

# Dekonstruktiv konst, genus och dåtid

Ann Werner

[annwe@isak.liu.se](mailto:annwe@isak.liu.se)

Tema Kultur och samhälle, Linköpings universitet

*Paper från ACSIS nationella forskarkonferens för kulturstudier, Norrköping 13–15 juni 2005.  
Konferensrapport publicerad elektroniskt på [www.ep.liu.se/ecp/015/](http://www.ep.liu.se/ecp/015/). © Författaren.*

## **Abstract**

I den avantgardiska feministiska konsten idag finns exempel på hur konst/kultur från dåtid återanvänds, dekonstrueras och skapar ny mening. Genom att använda berättelser om kvinnor som inte vanligtvis inkluderas i historien eller konsten så ifrågasätts den dominerande ”stora” berättelsen. Att använda kultur från dåtid på ett sätt som belyser likheter och skillnader i representationer av kvinnor då och nu riktar kritik mot både dåtidens och nutidens maktordningar. I det här pappret diskuteras två exempel på svensk samtidskonst, som arbetar med feministisk dekonstruktion av dåtidens kultur. Hur förhåller sig verken till dåtid och nutid samt vilken betydelse får receptionen av dem? På vilket sätt påverkar genreindelningar reception av samtidskonst? Hur skapas gränser mellan historia, politik och konst och vad blir resultatet av dessa gränser? Syftet med att läsa två samtida verk, ”Blondie” och ”Talking Puzaya”, är inte att analysera dem med hjälp av dekonstruktiv teori utan att visa hur de korresponderar med de teoretiska strömningarna.

## **Representationer från dåtid rekonstruerade och dekonstruerade i samtidskonst**

I samtidskonsten<sup>1</sup> idag är makt och identitet aktuella teman. Detta tar sig uttryck på olika sätt i allt från personliga minnesberättelser till konst som tar sig an globala maktobalanser, konst som tematiserar genusordningar, kvinnlighet/manlighet samt riktar feministisk kritik mot samhället och mot konsten. Kvinnor har traditionellt inte varit inkluderade i begreppet ”konstnärer” utan istället varit föremål för konstens studier (Griselda Pollock 1995). Det har funnits kvinnor som varit konstnärer, naturligtvis, men begreppet konstnär och konstens praktiker har varit primärt manligt definierade. Det är inte bara utifrån genus som konsten avgränsas. Västerländskhet och vithet är också tätt sammankopplade med vad konst, konsthistoria och historia är. Ett exempel på en samtida konstnär som arbetat med frågeställningar om makt och inkludering är Fred Wilson som i sitt konstnärskap ägnat sig åt att dekonstruera den stora nationella utvecklingshistorien om USA. Han visar hur artefakter från museers befintliga samlingar genom andra placeringar, urval och tillägg kan skapa en helt annan berättelse än den gängse (Ivan Karp & Fred Wilson 1996) och gör detta i museikontexten. Med dekonstruktion menas här att använda en traditions språk, hos Jacques Derrida den metafysiska traditionen, för att göra en inläsning som drar undan grunden för traditionen som sådan (Diane Elam 1994). Wilson dekonstruerar, genom att t.ex. placera slavbojor bland andra metallarbeten i en monter för hantverk, den nationella berättelsen om USA och visar även urinnevånar-

---

1 ”Contemporary art” eller samtidskonst används inte enbart med betydelsen ”konst som görs idag”. Begreppet innehåller också uppfattningar om vilken *typ* av konst som är samtida. Landskapsmåleri t.ex. är inte lika samtida som performance. Vad som avgränsar samtidskonst skulle kunna utredas länge, här nöjer jag mig med att konstatera att samtidskonst inte är all konst som görs idag utan används i betydelsen samtida avantgardekonst.

nas och slavarnas historia, andra historier. Dessa andra historier vävs samman med den dominerande berättelsen om nationens utveckling genom att Wilson ofta byggt dem på historiska eller etnografiska museer med dessa museers egna samlingar. Istället för att ”de andra” får egna museer eller visas som fristående tillägg till den dominerande historien vävs de alternativa historierna på detta sätt samman med den dominerade berättelsen. Wilsons sätt att använda de redan befintliga museiobjekten för att säga någonting annat blir ett ifrågasättande, en dekonstruktion av den stora berättelsen om nationens utveckling, och en kritik av de maktrelationer som har format berättelsen. I svensk samtidskonst finns exempel på liknande dekonstruktioner med feministisk ingång som använder dåtidens kultur för att problematisera frågor om makt och identitet. Maya Hald och Kerstin Olsson är båda konstnärer verksamma i Sverige idag vars konstnärskap har gemensamma drag med Wilsons arbete och med varandras. Ett verk av Hald och ett av Olsson analyseras här som exempel på avantgardistisk samtidskonst. I verken används kultur från dåtid med tillägg, förskjutningar samt i andra kontexter. Konstnärerna dekonstruerar en sammanhållen utvecklingsberättelse och skapar andra berättelser, med en kritisk udd mot både nutid och dåtid.

Maya Hald har i sin föreställning/teater performance *D Muttants Mission* som uppfördes på Kulturhuset i Stockholm november 2004 ett nummer, *Blondie*, som är byggt på berättelsen om Marilyn Monroes liv och på en av hennes sånger, ”Diamonds are a Girls Best Friend”. Hald framför i en kostym som refererar till Monroe genom blonderad kort frisyr, lösbröst och fluffig klänning en monolog om stjärnans liv, egna erfarenheter av att vara kvinna, erfarenheter av att vara blond samt sin egen översättning av sången. På filmduken bakom Hald visas under numret en bild där Hald sitter ensam på ett café iklädd den klassiska vita Monroe-klänningen (från filmen ”The Seven Year Itch”), med en sorgsen min och med den korta blonda frisyr och den sminkning som vi är vana att se Monroe avbildas i.

En kyss på din hand kan kännas  
Sådär lite som att va i Italien  
Men pengar är en flickas bästa vän  
En kyss kan kännas bra  
Men betalar inte för din etta i Bagarmossen  
Eller hjälper dig vid bankomaten, nej  
Män blir surare när tjejen blir fulare  
Och vi tappar alla charmen efter tjugo  
Men rynkor och celluliter på la mula inte biter  
Pengar är en flickas bästa vän

Och det kan komma en tid då du måste försvara dig  
Pengar är en flickas bästa vän  
Kanske att nån slemmig chef tycker att du är nåt extra extra sött  
Se till att ta betalt innan du blir trött  
Han gillar dig när du är mjuk och ung  
Men se upp när du tappat ditt schvung  
Då vänder han på klacken och knycker på nacken  
Pengar är en flickas bästa vän

Maya Hald 2004

Utan att egentligen ändra originaltextens betydelser mycket i sin översättning av sången åter-skapar Hald den för 50-talet tidstypiskt skämtsamma sången som en tragisk och kritisk bild av unga kvinnors livssituation då och nu. Detta görs också med hjälp av monologen som omger

sången och genom att konstnären ikläder sig rollen som Monroe. Hald ställer inte sig själv utanför processen. Sången förs till kontexten av nutidens Stockholm genom användningen av ord som bankomat och Bagarmossen. Den får en kritisk udd som originalet saknar genom att chefen blir slemmig och att en flicka kan behöva försvara sig. Överdriften att vi alla tappar charmen efter tjugo tillsammans med monologen om Monroes liv behandlar hur kvinnors ungdom och utseende är centralt för deras värde. Genom överdrifter skapar Hald en klassisk parodi med målade bilder av situationer och erfarenheter som inte är främmande för publiken på Stadsteatern, vars entusiastiska respons också är en viktig del av verkets mening.

D Muttant, något är fel, du har glömt din mission: Sluta fred med Blondie, inte anklaga. Kanske ska du inte skratta åt Blondie, tycka att hon är en pantad brud. Kanske är det ok att tjäna pengar på sitt utseende, att pumpa Daddy på fett med pengar. Kanske är det upp till var och en att välja. Kanske ska du inte glömma din historia, dina tonårsdrömmar. Du får tycka att Blondie är vacker, och ska du anklaga någon – gå på feta producenterna med de feta plånböckerna.

Maya Hald 2004

I den till sången hörande monologen berättar Hald sin version av historien om Monroe som dör ensam och utblottad. Monroe borde ha kommit ihåg att pengar är en flickas bästa vän och inte låtit männen och filmbolagen ta hennes, samtidigt som hon blev äldre och ensam, menar Hald. Men hon avslutar med att understryka maktens ansvar, över Blondies. Den kritik hon riktar mot utseendefixering och genusstrukturer riktas inte mot individuella kvinnor, som Monroe. På detta sätt erkänner verket dubbelheten i att undergräva en språklig struktur som man själv är en del av. Motsägelser är oundvikliga. Urvalet i berättelsen är centralt för betydelsen som skapas i *Blondie*. De delar av historien som bekräftar orättvisorna Monroe utsätts för lyfts fram, det är ingen historia om framgång och lycka utan en om diskriminering, utnyttjande och sexism, den avantgardekonstnärliga situationen ger berättelsen kontext.

Kerstin Olsson återanvänder i sin utställning *Talking Puzzaya* på Galleri Mejan i Stockholm, oktober 2003, den pornografiska tavlan *Jordens födelse* av Gustav Courbet från mitten av 1800-talet. Tavlan är mytomspunnen och hängde från början bakom ett skynke hos den man som beställt verket för att visas upp som någonting kittlande och förbjudet. Numera ägs den av ett museum i Paris. Bildens betydelse förändras främst genom att Olsson låter den tala och hon fyller på så sätt den visuella dimensionen med ny mening. Att låta en bilds mening förändras genom att personerna på bilden får tala är en teknik som även Wilson använt sig av (Ivan Karp & Fred Wilson, 1996, s. 256) när han i *Mining the Museum* låter två slavbarn tala på ett sätt som motsäger den idylliska bilden av tavlans fem lekande barn i slaveriets USA. De svarta barnen får säga saker som ”Är jag din vän? Är jag din bror? Är jag ditt sällskapsdjur?” till de vita barnen som de leker med. I bilden som Olsson använder, en avteckning i blyerts av Courbets tavla, syns bara ett utsnitt av en kvinnas kropp, det centrala i bilden är hennes kön och följaktligen är det könet, vars blygdläppar animerats av Olsson så att de rör på sig, som talar.<sup>2</sup> Rösten är en kvinnas och hon berättar om erfarenheten av att hänga undangömd för mäns njutning och om sina vardagsbetraktelser av objektifiering och sexualisering.

Jag har ju fått vänja mig vid att det är många människor som vill titta på mig. Att få mycket uppmärksamhet känns först ganska smickrande. Det beror ju på vilken respons jag får såklart! Det har hänt att somliga har gått fram å tagit på mig. Det är ju mindre roligt. Jag förstår aldrig om det är för att jag är så realistisk som de är tvungna att känna efter, eller om de är perversa på något vis. Jag har ofta ingen relation till dem som betraktar mig

---

2 Det kvinnliga könet är ett återkommande tema även i Halds föreställning vars titel, *D Muttants Mission*, syftar på bl.a. kvinnors könsorgan.

å det är ju inte så meriterande att ligga här å bjuda ut sig har jag märkt. Då kan det kännas ganska obehagligt.[...]Jag har haft problem att försvara mig. Det har jag! Du ser ju själv vad den där Gustav har gjort med mig. Jag fick varken huvud, armar eller ben. Han satte mig mitt i gyllene snittet. [...]

Kerstin Olsson 2003

Den ovanstående texten är tagen ur inledningen till *Talking Puzayyas* monolog som uppmärksammar och kritiserar den långa traditionen av att representera kvinnan (i singularis) som objekt (Pollock 1995). Erfarenheter och berättelser om att vara den som är uthängd som den andra är mer sällan förekommande än bilder av de andra i konsten än idag, i *Talking Puzaya* blir könet till ett talande subjekt, hon får en personlighet som förändrar en befintlig stor berättelse om kvinnans tillgänglighet och könslighet. Den berömda Saartjie Baartmans, kallad för "Venus hottentott", kropp visades upp både före och efter sin död på museer under 1800-talet (Eva Persson 2004 och Stuart Hall 1997). D.v.s. Baartman gjordes till en utställningsartefakt där hennes könsorgan var det centrala, likt det avbildade könet är centralt i *Jordens födelse*. Hon ingår i den tradition av att ställa ut människor som Olssons verk är en kommentar på, det hade lika gärna kunnat vara Baartmans kön som började prata.

[...] Jag tänkte på alla de gånger när jag hängt på olika salonger och museer, när man hört hur snacket går då blir man jävligt peppad att ge igen kan jag säga. Första gången fick jag bara fram ett läte som lät som ett primalskrik. Det var en gång när jag hängde på ett museum för första gången. Den gången var det ingen som riktigt fattade att det var jag som röt till. Ingen hade kunnat föreställa sig att en fitta skulle kunna börja prata, det är ju helknäppt ju ... [...]

Kerstin Olsson 2003

Fittan blir en metafor för kvinnan hos Olsson och vem kan föreställa sig kvinnor som talar och reflekterar? Olssons kritik av berättelser om kvinnor och historier om kvinnor är mer rak än Halds och den saknar vändningen tillbaka till konstnären själv.

Samtidigt som likheterna mellan Wilsons bruk av museet och Halds och Olssons verk är tydliga så finns det en kontextuell skillnad. Barbara Kirshenblatt-Gimblett skriver om museieffekten, den legitimerande effekt som museet som kontext har på de artefakter som visas. Hon diskuterar även hur det sätt som artefakter och kultur i en vidare bemärkelse presenteras, situeras och kontextualiseras, t.ex. på ett museum, påverkar det sätt som vi läser och värderar den (Kirshenblatt-Gimblett 1998: 51, även i Karp & Wilson 1996: 254). Kontextualiseras görs Halds och Olssons verk både genom det sätt som de framställs på, t.ex. är kostym viktigt i Halds verk, rummets svaga belysning och rösten som talar är viktiga i Olssons verk, och genom de platser som de finns på. Att jämföra Wilson, Hald och Olsson visar på skillnader i konnotationer mellan museum, teaterscen och galleri. Wilsons verk befinner sig i en av autenticitet tyngd kontext eftersom det historiska museet har ett större sanningsanspråk än avantgardekonsten. De dekonstruktivistiska utställningar på Musée d'Ethnographie i Neuchâtel (MEN) där etnografins dåtid kritiseras t.ex. genom att museet framställs som en kanibal som tillreder och äter andras kulturer (Persson 2004) är ytterligare ett exempel på processer inom museivärlden som kritiserar densamma. Halds och Olssons verk ryms däremot inte inom de legitimerande museerna utan finns på en ung konstscen. Det är svårt att föreställa sig *Talking Puzaya* istället för Courbets tavla i Paris eller att se *Blondie* framföras på ett museum. Den estetiska kontexten är av en något annan art. Ytterligare en viktig aspekt att beakta i Halds och Olssons verk är att de utgår ifrån mer (Hald) eller mindre (Olsson) populärkulturella artefakter medan Wilson och MEN arbetar inom de institutioner och artefakter som redan betraktas som finkultur och har en "längre" historia. På det sättet ger Hald och Olsson röst

åt andra berättelser inte bara genom genustematiken i sina verk utan också genom att lyfta fram de populära delar av kulturen som ofta döljs eller glöms bort i de berättelser som visas på museer.

*Blondie* och *Talking Puzzaya* är båda verk som använder kulturella representationer från dåtiden och rekonstruerar dessa i nutid med en samhällskritisk udd i nya kontexter. Att dessa verk inte återfinns på museer, men ändå på samtidskonstscenen, är symptomatiskt för vad som är tillåtet idag men också för hur toleransnivåerna för kritik höjs, eller förskjuts, inom museiväsendet (ibid.). Frågan om receptionen av den dekonstruktiva samtidskonsten kvarstår dock. Att möta kritiken av den dominerande berättelsen och dennas utsagor gällande nation, utveckling och genus som vi sett på institutioner sedan barnsben tycks vara ett privilegium för den publik som hittar till MEN eller till Wilsons, Halds och Olssons konst samt besitter verktygen för att läsa den. Den kritiska dekonstruktionen av de stora berättelserna inom konsten riskerar att bli ett samtal för dem som har tillgång till det rätta språket.

### ***Dekonstruktion för vem?***

I ivern att avtäcka alternativa berättelser från stratifierade grupper, berättelser som inte faller i fällan av den dominerande historien om kultur och konst, är det lämpligt att hejda sig och ställa frågan om det går att berätta en historia för alla och vilka det är som möter de alternativa historierna. För likt alla berättelser innehåller även den kritiska dekonstruktionen av dåtiden som exemplifierats ovan utslutningar och föredragna läsningar. Dekonstruktioner av kultur från dåtid brukar artefakter från dåtidens kultur på nya sätt, de ställer begrepp som konst och historia i fråga och de inkluderar *inte heller de* alla berättelser eller talar till all publik. Den dekonstruktivistiska metodens begränsningar kommenteras också i utställningen *Le musée cannibale* på MEN (ibid., s. 122), eftersom en sådan metod även kan användas för att kritisera den dekonstruktivistiska utställningen. Ett möjligt angrepp på MEN skulle t.ex. kunna vara för brist på genusperspektiv. Det skulle gå att dekonstruera dekonstruktionen och visa på exkluderingen och hierarkiseringen av kvinnor både inom artefakter och inom produktionsgruppen (ibid.).

På premiären av *D Muttants Mission* och öppningen av *Talking Puzzaya* består publiken främst av högutbildade kulturbevandrade feminister som sammankopplas i ett mer eller mindre fast kontaktnät.<sup>3</sup> Det är för denna publik som dåtidens bilder av vita västerländska kvinnor skapar ett känt språk, möjligt att dekonstruera inifrån. Dekonstruktionen riskerar ständigt att bli ett exkluderande samtal vilket är en farhåga som bekräftas av den homogena publiken som närvarar vid avantgardekonstöppningar. Samtidigt som historien och museerna även idag innehåller avgränsningar mot det som inte ingår i en sammanhållen berättelse, där alternativa historier får stå vid sidan av den gängse och populärkulturen är frånvarande, så innehåller även dekonstruktionen av den stora berättelsen avgränsningar. Det tycks omöjligt att dekonstruera historien till berättelser som räcker till för alla. Det är västvärldens vita kvinnors historia som problematiseras i *Blondie* och *Talking Puzzaya*, det är mestadels männens historier som berättas av Wilson, alltid saknas många alternativa berättelser.

Kanske är detta dock inte huvudproblemet i dekonstruktionen av historien och konsten, eftersom det skulle gå att fylla på med fler dekonstruktioner tills de alla sammantaget representerade en pluralism. Snarare tycks det verkliga kruxet ligga i receptionen av, eller hos publiken till, de dekonstruerade historierna. De som möter den kritiska dekonstruktionen av den stora berättelsen är inte vilka som helst utan utgörs av en kulturelit med förförståelse att tolka konsten.

---

3 Undertecknad är en del av detta nätverk.

## *Dåtiden*

Tidsavståndet är viktigt i Halds och Olssons verk av två anledningar, dels för att historiciteten visar oss historier som glömts, berättelser om dåtiden som inte vanligtvis lyfts fram, och dels för att historiciteten visar förändring och *bristen* på förändring över tid, d.v.s. att genuspraktiker har historier och att praktikerna delvis består eftersom publiken kan känna igen sig. Verken som diskuterats här utgör en feministisk samhällskritik som bygger på poängen att det språk med vilket kvinnor talas om i många avseenden inte har förändrats. Att kvinnor även idag objektifieras och görs till "de andra". Men det finns också förändringar över tid som är relevanta för verken. Den kultur som återanvänds, hur vulgär den än var på sin tid, blir mer och mer rumsren; *Jordens födelse* hänger inte längre bakom ett skynke utan på museum och Monroes filmer har fått kultstatus. Skillnader i tid är alltså av stor betydelse i verken av flera anledningar samtidigt som de är väldigt nutidstypiska i sitt konstnärliga språk. De skriver in sig i en kontext av kritisk samtidskonst som inte har mycket att göra med den kultur som den återbrukar. Hur de förhåller sig till andra verk inom en nu pågående konstscen är därför en intressant aspekt som inte har diskuterats här. Det är svårt att dela in kulturella uttryck i avgränsbara genrer som "historia" och "konst" *Blondie* och *Talking Puzza* är både historiebrik (Peter Aronsson 2004), konst och politik. Alla representationer som innehåller kultur från dåtid innehåller ju per definition förskjutningar i betydelse, nya kontexter och nya presentationsformer när de visas idag. Även de representationer som i montrar på museer framstår som objektiva och sanna är rekonstruktioner med meningsskapande texter och kontexter som inramning. De historiska artefakterna blir berättelser om någonting som har varit *och* om någonting som är eftersom rekonstruktionen av berättelsen säger mycket om dagens kultur (Anne Eriksen 1999). Precis detta är vad som sker i Halds och Olssons verk, bara i en annan kontext än det historiska museet och med fler och större explicita förändringar än hos historiska utställningar av artefakter. Sett ur det perspektivet är det kontexten samt graden av explicit meningsförskjutning och inte själva processen som skiljer Halds och Olssons verk från artefakter på museer.

Att de återbruk av kultur från dåtid som jag använder mig av, trots att historiciteten är central för dem, inte passar in i det som vanligtvis definieras som (singulär) historia och historiebrik utan snarare framstår som fall av kulturell intertextualitet, samtidskonst eller samhällskritik är själva poängen. Trots sin användning av dåtid kan därför exemplen bara med svårighet kallas för historia trots att de på så många sätt liknar museers användning av representationer från dåtid. Detta eftersom de artefakter och processer som ska skrivas in i museernas historiska begreppsapparat kräver; 1. Finkultur, 2. Svenskhet/eller den nationalitet som är aktuell, 3. Ett stort tidsavstånd, 4. En objektivitet (d.v.s. inga explicita politiska agendor som den feministiska) och 5. En legitimerande kontext, som t.ex. ett museum (Björn Horgby & Dag Lindström 2002). Dessa fem outtalade krav som ställs på museiföremål behöver inte nödvändigtvis uppfyllas alla på en gång, exempelvis kan en artefakt som är gammal eller tillhör en epok som betraktas som värdefull, som industrialiseringen, bli historia fast den inte ingår i finkulturen. Berättelser som migrerar genom tid och mellan uttrycksformer är i vissa fall historia och passar på museer och i andra fall endast berättelser. Kanske kan en pluralism av berättelser som de Hald, Olsson, Wilson och producenterna på MEN erbjuder oss skapa en mer inkluderande historia men då behöver de också *få ingå* i historien och inte stå vid sidan av. Genom att inte inkludera dessa berättelser, dekonstruktionerna av dåtidens kultur, i det som betraktas som historia och utan istället klassificera dem som del av en alternativ konstscen med en specifik publik så avvärjas kritiken av den singulära historien. Ifrågasättandet blir ett problem för ett annat område, utanför den stora berättelsen. Återigen görs då den pluralistiska historien till någonting som står utanför trots att dekonstruktionens syfte är att arbeta inom det aktuella språket.

### ***Form och innehåll***

Dekonstruktionen av bilden av kvinnan<sup>4</sup> sker i exemplen på flera nivåer, eller i olika lager. Verken bygger på tidigare bilder av kvinnor framställda genom måleri, film, musik. Den form som de två konstverken använder sig av med performance, ljud och animation är en del av den process som dekonstruerar de gamla historierna. Ett och samma ämne, kvinna, talas om med samma språk men förskjutningar av subjektivitet och kroppsliga metaforer används för att kunna säga någonting nytt. Innehållet i verken, trots att de till stor del är desamma och relaterar till verkens historia, vrids så att de istället för att bekräfta stereotyper ifrågasätter dem. Den nya användningen av språket är även detta kontextuellt på flera sätt. Dels är användandet en del av feministisk politik, av den avantgardistiska konstscenen men framförallt av en välutbildad medelklass.

---

4 Eller snarare en viss typ av kvinna; vit, västerländsk och heterosexuell.

## **Referenser**

- Aronsson, Peter (2004): *Historiebruk*, Lund: Studentlitteratur.
- Elam, Diane (1994): *Feminism and Deconstruction: Ms. en Abyrne*, London: Routledge.
- Eriksen, Anne (1999): *Historie, minne og myte*, Oslo: Pax Forlag A/S.
- Hall, Stuart (1997): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practises*, London: Sage.
- Horgby, Björn & Dag Lindström (2002): "Begreppet kulturarv – något för historievetenskapen?" i *Historisk tidskrift* 2002:2.
- Karp, Ivan & Fred Wilson (1996): "Constructing the Spectacle of Culture in Museums" I Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson & Sandy Nairne (red.): *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1998): *Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Persson, Eva (2004): "Det kannibalistiska museet" i *Nordisk Museologi*, nr. 1 2004.
- Pollock, Griselda (1995): "Det moderna och kvinnlighetens rum" i Anna Lena Lindberg (red.): *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, Stockholm: Nordstedts.

**Tack till Maya Hald och Kerstin Olsson som hjälpt mig genom att göra material från *Blondie* och *Talking Puzaya* tillgängligt!**