kunsts text *On laziness and less work* (Kunst 2016). För Kunst står lathet i stark koppling till arbete och, i hennes diskurs, till artistiskt sådant. Konstnärer ställs ständigt inför utmaningen att rättfärdiga

konstens plats i ett samhälle som dikteras av arbete. I dagens värld är arbete en absolut grundsten. Livet idag är fullkomligt beroende av arbete. Bröd på bordet. Detta betyder att konsten, som i Kunsts mening inte passar in i dessa former, skaver i en sådan struktur. I praktiken innebär detta att konsten lever på arbetets villkor. Men Kunst argumenterar för en autonom konst som kan ställa sig utanför detta. Eller snarare att konsten *de facto redan som sådan* står utanför detta. Vidare menar Kunst att hela idén om konstnärligt arbete kollapsar då vi försöker passa in det i en kapitalistisk form. (Kunst 2016, 109.)

“If art really needs to be affirmed through the language of economics, it needs to be pointed out that art is not connected to the economy of the production of value but is much closer to aimless spending, to giving gifts without expecting a return. [...] It is not only that art spends senselessly; an enormous part of consumption is senseless in the contemporary capitalist economy as well, but the difference is that the senseless consumption in the arts is constantly visible: the fact that we openly embark on lavish senseless spending (and without any repayment at that) is the very power of art.” (ibid.)

Vi ser i Kunsts argumentation hur den kapitalistiska ekonomin ägnar sig åt en kommodifiering av allt som kommer i dess väg. I längden betyder detta att alla våra aktiviteter bör definieras av ett *värde*. Ska du få lön för dina aktiviteter måste det passa in i detta system. Kunst menar att konst snarare börjar påminna om ett slags *vettlöst spenderande* då vi försöker införa konstnärligt arbete i denna ekvation. Det är ytterst svårt att säga att det att vi investerar vår tid och våra resurser på konst egentligen skulle ge någon form av *vinst*. Konsten i sig är vinsten, precis som all annan form av liv som inte går att mäta. Som jag tidigare i uppsatsen lyfte fram försöker vi konstant rättfärdiga konsten med motivationer som att det är “bra för hälsan” eller att det “aktiverar ungdomen”, istället för att se konsten som någonting som inte behöver ha ett *värde*. Idén om konstnärligt ‘arbete’ är således ett nästan omöjligt koncept. (ibid.) Istället föreslår Kunst att vi ser konstnärlig praktik som ett sätt att motsätta sig detta tankesätt:

“Many artistic practices and ways of working should therefore be viewed as a resistance to this kind of definition of all activities through human work; for this reason, many artistic works from the second half of the 20th century are interested in methods of creation that have an interesting and incestuous relationship with laziness and non-work: mistakes, minimum effort, coincidence, duration, passivity, daily life etc. [...] It reveals the materiality of work, which is closely connected to time and space and is no longer considered project-type headway towards the goal, but can also embrace long periods of passivity, sleep, inactivity etc.” (op.cit. 111.)

Kunst ser på konstnärlig praktik som någonting annat än arbete i den bemärkelse vi tänker på arbete idag. Istället ser hon konstnärlig praktik rentav som ett sätt att motsätta sig den bild vi har av arbete. Som jag tidigare nämnt kan vi se lättja som ett slags liminalt tillstånd mellan att vara aktiv och att vara passiv. Denna laddning mellan att göra och inte göra är något som Kunst menar att vi kan hitta inom just konstnärlig praktik. Den här tanken bjuder in till att se konst som en slags nyckel som öppnar upp för oändlig potential. Kunst argumenterar för en definition av konst som ett sätt att alltid göra mindre än man har potential till. Det uppstår en värdefull temporalitet i att aldrig fullfölja potential, det är nämligen bara när vi inte har uppnått det som vi faktiskt har potential. (op.cit. 115-117.)

“What might lie at the core of artistic autonomy is an awareness of the unrealized potentiality of creative powers; it opens up human activity and being to the kind of activity that is always less than it could be. The critical relationship between art and work could therefore be viewed through the prism of the possibility of working less [...] It is this ability to do less, to endlessly persist in this ‘less’ and in what could be, that opens up the human being to the temporal dimension and makes it historical.” (op.cit. 117.)

Denna temporalitet ger konsten en rörlig kvalitet, att utöva konst är en process i ständig rörelse. Med vilka medel kan vi bestämma när ett konstverk är klart? En tavla är klar när konstnären bestämmer sig för att sluta måla, en föreställning är klar när vi slutar utveckla den. Det enda som egentligen sätter punkt för ett konstverk är väl då idén om

att det måste vara färdigt någon gång? Egentligen kunde vi fortsätta måla över våra tavlor i all evighet, fortsätta repetera vår föreställning år efter år. Konst har visserligen oftast en slutpunkt, ett resultat, en tid då vi bestämmer att det är klart, men konsten uppnår aldrig sitt fulla potential eftersom den har alla möjligheter att alltid förändras. Kanske konsten aldrig är färdig eftersom den alltid är olika beroende på kontext? T.ex. lever en föreställning vidare i diskussioner, i minnen eller genom att inspirera till nya idéer och nya konstverk. Kanske konsten då bara existerar i det som uppstår mellan verket och den som upplever det? Detta får mig att göra en associativ koppling tillbaka till ledighet och dess rötter i led och rörlighet. Denna jämförelse tycker jag lyfter fram konstens relation till fritid och dessa två idéers liknande kvalitéer. Någoting fluktuerande, obeständigt och evigt föränderligt. Det är kanske just fritidens och konstens oändliga potential som sammanväver dem.

Lättja i relation till konsten blir då ett slags arbetssätt, en praktik eller ett förhållningssätt till sina aktiviteter. Att inte fullfölja sina idéer, att ge upp, att inte göra alls, att göra misstag osv. Att vara lat är i denna kontext att alltid göra lite *mindre än*. Denna idé om att göra mindre än ser Kunst som ett sätt att '*göra livet möjligt*'. Eftersom livet är fullt av möjligheter och potential kan vi ge vika för det genom att helt enkelt finna oss i att vi alltid kommer göra mindre än vi kunde ha gjort. I stället för att spekulera över vad vi *borde göra*, vad vi *kunde göra* och *borde ha gjort* kan vi inspireras av vår egen temporalitet. (ibid.)

“Doing less could also be understood as a new radical gesture that opens up speculation about the value of artistic life and, rather than working towards the perfection of work, starts working autonomously for life itself. [...] In this way, the artist’s work yields to life, not in the sense of breaking the boundaries between life and artistic activity but always in the sense of placing its activity as the autonomous difference of a lesser act: it is enabling life through doing less.”
(ibid.)

Jag vill ändå argumentera för att att vara lat är mer än att bara göra mindre än. Jag upplever lättja inte bara som att ta det lugnt, inte blott som en mjuk gest, inte bara som att ge vika för livet. Jag ser det som att vi befinner oss i konstant efterfrågan på att göra

mera än. Vi kan alltid göra lite mera, vi kan alltid bli lite bättre. Att vara lat blir då en radikal gest. Att vara lat är isåfall en provokativ handling i en verklighet som dikteras av flit. Det finns någonting väldigt fränt och fräckt i att vara lat, speciellt som scenkonstnär. Speciellt då det kommer till *performativitet*. Att vara en lat performer är en fråga som vi ännu inte undersökt fullt ut. Ifall lättja är att göra 'mindre än' vad betyder det då för en performer vars konst ligger i att göra? Jag har som performer fått en upplevelse av att performativitet är frågan om handlingar eller händelser. Vad innebär då lättja i denna kontext? Vad innebär lättja på scenen, framför publik? Vad är isåfall en *lat performer*?

3. PERFORMATIVITET

Jag vill i detta kapitel undersöka begreppet performativitet. Min frågeställning här är ifall lättja har en performativ kvalitet och således kunde vara en utgångspunkt för performativ konst. Detta gör jag genom att ställa performativitet i relation till ett aktivt handlande och analysera detta genom tidigare teoribildning om performativitet. I.o.m. att studier i performativitet går att hitta i en uppsjö och inom flera olika grenar har jag valt att skala ner det till endast de källor jag finner mest relevanta och givande.

Huvudsakligen: Erika Fischer-Lichtes analys av det performativa inom konsten (Fischer-Lichte 2008) samt Karen Barads teoribildning om performativ materialitet (Barad 2012).

3.1. Hur definiera performativitet?

Jag vill redan i detta skede förtydliga att jag när jag talar om lättja i en kontext av performativitet inte syftar till att man *spelar lättja* utan snarare försöker argumentera för att lättja redan är någonting performativt i sig. Således att en performer skulle kunna använda sig av lättja i sin konst. Det första jag ställs inför i denna frågeställning är till vilken grad performativitet innebär ett aktivt handlande. Med aktivt handlande menar jag ett slags engagemang i någon form av görande. Denna fråga kommer egentligen till mig från teatern och skådespelarkonsten. Som skådespelare har jag lärt mig att förstärka eller förstora mina uttryck: använda stödet för att ha en bärande röst; utnyttja mina benmuskler för att förstärka mitt fokus. För att citera inledningen till denna uppsats ser jag teatern som en plats för vitalitet, en konstform som är upphöjd och extremt 'levande'. Någonting måste hända, någonting måste pågå. När jag talar om aktivt handlande är det alltså i relation till detta. En aktiv handling behöver förstås inte nödvändigtvis vara frågan om ett intensivt engagemang men för argumentationens skull är det detta jag syftar till då jag talar om *aktivt handlande*.

Vad händer då när lättja ställs i en performativitetskontext? Om vi utgår från att vi i våra handlingar kan vara mer eller mindre aktiva, ter sig lättja som ett sätt att motarbeta det som är aktiva handlingar. Denna fråga är lättare att se då vi använder oss av den engelska termen *performance*. Det engelska begreppets många betydelser inbegriper allt

från *uppträdande* till *prestanda*, något som inte motsvaras till samma grad i svenskan. Performativitet får då lätt en koppling till engagemang och flit. *How did I perform?* kan vi till exempel fråga då vi vill få en evaluering av hur bra vi gjort ifrån oss. Det här sätter förstås käppar i hjulen för mina argumentationer om att lättja kunde vara någonting performativt. Men det är kanske just denna motgång som samtidigt gör performativitetsbegreppet mer komplext. Det som i mitt fall ger tanken om lättja som någonting performativt motstånd är den bild av performativitet som jag kopplar till konstnären. Speciellt skådespelaren upplever jag att är, som jag illustrerat tidigare, en extremt aktivt handlande konstnär, något som vi ser tydligt i engelskans *actor*. *To act - att handla*. *To be active - att vara aktiv*. Skådespelarkonsten kan väl anses vara *handlingens konst*? Detta syns tydligt i allt från Tjechov-teknik till Grotowski och inte minst Stanislavskijs metod för fysiska handlingar (Tjechov 2014; Grotowski 2008; Stanislavskij 2008). Emellertid kan vi problematisera denna idé om vi ser på olika former av skådespeleri. Skillnaden i aktivitet mellan en dundrande basso profundo på operascenen och närbilden på en ensamt fallande tår i ansiktet på en filmskådespelare är stor. Jag kan som skådespelare utföra mer eller mindre aktiva handlingar som genomgående klassas som skådespel. Skillnaden mellan om jag ligger stilla i en säng på scenen och om jag gör armpressar är lätt att peka ut men i båda fallen skulle jag ändå anses skådespela.

Undersöker vi det vi kallar för *performancekonst* ser vi emellertid desto tydligare att själva performern inte alls nödvändigtvis behöver vara en särdeles aktiv agent. I Marina Abramovic's och Ulay's performanceverk *Imponderabilia* stod konstnärsparet nakna ansikte mot ansikte i entrén till ett museum. Tanken var att publiken skulle vara tvungen att pressa sig genom entrén mellan paret och därmed välja vilken av de två konstnärerna de såg i ansiktet (se *Bilagor: bild 1*). I *Imponderabilia* är det alltså publiken som är den mer aktiva aktören och på ett sätt gör performancen levande. Utan publik skulle verket inte fungera. Och det är kanske just detta som gör att någonting är performativt: att det upplevs av *åskådare*. Om inte publiken skulle klämma sig mellan konstnärernas nakna kroppar skulle vi inte ha en performans. Måste då ett uppträdande innefatta ett aktivt *görande*? Ifall vi utgår från exemplet ovan är detta inte ett kriterium. Vidare öppnar detta upp för frågor kring vad performativitet innebär i andra performativa konstarter då det i detta fall inte är frågan om ett aktivt handlande. Ser vi på performancekonsten

framstår det performativa snarare som ett slags ställningstagande än som ett 'görande'. Performancekonsten fungerar genom att ställa saker i relation till varandra, att sätta människors handlingar i en kontext och på så sätt synliggöra den tematik man vill undersöka. Genom att ställa sig nakna i en dörröppning gör Abramovic och Uley inte mycket i sig, men denna handling kontextualiseras i.o.m. publiken och lokalen. Att stå naken i ett museum betyder någonting. Att vara tvungen att som publik röra konstnärernas nakna kropparna med sin egen kropp har en effekt. Då ting sätts i nya eller okonventionella kontexter upplöses deras förutfattade egenskaper och mening och vi som publik utmanas till att söka ny mening eller helt enkelt finna oss i ett ovetande. En performans behöver alltså på dessa villkor inte nödvändigtvis betyda en aktiv handling eller ett görande utan kan också betyda att helt enkelt situera sin kropp i en viss kontext. (*Imponderabilia* 1977.)

Men vad betyder detta i förlängningen för andra performativa konstarter? T.ex. musiken eller teatern och skådespelarkonsten. Ett typexempel inom musiken är förstås John Cage och stycket *4,33* som är skrivet för vilket instrument eller sammansättning av instrument som helst men som i praktiken bara är 4 minuter och 33 sekunder av tystnad (*4,33* 1952). Detta är ett slags *icke-görande* i vilket själva performern är väldigt passiv och verket uppstår då publiken upplever denna passivitet. Desto suddigare blir det då det kommer till teater och dans. Båda dessa konstarter gränsar till performancekonsten och läcker inte sällan över. Detta gör det svårt att lyfta fram exempel utan att genast klassa dem som performancekonst, men i och för sig är detta även sant för John Cage och *4,33* som ofta hänvisas till då det talas om performancekonst. Det som gör det lätt att klassa John Cage exemplet som musik är Cage's starka koppling till musik. Vi klassar Cage som kompositör och vet att hans konstform är musik, men säg att verket *4,33* istället skulle heta *2h 20min* och vara skrivet av pjäsförfattaren Sarah Kane. Då skulle vi klassa verket som en pjäs fastän innehållet är detsamma, om än 2 timmar och 16,67 minuter längre. Det förefaller mig därför som ganska onödigt att göra skillnad på dessa olika konstformer utan istället tala om ett bredare begrepp och kalla det för performativ konst.

Det är kanske läge att nu se på exakt vad jag syftar till då jag talar om *performativ konst*. Det finns ingen enighet i frågan om vad vi egentligen ska kalla dessa

konstformer. Är det rätta begreppet performativ konst eller också *föreställande konst*? I vissa sammanhang talas det om *scenkonst* eller också *livekonst*. Centralförbundet för Finlands svenska teaterorganisationer föreslog 2017 just termen *performativ konst* som också sedan dess tagits i bruk av Finlands statsråd (CEFISTO 2017; Finlands statsråd 2021). Emellertid är ännu frågan om rätt begrepp ämne för debatt (Henriksson 2020). Orsaken till att jag tar upp denna fråga är att den är central i definitionen av performativitet. Det performativa är nämligen den gemensamma nämnaren för alla konstformer som faller inom ramen för benämningarna ovan. Vi kunde också säga att dessa konstformer är *uppträdande* konstformer. Dock lutar jag åt att favorisera performativa konstarter som samlingsnamn. De konstarter som skulle innefattas här är bl.a. *teater*, *dans*, *performancekonst*, *skådespelarkonst*, *musik* och *cirkuskonst* (orsaken till att jag särställer skådespelarkonst från teater är att skådespelarkonsten inte nödvändigtvis är bunden till teatern). Teater är ofta föreställande konst visst, men dansverk är inte sällan någonting helt annat än föreställande. Livekonst går också lätt att problematisera i.o.m. att alla dessa konstarter inte behöver ske live, här och nu. Scenkonst är egentligen en ganska bra term då konceptet *scen* går att diskutera. Vad som fungerar som scen är ganska öppet och egentligen kunde vi argumentera för att en scen uppstår alltid då en grupp människor samlas för att se på någonting. Dock är inte denna linje helt vattentät och begreppet *scen* har i sig starka konnotationer till just en fysisk *scen* som på en teater eller i ett konserthus. Det är emellertid ganska lätt att vara ense om att alla dessa konstformer, från dans till cirkus, är performativa. Emellertid kvarstår frågan om vad performativitet egentligen innebär.

3.2. Performativ vs. representativ

Jag har redan nuddat vid en definition av performativitet men för att gå djupare in i detta vill jag lyfta fram en del teori. Studier i performativitet är ingalunda obruten mark och går att hitta i allt från genusvetenskapen och Judith Butlers teorier om performativt genus (Butler 1990) till etnologin och Milton Singers teorier om kulturell performativitet (Singer 1972). Själva begreppet *performativitet* myntades av språkfilosofen J.L Austin i och med publikationen av hans serie föreläsningar *How to do things with words*. Inom språkvetenskapen handlar performativitet om yttranden. Ett yttrande är i den här bemärkelsen också en handling som har en effekt och kapacitet att

konstituera en sanning eller verklighet. Genom yttrandet “Jag döper dig...” av en präst förverkligas dopet. Austin gjorde dock en skillnad mellan vad han kallade lyckade och misslyckade talakter. T.ex. skulle en misslyckad talakt vara om någon som inte är präst yttrade frasen “Jag döper dig...”. Här uppstår en skillnad mellan det performativa som alltså är konstituerande och det *representativa* som alltså är föreställande. (Austin 2011) Detta har dock kritiserats av t.ex. Derrida som menade att yttranden egentligen alltid är iterationer och citat och således skulle det inte finnas någon egentlig särskiljning som misslyckade och lyckade yttranden (Derrida 1988).

Denna idé om att det performativa är någonting som konstituerar en verklighet eller en sanning, går lätt att bygga vidare på i kontexten av teater. En handling eller ett yttrande har en inverkan. Det är här som jag i linje med Derridas kritik av lyckade och misslyckade yttrandehandlingar vill påstå att även det som är representativt är performativt (ibid.). Låt oss återgå till exemplet med dopet. Ett dop konstituerar egentligen inte ett namn men för argumentationens skull säger vi att detta är funktionen av ett dop. I fallet då en präst gör yttrandet “Jag döper dig, Sara Källman...” konstituerar han även sanningen att denna person nu heter Sara Källman. Jämför detta med om samma yttrande skulle göras på en teaterscen av någon som spelar präst. Enligt Austin skulle detta alltså vara en misslyckad yttrandehandling eftersom personen i fråga inte nu i verkligheten har bytt namn. Men vi kan ändå inte förbise att yttrandet har konstituerat en sanning i föreställningen. För publiken heter denna människa nu Sara Källman. Även om detta yttrande bara är representativt då det är frågan om att någon föreställer vara präst, detta föreställer vara ett dop och någon föreställer heta Sara Källman, betyder det alltså inte att det inte är performativt. Alla handlingar och yttranden går det därför att argumentera är performativa eftersom alla handlingar går att avläsa som en sanning även om de inte är avsedda så. (Austin 2011.)

I sin bok *The transformative power of performance : a new aesthetics* (Fischer-Lichte 2008) analyserar Erika Fischer-Lichte performativitetens roll inom konsten och hur performativiteten är det som gör konsten till ett evenemang eller en händelse. Fischer-Lichte spårar performativitetsbegreppet genom historien med utgångspunkt i just J.L Austin och språkvetenskapen. Bl.a. lyfter hon upp den tyska teatervetaren Max

Herrmanns tankar som en viktig vändning mot vikten av det performativa inom konsten och speciellt teatern. (Fischer-Lichte 2008, 38.)

“Max Herrmann demonstrated that the specific mediality of performance consists of the bodily co-presence of actors and spectators. Performance, then, requires two groups of people, one acting and the other observing, to gather at the same time and place for a given period of shared lifetime. Their encounter – interactive and confrontational – produces the event of the performance.” (ibid.)

Här etablerar Fischer-Lichte genom Herrmann alltså en slags grund eller kriterium för performansen och i förlängningen det performativa. Hon menar alltså att performans utgår från en relation mellan de som är åskådare och de som uppträder. Detta framstår då även som ett kriterium för att någonting ska vara performativt: det måste upplevas, iakttas eller på annat sätt förnimmas av någon. Det finns alltså en rent kroppslig relation i det performativa. Denna relation varierar förstås i uttryck och kan vara lika intim som i fallet med *Imponderabilia* eller bygga på distans, som i en klassisk läktar-scen relation på en teater. Det är likväl frågan om en relation mellan mänskliga kroppar som här definierar det performativa. (ibid.)

“The bodily co-presence of actors and spectators enables and constitutes performance. For a performance to occur, actors and spectators must assemble to interact in a specific place for a certain period of time. “ (op.cit. 32.)

Det uppstår förstås en antagen subjekt-objekt relation då vi utgår från att en publik kommer till en performans för att agera åskådare och inte för att uppträda. Emellertid går det förstås att problematisera detta då det inte alltid är klart vilken roll performern kontra åskådaren egentligen har. Detta lyfter Fischer-Lichte också upp och talar istället om att en performans uppstår i samspel mellan alla som deltar i “leken” så att säga. (ibid.)

“Through their physical presence, perception, and response, the spectators become co-actors that generate the performance by participating in the “play.” The rules that govern the performance correspond to the rules of a game,

negotiated by all participants – actors and spectators alike; they are followed and broken by all in equal measure.” (ibid.)

Det är genom detta deltagande som det enligt Fischer-Lichte uppstår en slags feedback-loop, relationen mellan åskådare och performer inte bara möjliggör utan driver även framåt själva performansen. Det performativa uppstår alltså inte nödvändigtvis då konstnären uppträder för åskådaren utan även om rollerna svängs på eller upplöses. Denna tanke om det performativa som en slags feedback-loop illustrerar därmed performansen som ett *interagerande* mellan de som deltar. (op.cit. 38-74) Vi återvänder nu till frågan om passivitet kontra aktivitet. Om vi talar om interagerande i relation till publik ger vi lätt bilden av att publiken engagerar sig i performansen genom att aktivt agera i den, påverka den med konkreta handlingar. Stå på scenen så att säga. För att problematisera denna bild bör vi undersöka huruvida begreppet *interaktion* överhuvudtaget är ett passande begrepp för att beskriva performativitet.

3.3. Intra-aktion

Som alternativ till interaktion föreslår kvantfysikern Karen Barad termen *intra-aktion*. Intra-aktion är, liksom också interaktion (*interaction*), ett relationellt skeende mellan ting. Dessa koncept skiljer sig dock i att en interaktion förutsätter att tingen innehar egenskaper som är en naturlig, essentiell del av deras väsen (i en ontologisk bemärkelse). Denna förutsättning betyder alltså att det då två ting kommunicerar sker en interaktion som ställer dessa egenskaper i förhållande till varandra och gör dem synliga. T.ex. kan vi anta att en sten besitter den egenskapen att den har en massa på ett visst antal kilo. Denna massa är konsistent oberoende tid och rum och det går därför att anta att det är en del av stenens väsen. När stenen sedan kastas mot en annan sten med annan massa och annan molekylär sammansättning uppstår en interaktion under vilken dessa två stenars egenskaper kolliderar med varandra och blir synliga. För att ting ska interagera förutsätter vi alltså att de har ett väsen eller en egenskap som är oberoende andra ting, rum eller tid. Intra-aktion, å andra sidan, förutsätter att inga ting innefattar predeterminerade egenskaper som utgör deras essens eller väsen. Istället innebär denna syn på relationella handlingar att dessa egenskaper endast existerar inom intra-aktionen. Det är alltså bara i relationen till den andra stenen som den första överhuvudtaget har en

massa eller en egenskap. Vi kan endast påstå att ett ting har en massa ifall den massan går att ställa i relation till andra ting och deras massa. Egenskaper uppstår alltså mellan ting i form av *fenomen*. Detta gör att distinktionen mellan subjekt och objekt försvinner. (Barad 2012, 79-82.)

“I min teori om **agentiell realism**, markerar fenomen inte bara den epistemologiska odelbarheten av subjekt och objekt; i stället är *fenomen* den ontologiska odelbarheten av agents intra-aktioner med komponenter. Det betyder att fenomen är relationella i sin ontologi - relationer utan existerande relata. Begreppet *intra-aktion* [...] representerar ett viktigt begreppsskifte. Det är genom specifika aktörers intra-aktioner som gränser och egenskaper hos ‘komponenter’ av fenomen blir determinerade och specifika konkretiserade koncept blir meningsfulla.” (op.cit. 81.)

Här uppstår en form av performativitet som påminner om den feedback-loop som Fischer-Lichte talar om i kontexten av en performans (Fischer-Lichte, 38-74). Det finns i båda fallen inga oberoende predeterminerade ‘roller’, inga förutbestämda ‘subjekt’ eller ‘objekt’. Istället uppstår epistemologin inom fenomenet; performansen. En performans är således inte längre en part som ‘uppträder’ för en annan utan snarare flera parter som skapar mening och innebörd sinsemellan. Barad bygger vidare på fysikern Niels Bohrs filosofi-fysik som utmanade uppfattningen om att ting (eller i fysikens kontext: atomen) är den minsta ontologiska enheten. (op.cit. 80.)

“Det helt centrala är att Bohr förkastade den atomcentrerade fysiken, i en briljant omkastning av hans intellektuella inspirationskällor som hade beskrivit “ting” som de ontologiskt minsta beståndsdelarna. Enligt Bohr har inte ting några gränser eller egenskaper i sig själva på samma sätt som ord inte har en inneboende mening.” (ibid.)

Vad detta innebär är alltså att särskiljandet av materiella beståndsdelar är lönlöst eftersom tingens gränser endast går att uppfatta genom att jämföra angivna egenskaper. Detta innebär i sin tur att materia föregår mening. Mening uppstår istället i relationen mellan olika materia. Precis som ord (i Derrida’s diskurs) får sin mening genom

iteration, uppstår således all till synes 'oberoende' mening endast genom repetition. En vetenskaplig artikel utgör inte en sanning utan konstituerar ett faktum först då den upprepat av andra vetenskapliga artiklar. Vi kan alltså härifrån härleda att det performativa på samma sätt föregår det representativa och att det senare således faller under det första. Det vill säga att representation inte är oberoende performans utan endast upprepadet därav. (ibid.)

Vidare innebär denna teori att performativitet inte behöver betyda ett 'görande' utan att performativiteten egentligen är någonting fenomenologiskt. Istället för görandet som den drivande faktorn i en performans är alltså relationen mellan tingen det som skapar performativitet. Inte bara det utan själva fenomenet: situering, representation, rumslighet, kontext. I exemplet med *Imponderabilia* är det inte heller görandet som förutsätter det performativa utan varandet: konstnärernas positionering av sina nakna kroppar i muséets entre, publikens närvaro på muséet. Detta är centralt för den teori jag försöker bygga i denna uppsats. Detta möjliggör nämligen en ram för performativitet genom vilken lättja går att utforska som en form av utgångspunkt för kreativitet. (op.cit. 79-82.)

Som jag tidigare i texten argumenterat för kunde vi se lättja som ett fenomen som går att finna inom en slags liminalitet mellan det aktiva och det passiva, mellan 'görandet' och 'varandet' kunde vi säga. Att vara lat är en egenskap men följer vi Barads diskurs uppstår denna egenskap enbart i relation till något annat. Vi kan således utgå från att lättja är ett fenomen som uppstår mellan görandet och varandet. Jag citerar mig själv: det är ytterst svårt att göra ingenting alls. Eftersom vi kan konstatera att görandet inte är ett kriterium för det performativa kan vi också konstatera att till vilken grad lättja är ett aktivt görande eller inte förefaller vara totalt irrelevant. Snarare framstår lättja som en nyckel till att upplysa och lyfta fram varandets roll inom performativitet samt performansens och därmed även den uppträdande kroppens materialitet. I detta ljus ser vi plötsligt lättja som ett potentiellt verktyg för att understryka performansens mekanismer. Lättja blir då ett redskap med vilket vi kan bryta upp föreställningens strukturer och belysa den feedback-loop som Fischer-Lichte talar om (Fischer-Lichte 2008, 38-74).

4. DEN LATA KONSTNÄREN

Jag har nu nått den delen av min text då jag anser det vara lägligt att försöka konkretisera det jag hittills talat om och genom olika exempel försöka kontextualisera det. Detta gör jag genom att reflektera mina egna erfarenheter som performer samt andra konkreta exempel mot teori som belyser olika punkter av att så att säga 'praktisera lättja' i en konstkontext.

4.1. 'The Thing'

Jag vill börja med att lyfta fram verket *The Thing* som jag och min medstudering Emelie Zilliacus tillsammans skapat som del av våra studier på Teaterhögskolan i Helsingfors (*The Thing* 2018). I min kandidatuppsats (Paul 2018) tog jag redan fram *The Thing* som exempel men i det fallet studerade jag produktionens arbetsprocess i relation till min egen utmattning. Det jag i det här fallet vill göra är att gå mera in på på vilka sätt lättja blev ett verktyg för mig som performer och vad detta öppnade upp för föreställningen.

Redan i början av processen av *The Thing* var en av de största intressefrågorna för mig relationen mellan publiken och performern. Jag ville undersöka den klassiska subjekt-objekt relationen mellan publik och performer och skaka om dessa strukturer. Både jag och Zilliacus tyckte att idén om en performer som på en och samma gång är både konstnär och konstverk skulle vara en bra utgångspunkt för vår undersökning. Vi strukturerade föreställningen som om den vore en vernissage. Publiken som kom in i vår studio förberedd på en föreställning möttes av något som liknade ett galleri: vita väggar; ett bord med champagne; två konstverk. Trots detta utgångsläge skulle denna gallerivärld sedan snart komma att flyta över i performance, då de två konstverken i fråga var vi som performers iförda spexiga kläder och latexmask.

Syftet med föreställningen var att belysa de utsagda konventioner, strukturer och regler vilka vi som publik tyst tar för givet då vi kommer på en föreställning. Genom att gå på gång upprepa den form föreställningar har och det sociala sammanhang som omsluter dem börjar vi nästan omedvetet anta att saker fungerar på vissa sätt under en

föreställning. Detta återspeglar det jag lyft upp tidigare i texten: mening uppstår genom repetition. Som publik har jag en mängd olika antaganden: publiken ska vara rumsligt situerad skilt från de som uppträder; jag som publik kan inte komma och gå hur jag vill; om jag mot förmodan skulle involveras i föreställningen kommer jag bli det centrala fokuset för resten av publiken; o.s.v. Dessa antaganden försökte vi emellertid bryta eller på annat sätt belysa i vår föreställning: föreställningsutrymmet hade ingen utmärkt plats för åskådarna utan publiken var tvungen att själva placera sig i rummet (vilket resulterade i att publiken konsekvent alltid ställde sig i en ring runt oss); vi slängde i varje föreställning i något skede ut en av åskådarna från studion varefter de sedan utanför blev informerade om att de absolut fick återvända in till föreställningen igen om de så ville; vi uppmuntrade eller i vissa fall nästan tvingade publiken till att bli involverade i föreställningen men gjorde detta sporadiskt och på flera ställen samtidigt så att fokuset och själva idén om scenen som en fysisk plats för avgränsning splittrades.

Vi hade alltså en mängd olika uppgifter vi kunde välja mellan att verkställa, men det som vidare gjorde föreställningen speciell var att vi var inkonsekventa i att fullfölja dessa. Genom att bygga upp ett starkt regelverk och sedan inte följa det fullt ut försökte vi skapa en annan slags tillvaro i rummet än vad en publik kanske annars skulle uppleva under en föreställning. Det intressanta i det här fallet är det slags mellanting mellan konventioner vi kom att vara verksamma i. Det är ingenting nytt att involvera publiken i en föreställning, eller att skapa en immersiv scen utan gränser. Dessa former av teater - *immersiv teater, deltagande teater, happening* - är redan etablerade former. Det som jag tror att gjorde en skillnad i fallet med *The Thing* var att det aldrig var uttalat vilken form verket följde. Tvärtom gjorde vi vårt yttersta för att ständigt befinna oss i gränslandet mellan dessa. Så fort en viss form började etablera sig vände vi riktning mot någonting helt annat. Vi utgick ändå inte från att försöka skapa någonting *transdisciplinärt*, utan då kanske någonting som Jacques Rancière skulle kalla *indisciplinärt* (Rancière 2006). Det här innebär alltså en omkullkastning av själva idén om att vi kan vara experter inom vissa utmärkta områden, eller vidare att vi kan stå med ena foten i en gren av konst och andra i en annan. Istället frigör alltså denna 'indisciplin' oss som konstnärer från att följa sådan form och struktur som dikterar dessa olika grenar.

Detta leder mig tillbaka till lättja. Det jag vill fästa vikt vid är, som jag tidigare argumenterat för, att lättja kunde ha förmågan att öppna upp ett slags område mellan görande och varande. Det går även att urskilja denna effekt i exemplet *The Thing*. Verkets performativa grepp illustrerar en slags liminalitet; att befinna sig på gränsen mellan olika antaganden eller konventioner. Då vi ställer lättja i en konstkontext upptäcker vi snabbt att dessa förutfattade meningar eller det vi i sammanhanget konst kunde kalla läsnycklar, börjar kollapsa. Berövas publiken på läsnycklar skapar vi ett rum utan mening. Jag vill tro att människan söker mening i det mesta. Vi ser figurer i moln, vi fyller i tomrummen mellan raderna. Men om vi lyckas skapa ett rum där det är svårt att fästa mening i någonting blir åskådarens upplevelse istället frågan om en rumslighet, en kroppslighet, en materialitet. En kroppslig kunskap framom en intellektuell. I bästa fall kunde detta dessutom leda till att åskådaren får friheten att ledigt observerar de sociala kodifieringar som nu flyter omkring rotlösa i rummet.

Nu kan jag förstås inte tala för publikens del om *The Thing* men som performer upplevde jag en slags grumlig tillvaro under föreställningarna. Trots denna känsla av perplexitet kände jag samtidigt en sorts förhöjd medvetenhet. Jag blev varse om min kropp, mina val, publikens blick osv. Med den här grumligheten syftar jag till själva frånvaron av mening. Eftersom jag inte hade någonting att gå efter, inget manus eller budskap jag skulle förmedla, blev mitt uppträdande istället mer av en lek. I brist på mening och struktur blev föreställningen ett utrymme för fritt skapande. Det uppstod fascinerande fenomen mellan oss performers och publiken. Vi bytte kläder med varandra, diskuterade kärlek, dansade, drack skumvin, utmanade varandra i olika spel. Jag tror att detta möjliggjordes genom vårt förhållningssätt till de former vi försatte oss i som performers. Det kan som performer finnas en viss press (om så inre eller yttre) på att fullfölja och utföra de låt oss säga 'sceniska uppgifter' som föreställningen utgår från. Men genom att vara lat och inte fullfölja dessa uppgifter frigjorde vi oss själva från denna press och möjliggjorde istället ett rum för lek och kreativitet.

4.2. 'Jag kan inte'

Vi kunde alltså se på lättja som ett sätt att motsätta sig pressen på att producera konst. Kulturteoretikern och kritikern Jan Verwoert frågar sig i texten *Exhaustion &*

Exuberance Ways to Defy the Pressure to Perform med vilka medel vi kunde befria oss från det han kallar ‘*the pressure to perform*’. Det är viktigt att klargöra att Verwoert i sin text talar om *high performance* och att det i det här fallet alltså är frågan om *prestation* eller *prestanda* och inte *performancekonsten* i sig. High performance kan vi alltså översätta till *hög prestanda*. Verwoert argumenterar för att dagens samhälle är ett samhälle som genomsyras av en press på just hög prestanda. Ett stort frågetecken blir då hur vi kan göra motstånd mot denna sociala norm utan att falla offer för den på samma gång. Hur kan vi göra motstånd utan att genast falla in i ett presterande? Det är ofta som initiativ av motstånd kräver just en hög prestanda, en kraftig effort. Att ställa sig på barrikaderna, att ropa i megafonen, störta etablissemangen. (Verwoert 2016: 143-163.)

“Grand gestures of revolt tend to be overpoweringly assertive. They thrive on the rush of the moment when things really start happening (the crowd surges forwards, the water cannons start shooting). In this sense they actually exemplify the core momentum of high performance itself: they make something happen and deliver an event. Should we then not rather look for other, more subtle ways of performing dissent?” (op.cit. 145.)

Verwoert lyfter fram flera kulturteoretiska exempel på motstånd mot ‘high performance’ men tills vidare vill jag belysa det Verwoert talar om som ‘*I can’t*’ alltså ‘*jag kan inte*’. Detta yttrande ser Verwoert som ett alternativ till *ja* och *nej*. I en situation då vi ställs inför en efterfrågan på att prestera kan vi desarmera detta krav genom att säga att vi helt enkelt inte kan. Dock problematiseras denna till synes enkla lösning snabbt då Verwoert frågar sig vad motiveringen bakom detta yttrande skall vara. Är det ett måste att detta ‘jag kan inte’ förekommer endast då vi nått vår absoluta gräns? Då vi inte längre är fysiskt kapabla att prestera? (ibid.)

“Why does it take other people to stop us from performing in the first place? Why do we not dismiss the need to perform of our own accord? What can make us utter the magic words I Can’t? Does it take a breakdown to stop us?” (op.cit. 146.)

Det som då blir frågan här är vilken agens 'jag kan inte' har. Noterbart är också att det inte nödvändigtvis är frågan om 'jag kan inte *längre*' vilket skulle förutsätta att vi nått vår gräns. Detta leder Verwoert till att ställa 'jag kan inte' i relation till 'jag kan'. Konceptet får då en mer utopistisk mening och tar snabbt formen av ett 'jag kan inte *ännu*'. Detta 'jag kan inte' är alltså ett hopp om att vi kanske någon gång skulle kunna. Ett icke-görande med okvävbart potential. (op.cit. 145-148.)

“Utopian thought portrays a different world as presently not yet existing but realistically within reach. In this sense, Mark E. Smith’s ingenious mantra “I can’t get it now but I can get it” is a shorthand formula for the way in which the utopian drive suspends the opposition between the I Can’t and the I Can, allowing each one to embody the realisation of the other.” (op.cit. 148.)

Som performer kan detta 'jag kan inte' vara väldigt befriande. I det fall en performer konstaterar att den inte kan utföra en scenisk uppgift blir förstås allt det den kan göra möjliga alternativ. Dock lämnar Verwoerts 'jag kan inte' många hål. Inte minst frågan: '*när kan du?*'. Ifall vi konstaterar att vi inte kan just nu, betyder det då att vi kanske nån gång kan? Vidare kan vi fråga oss huruvida inte 'jag kan inte' leder oss till ett 'vad kan jag då?'. Isåfall initierar 'jag kan inte' bara ännu en till strävan till prestation. Dessutom ger Verwoert inget svar på hur vi kunde utföra ett 'jag kan inte' utan att det utlöses ur ett tillstånd av utmattning eller gränsöverskridning. Frågan är då om 'jag kan inte' i själva verket inte är tillräckligt villkorslöst och alltid står kopplat till att någon gång lyckas. (op.cit. 143-164.)

4.3. 'Jag skulle föredra att inte'

Verwoert's 'jag kan inte' (ibid.) för förstås tankarna till den alltid lika intressanta litterära figuren Bartleby ur Herman Melville's novell *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street* (Melville 1853). I novellen figurerar karaktären Bartleby som jobbar som notarie på en juristfirma i New York. Bartleby utför till en början sitt arbete exemplariskt men gör en dag en helomvändning då chefen på firman ber honom läsa genom ett dokument varpå Bartleby som svar ger ett simpelt '*I would prefer not to*'.

‘*Jag skulle föredra att inte*’. Därefter följer en redogörelse över de följande månaderna under vilka Bartleby utan undantag skjuter ner varje begäran han får med samma ‘*I would prefer not to*’. Berättelsen om Bartleby har flera gånger varit föremål för analys, allt från Slavoj Zizek (Zizek 2006) till Antonio Negri (Hardt & Negri 2000) och Giorgio Agamben (Agamben 1999). Armin Beverungen och Stephen Dunne studerar i sin artikel ‘*I’d Prefer Not To*’: *Bartleby and the excesses of Interpretation* det de anser vara den gemensamma nämnaren för bland andra de ovan nämnda analyserna, nämligen ett *överskott på tolkning*. Jag vill emellertid fästa uppmärksamhet vid Beverungen och Dunne’s analys av Bartleby’s vägran att arbeta. Beverungen och Dunne påpekar nämligen att Bartleby’s ‘*I’d prefer not to*’ inte de facto är en direkt vägran. (Beverungen & Dunne 2007.)

“Bartleby does not simply refuse and leave things at that, for, in fact, he does not actually refuse anything at all. There is no decision to refuse, no affirmation of refusal as such and there is certainly no decision on the side of refusal. His practice exceeds the category of refusal.” (Beverungen & Dunne 2007, 174.)

Bartleby vägrar aldrig tvärt arbeta, han säger bara att han skulle föredra att inte göra det. Det är alltså egentligen bara en redogörelse över hans egna inställning till förfrågan. Skulle Bartleby’s chef t.ex. fråga ‘*Skulle du vilja hjälpa mig med den här rapporten?*’ kunde Bartleby’s svar lika gärna vara ‘*Egentligen inte*’. Det som i själva verket utlöser Bartleby’s passivitet är alla andra runt omkring honom. Det är alla andras respons och påföljande ageranden som determinerar Bartleby’s vägran. Det uppstår här återigen en slags liminalitet mellan görande och icke-görande. Vi ser här precis som med *The Thing* och Verwoert’s ‘*jag kan inte*’ hur det uppstår en oändlig potentialitet då vi börjar öppna upp det som finns emellan göra och icke-göra, passivt och aktivt, ja och nej. Detta resulterar sedan i ett överflöd av mening eller tolkning. Det som skiljer åt Bartleby’s ‘*I’d prefer not to*’ och Verwoerts ‘*I can’t*’ är att Bartleby’s ‘*I’d prefer not to*’ är mer avväpnande. Det finns en fräckhet i denna proklamation som på något sätt gör ifrågasättanden omöjligt. Det är någonting i denna formulering som avleder den som gjort den initiala begäran från att ifrågasätta. Det är således den som ställt begäran som förverkligar icke-görandet. I Bartleby’s fall drivs personerna omkring honom nästan till vansinne av hans yttrande. I det tomrum som uppstår i det *ändlöst potentiella* finns plats

för oändliga mängder mening. Det finns ingen fast mening, ingen fixerad sanning i det som är potentiellt så istället blir meningen förvriden och fluktuerande, kunskap i ständig rörelse. Beverungen och Dunne föreslår genom Agamben (Agamben 1999, 259) en ontologi som påminner starkt om den ontologi Barad introducerade i.o.m. *intra-aktionen*. Mening uppstår genom relationen mellan olika ting. Då det ena tinget börjar motstå denna meningsbildning uppstår således en sorts fluctuation som synliggör själva fenomenet. (Beverungen & Dunne 2007, 174-175; Verwoert 2016; Barad 2003; Beverungen & Dunne 2007, 179-180.)

“Pure potentiality moves beyond Being and Non-Being, beyond life and death. It means dwelling in a place of the ‘no more than’—no more, and no less, than being-able. Bartleby creates his own ontology; there is no essence because essence implies teleology, fixation, and stillness; but neither is there existence, which is always a denial of what is not, a making impossible of the possible.” (Beverungen & Dunne 2007, 180.)

Bartleby's icke-görande går förstås lätt att likställa med lättja. Det är tydligt att Bartleby utövar någon form av lättja i.o.m att hans förhållning till arbetet är att helt enkelt inte ha lust till att göra det. Omöjligheten i att göra precis ingenting är det som driver framåt berättelsen om Bartleby som mot slutet sitter och vittrar bort i en fängelsecell där han *föredrar att inte* ens äta. Det finns sociala normer som dikterar till vilken grad icke-görande är godtagbart. I verket *The Trainee* illustrerar den finska konstnären Pilvi Takala hur en viss lättja på arbetsplatsen är mer ‘accepterad’ då den ser ut som aktivitet medan andra former av icke-göranden framstår som problematiska, konstiga eller rent av provocerande (*The Trainee* 2008). I verket uppträdde Takala som en praktikant på bokföringsfirman Deloitte. Takala uppförde under en månads tid olika slags icke-göranden till kollegornas stora förundran. Det här går förstås att se på som en slags iscensättning av Bartleby's ‘*Helst inte*’. Genom att t.ex. bara stå i hissen hela dagen kunde Takala belysa hur vi förhåller oss till sådana alldeles nakna, blottade icke-göranden (se *Bilagor: bild 2*). (Takala 2008.)

“Masking laziness in apparent activity and browsing Facebook during working hours belong to the acceptable behavioural patterns of a work community.

However, sitting in front of an empty desk with your hands on your lap, just thinking, threatens the peace of the community and breaks the colleagues' concentration.." (Takala 2021.)

Det här är ännu ett exempel på när lättja eller icke-göranden kan fungera som en nyckel till det performativa. Takalas icke-görande blir performativt eftersom det stör den normala ordningen. På samma sätt som Abramovic och Uley skapar performativitet genom att stå nakna i ett museum skapar Takala performativitet genom att göra ingenting på en arbetsplats. Det uppstår en publik-performer relation, även om publiken i det här fallet kanske är omedveten om sin egen roll.

“What provokes people about this ‘non-doing’, aside from the strangeness, is the element of resistance. The non-doing person isn’t committed to any activity, so they have the potential for anything. It is non-doing that lacks a place in the general order of things, and thus it is a threat to order. It is easy to root out any ongoing anti-order activity, but the potential for anything is a continual stimulus without a solution.” (ibid.)

Takala illustrerar här hur potentialitet liksom blir någonting ogreppbart, någonting vi uppfattar men som slinker oss mellan fingrarna (ibid.). Lättja på scenen kan tror jag just därför skapa en väldigt stark affekt i performern men även i publiken. Då vi som publik tar del av någonting som är ogreppbart eller svårfångligt stiger det fram känslor i oss som vi kanske inte ens har ord för. Känslor eller aningar som är så att säga prekunskap.

4.4. Det latent

Det är förstås skrämmande att befinna sig i ett utrymme av ovetande men jag tror samtidigt att det kan vara väldigt givande ur ett konstperspektiv. Det bör också understrykas att det inte här är frågan om ett ovetande där vi som publik helt enkelt bara inte hänger med i vad poängen med föreställningen är. Det är lätt hänt att publiken

distanseras från verket ifall det framstår som om performern vet sanningen medan publiken blir lämnad utanför. När jag talar om lättja i en performativ kontext är jag alltså inte ute efter en otydlighet som gör själva verket onåbart. Tvärtom är jag ute efter någonting som involverar publiken i själva konstverket. Det här tror jag möjliggörs genom att både publik och performer tillsammans står invid ovetandet. Jag tror att just precis lättja kunde vara en nyckel till detta.

Att vara lat i förhållandet till föreställningens 'sanning' blir således ett sätt att erkänna att vi som performers inte går omkring och ruvar på någon ultimat sanning. Som performer upplever jag ofta att försök att ta sig an ett verks 'sanning' eller 'budskap' är som att försöka ta sig an ett månghövdad monster. Hugger jag av ett huvud växer ett nytt fram. Det är omöjligt att nåla fast någonting, att påstå att '*så här är det*'. Sanningar är flyktiga, flytande och för evigt fluktuerande. Jag står ofta framför en avgrund av allt som kunde vara och allt som inte är. Hur ska vi välja vilken vinkling vi tar? Vad vill vi säga? Vad är vårt budskap? Det är en överväldigande uppgift. Speciellt när det kommer till att sedan försöka förmedla allting till en publik.

Allt som ligger bakom en föreställning flyter omkring i ett moln av information, mening, tankar och tolkning. Hur ska jag som performer klara av att förmedla allt detta, göra det synligt för min publik? Hur ska jag klara av att uttrycka oändligt många tolkningar, en evighet av potential? Kanske genom lättja. Genom att vara lat, inte genom att säga nej, inte genom att vägra tvärt och bryta, utan genom att sluta försöka. Det finns för mycket att uttrycka, för mycket att försöka spela upp. Genom att vara lat som performer kan jag alltså ge plats för allt detta oändliga, ge utrymme åt det som inte är jag och min tolkning och istället låta allt det som kunde vara växa fram. Genom att förhålla oss med lättja till det tema eller den fråga vi undersöker som performers skapar vi ett utrymme där mening blir flytande. Det är ändå inte frågan om att totalt motstå mening, att göra tolkning totalt omöjlig utan snarare att göra meningen latent. En performativitet som är lat fungerar genom att inte greppa tag i någonting specifikt men inte heller omkullkasta alla alternativ utan istället låta alla möjligheter till vad som kunde vara och kanske existera i samma rum. Lättja kunde då vara ett sätt att belysa det "verkliga" eller snarare det att även konsten är verklig, påtaglig och levande.

Jag vill återgå till Jan Verwoert en stund och lyfta fram ännu ett av hans koncept för motverkning av *high performance*, nämligen just *latens*. Verwoert menar att latent information är en viktig del av konsten och frågar sig med vilka medel vi kan aktivera dess potential. (Verwoert 2016: 148.)

“As you write or paint, words you have read or images you have seen elsewhere (including those which you have forgotten you read or saw) are present in your work as latent memories. [...] Explicating these latencies by forcing them out onto the page or canvas in their brute actuality would mean to obliterate the deep space of memory that the immanent echoes and delays of the medium generate. How can the potential of these latencies be activated? How do you open up the space of echo and delay?” (ibid.)

Jag tror att lättja kunde vara ett sätt att, som Verwoert uttrycker det “öppna upp ett utrymme för ekon och delay”. All denna information, mening och kunskap som vi en gång limmat fast på någonting blir då rotlös. Jag håller med Verwoert om att det här redan i sig är en av konstens egenskaper. Vi bakar nästan omedvetet in en massa kunskap i vår konst, vi liksom gömmer det, gör det otydligt och omöjligt att särskilja från resten av degen. Kunde då lättja vara ett sätt att fästa uppmärksamhet vid detta? Då menar jag inte att det skulle vara ett sätt att fiska fram all denna kunskap utan snarare ett sätt att lyfta fram själva faktumet att mycket av vår kunskap är latent i ett konstverk. Istället för att som performer försöka tvinga på publiken kunskap kan jag alltså göra dem varse om allt som ännu inte är men som alltid redan finns. Det finns sociala strukturer, språk, mönster och berättelser i varje konstverk men vi behöver inte tvinga fram dem, vi behöver inte försöka kontrollera detta informationsflöde. Ett alternativ är då att helt enkelt vara lat.

Jag tror att en lat performer är en performer som låter bli att inte försöka bära hela föreställningen. En lat performer är en performer som inte bryr sig om att försöka ta ansvaret över föreställningen. En lat performer synliggör föreställningen som en situation som både publik och performer befinner sig i tillsammans, samtidigt.

5. SLUTSATSER

Jag har i den här texten undersökt lättja ur olika perspektiv för att se vad lättjans relation till konst är samt vad som händer om vi ställer lättja i en performativ kontext. Genom att först öppna upp begreppet och analysera dess funktion i en samhällelig men även konstnärlig kontext har jag öppnat upp för idén om att använda sig av lättja inom de performativa konstarterna. I.o.m. detta kunde jag konstatera att det är svårt att determinera huruvida lättja är ett aktivt görande eller ett passivt varande och öppnade därför istället upp för idén om att lättja egentligen är någonting liminalt, en alldeles relationell egenskap som bara uppstår i relationen mellan arbete och fritid, mellan görande och icke-görande.

Jag fortsatte genom att undersöka huruvida performativitet per definition behöver innebära aktiva handlingar, någonting som jag genom min erfarenhet som skådespelare hade fått en bild av. Detta är en viktig fråga om vi utgår från att lättja är någonting mellan aktivt och passivt. Ifall performativitet inte behöver betyda explicit aktiva handlingar kunde alltså även lättja vara någonting performativt. Jag upptäckte sedan att det genom Karen Barads metafysiska diskurs möjliggörs en performativitet som inte utgår från göranden utan istället från en materialitet: mening byggs upp av materia. Vidare skulle detta betyda att huruvida lättja är ett aktivt görande eller inte egentligen är irrelevant. Ifall performativitet som Barad illustrerar är fenomenologiskt och uppstår ur relationer betyder det att lättja i själva verket sitter mitt i kärnan av frågan. Ifall lättja är ett relationellt fenomen och performativitet är själva fenomenet 'relation' kunde vi alltså anta att lättja är någonting performativt.

Men utöver att detta fungerar som ett sätt för mig att rättfärdiga min egen upplevelse av lättja i min konstpraktik anser jag även att denna förhållning till lättja kunde fungera som en nyckel till kreativitet inom performativa konstarter. Jag vill argumentera för att ett förhållningssätt till performativitet genom lättja i hög grad kunde vara intressant att tillämpa i praktiken. Jag tror att denna tillämpning i sin enkelhet inte behöver betyda mer än att släppa tanken om presterande inom konsten. Som konstnär häpnas jag ofta över hur lite det krävs för att prestationskrav ska ta musten ur min kreativitet. Ibland är det bara frågan om en deadline som sätter totalstopp för min konstnärliga praktik.

Avslag på ansökningar, ångesten över att inte ha uppdaterade headshots för CV:n. Jag efterlyser mera lättja på mitt fält. Jag tror att konsten gör bäst i att vara lat. Konst ska väl vara njutbart? Och är inte lättja just njutbart?

Jag har alltså i och med denna uppsats föreslagit en performativ konstnärlig praktik med utgångspunkt i lättja. Jag tror att denna tanke kunde vara emanciperande för konstnären och i bästa fall leda till nya kreativa initiativ, idéer och konstverk. Jag ser dock många hål i min teoribildning, ibland uppstår påståenden eller koncept som kan motsäga varandra. Jag faller även offer för det jag själv kritiserar. Jag har skrivit en text som i viss mån ifrågasätter bildandet av mening, innebörd och sanning och samtidigt själv bildat nya meningar, innebörder och sanningar. Det att jag gjort påståenden och försökt grunda dem i redan existerande teori är i sig ett tecken på att jag i detta arbete inte till fullo har utnyttjat mig av den lättja jag argumenterar för. Emellertid tror jag att de påståenden jag gjort tål att utforskas både i praktiken och teorin till lika stor grad som de tål att ifrågasättas och kritiseras.

Som jag redan under rubriken *Performativitet* tog upp, är *performativitet* ingalunda bundet till konsten utan diskuteras även flitigt inom andra fält. Jag tog i det här fallet hjälp av Barads teorier från fysiken för att bygga min argumentation, men det går förstås att fråga sig vilka sorts slutresultat jag skulle ha nått om jag istället utgått från t.ex. Butlers teorier om performativitet från genusvetenskapen. Det skulle vara intressant att i framtiden bredda min utforskning med detta i åtanke.

Det känns svårt att göra allam dessa tankar om lättja rättvisa blott på papper eftersom det till så stor grad handlar om en praktik. Ändå är det det jag har gått inför att göra. Det är svårt att behandla en kroppslig kunskap med lingvistiska medel. Jag tror att det här är någonting konstnärlig forskning ofta faller offer för. De anmärkningar och empiriska upptäckter som görs inom konstfältet är inte sällan svåra att göra rättvisa genom text och teoribildning. Detta illustrerar förstås det jag redan lyft upp i den här texten, nämligen att konsten är svår att determinera. Den kunskap som bildas mellan publik och performer är ofta latent och svår att beskriva, svår att behandla som data. Det blir lätt frågan om att *'du borde ha varit där'*. Jag ser därför gärna att mina idéer om en lat performativitet vidare undersöks i praktiken, något som jag själv ämnar fortsätta göra

eftersom det fortsättningsvis är ett stort intresse för mig, om än samtidigt ett lika stort frågetecken. Genom denna text hoppas jag även väcka intresse bland andra konstnärer för att utforska lättja i sin egen kontext.

I retrospekt funderar jag över hurdan effekt min uppsats skulle ha om jag skrivit den med lättja. Skulle den göra sin poäng bättre så? Det är en sak att bara tala om lättja men det är en annan sak att vara lat. Till den utsträckning jag talar om vilken performativitet lättja kunde väcka till liv är det kanske konstigt att jag inte använt ett sådant grepp i denna text för att illustrera hur...

... åh jag orkar inte....

KÄLLOR

Föreställningar och performanceverk

Imponderabilia. Marina Abramovic & Uwe Laysiepen 1977.

The Thing. På scen: Emelie Zilliacus, Martin Paul. Ljuddesign: Oscar Fagerudd. Konstuniversitetets teaterhögskola, Helsingfors. 2018.

The Trainee. Pilvi Takala. Videoinstallation på Kiasma, Helsingfors. 2008.

4,33. John Cage 1952.

Internätkällor

Arbets- och näringsministeriet. Webbplats. Hämtad 08.10.2020.
<https://tem.fi/sv/sysselsattning>

CEFISTO, verksamhetsberättelse 2017. Onlinedokument. Hämtad 21.3.2021.
https://cefisto.fi/Site/Data/2979/Files/Verksamhetsberaettelse_2017.pdf

Finlands statsråd. Webbplats. Hämtad 21.3.2021. <https://valtioneuvosto.fi/sv/-/1410845/ansokan-om-ratt-till-statsandel-for-performativ-konst-inleds>

Merriam-Webster Dictionary. Online ordbok.
Hämtad 5.3.2021. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/lazy>.
Hämtad 5.3.2021. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/leisure>.

Nygård-Fagerudd, Wivan & Kosk, Mikael. 2016. *Riktlinjer för en kulturpolitik på svenska i Finland: bakgrund och analys*. Tankesmedjan Magma. ISBN: 978-952-5864-65-6 (online)
Hämtad 19.3.2021. <http://magma.fi/wp-content/uploads/2019/06/93.pdf>.

Online etymology dictionary. Online etymologisk ordbok.
Hämtad 5.3.2021. <https://www.etymonline.com/word/leisure>.
Hämtad 21.3.2021. <https://www.etymonline.com/word/sloth>

Projekt Runeberg. Webbplats för nordisk litteratur.
 Hämtad 5.3.2021. <http://runeberg.org/svetym/0530.html>.
 Hämtad 5.3.2021. <http://runeberg.org/svetym/0489.html>.

Suomi.fi. Webbplats. Hämtad 1.3.2021.
<https://www.suomi.fi/medborgare/rattigheter-och-skyldigheter/grundlaggande-rattigheter-och-paverkan/guide/frivilligarbete/att-ordna-talko-och-talkoarbete>.

Takala, Pilvi. 2021. "The Trainee" Hemsida. Hämtad 15.3.2021.
<https://pilvitakala.com/the-trainee/>.

Utforska Sinnet. Webbartikel. Hämtad 21.3.2021.
<https://utforskasinnet.se/social-lattja-och-hur-man-undviker-den/>.

Opublicerade källor

Paul, Martin 2018 *Burning* skriftligt lärdomsprov (BA) Helsingfors:
 Utbildningsprogrammet för skådespelarkonst på svenska, Konstuniversitetets
 Teaterhögskola.

Sjöström, Kent. 2016. *Offret, kopian och den kritiska blicken: om
 skådespelarens autencitet och känslors varuvärde*. Malmö Teaterhögskola, Malmö.

E-böcker

Rojek, Chris. 2004 *Work and Leisure*, edited by John T. Haworth, and Anthony
 J. Veal, Taylor & Francis Group, 2005. *ProQuest Ebook Central*,
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/uahelsinki/detail.action?docID=182214>.
 Created from uahelsinki on 2021-03-02 05:12:32.

Wearing, Betsy M. *Leisure and Feminist Theory*, SAGE Publications, 1999.
ProQuest Ebook Central,
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/uahelsinki/detail.action?docID=537840>.
 Created from uahelsinki on 2021-03-04 01:20:59.

Forskningslitteratur

Agamben, Giorgio. 1999. "Bartleby, or on contingency." *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Övers. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press.

Austin, J.L. 2011. *How to do things with words*. Berlin ; Boston : De Gruyter Mouton.
Originalutgåva: 1962

Barad, Karen. 2012. "Postumanistisk performativitet: mot en förståelse av vad materia betyder" *Posthumanistiska Nyckeltexter 2012*, red. Cecilia Åsberg, Martin Hultman & Francis Lee, 77-88 . Övers. Martin Hultman. Lund: Studentlitteratur AB.
Originalutgåva: 2003. *Posthumanist Performativity: Towards an Understanding of How Matter Comes to Matter*. University of Chicago Press

Barthes, Roland. 1969. "Två myter i den unga teatern" i *Mytologier*. Övers. Elin Clason. Lund: Bo Cavefors bokförlag.

Berg, Jens red. 2020. *Årsbok 2019* Helsingfors: Svenska Kulturfonden. ISBN 978-952-7263-10-5

Beverungen, Armin & Dunne Stephen. 2007. "'I'd Prefer Not To': Bartleby and the Excesses of Interpretation." *Culture and Organization* 13(2), 171–183.

Bishop, Claire. 2012. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. New York: Verso.

Butler, Judith. 1990. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York : Routledge.

Derrida, Jacques. 1988. *Limited Inc*. Övers. Gerald Graff. Evanston: Northwestern UP.

Derrida, Jacques. 1998. *Of grammatology*. Övers. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press. ISBN 0801858305. OCLC 39348029.

Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power Of Performance: A new aesthetics*. Övers. Saskya Iris Jain. New York: Routledge

Fisher, Mark. 2009. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Washington: Zero Books.

Foucault, Michel. 2016. "Of other spaces: utopias and heterotopias" *Facing Value*, red. Maaïke Lauwaert & Francien van Westrenen, 164-171. Övers. Jay Miskowiec. Amsterdam: Valiz.

Originalutgåva på franska: 1984.

Gielen, Pascal & DeBruyne, Paul. 2012. *Teaching Art in the Neoliberal Realm: Realism versus Cynicism*. Valiz. ISBN 978-90-78088-57-8

Grotowski, Jerzy. 2008. *Towards a poor theatre*. London: Methuen Drama.
Originalutgåva: 1968 av Odin Teatrets Vorlag.

Henriksson, Dan. 2020. "Därför är scenkonst det rätta ordet." *Hufvudstadsbladet* 29.3.2020.

Hardt, M. & Negri, A. 2000. *Empire*. London: Harvard University Press.

hooks, bell. 1993. *Sisters of the Yam: Black Women and Self-Recovery*. Boston: South End Press.

Kunst, Bojana. 2016. "On Laziness and less work" *Facing Value* red. Lauwaert & van Westrenen, 107-118. Amsterdam: Valiz.

Originalutgåva: 2015 *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Hants: Zerobooks.

Melville, Herman. 1853. *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street*. New York: Putnam's Magazine.

Ranciére, Jacques. 2006. "Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge." *Parrhesia* 2006, 1-12.

Singer, M. 1972. *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Modern Civilization*. New York, Washington, London: Praeger Publishers.

Stanislavskij, Konstantin S. 2008. *An actor prepares*. Övers. Elizabeth Reynolds Hapgood. 8:nde utgåvan. London: Methuen Drama.
Originalutgåva på ryska: 1936.

Tjechov, Michail. 2014. *Till skådespelaren: om skådespelarkonsten*. Övers. Åsa Salvesen. Helsingfors: Schildts & Söderströms.

Originalutgåva: 1953. *To the actor*.

Verwoert, Jan. 2016. "Exhaustion & Exuberance: Ways to Defy the Pressure to Perform" *Facing Value*, red. Maaïke Lauwaert & Francien van Westrenen, 143-163. Amsterdam: Valiz

Origanutgåva: 2008. Pamflett för utställningen 'Sheffield 08: Yes No and Other Options'.

Zizek, Slavoj. 2006. "Notes towards a politics of Bartleby: The ignorance of chicken." *Comparative American Studies: An International Journal* 4(4), 375-94.

BILAGOR

Bilder



Bild 1: Abramovic & Ulay *Imponderabilia* (1977) Foto: Shira Wolfe.
Hämtad 21.3.2021 <https://magazine.artland.com/marina-abramovic-the-cleaner/>



Bild 2: Takala *The Trainee* (2008)

Hämtad 20.3.2021 <http://ornothing.org/exhibition/pt.php>