

HVA ER DET MED KATE PENDRY?

Et sosiologisk perspektiv

SOS 2500 Kulturanalyse, diskurs og semiotikk

Faglærer: Ivar Frønes

Kandidat nr:

Antall ord: 3056

Innlevert sted: Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi, ekspedisjonen,

Oslo, 22. April, 2004

HVA ER DET MED KATE PENDRY?

Et sosiologisk perspektiv

SAMMENDRAG

Skuespiller og performancekunstner Kate Pendry har møtt sterke negative reaksjoner på sine teaterforestillinger. Gjennom en kort kunsthistorisk gjennomgang frem til det vi skal kalle majoritetens kunstoppfatning, skal vi forsøke å belyse noen av de mulige årsakene til disse reaksjonene ved hjelp av sosiologisk teori. Hovedtyngden vil ligge på diskursanalyse, men også semiotiske perspektiver, og Bourdieus teori om "felt" vil bli trukket inn for få en bredest mulig forståelse av mekanismene for uenigheten. De empiriske kildene som er benyttet er artikler i Dagsavisen, Morgenbladet og fra programmet "Store studio" på NRK1, 1. mars, der Pendry var gjest. Til slutt blir det konkludert med at kunsten rent innholdsmessig er et område for uenighet hva innhold angår, og at debattantene ønskelig burde anerkjenne de forskjellige ståsteder, heller enn å insistere på at det kun finnes ett riktig svar.

INNLEDNING

Skuespiller og performancekunstner Kate Pendry har møtt sterke negative reaksjoner på sine teaterforestillinger. I oppsetningen "Tales From A Wicked Child" bruker hun bilder av døde barn i forestillingen, og på "The wall of fame and shame" henger bilder av blant annet et av Baneheia-ofrene og en av drapsmennene, sammen med George Bush og Anne Frank. På grunn av trusler har hun måttet bruke politibeskyttelse for å kunne gjennomføre forestillingene (Djupvik 2004).

Pendry sier til Morgenbladet at det er klart at fremvisningen tilsynelatende er svært krenkende for den moralske majoriteten, men at de som var tilstede under selve fremvisningen så ut til å bli svært rørte. Hun forteller videre at i vårt ukulturelle samfunn er det en a priori holdning blant mange at kunst ikke kan ha noen forløsende kvalitet (Djupvik 2004). Nå blir det ikke redegjort for hva denne forløsende kvaliteten innebærer, men i og med at hun tilskriver majoriteten den oppfatning at kunsten ikke skal være forløsende, så kan vi slutte oss til hva hun har i tankene, noe vi senere skal se. I Dagsavisen 12. mars sier hun også at kunst alltid skal være provoserende (Østby 2004a).

ENDRINGER I KUNSTOPPFATNINGEN, ET HISTORISK PERSPEKTIV

Hva er så majoritetens kunstoppfatning? Et så bredt spørsmål er det vanskelig, om ikke umulig, å svare konkret på, og som historiske vesener må vi gå tilbake i tid for å skjønne hvor og hvorfor vi er der vi er i dag. Kunst og politikk har gått hånd i hånd gjennom historien, og de som først brukte kunsten som politisk virkemiddel i stor målestokk, var romerne rundt år null, med sine enorme keiserskulpturer av evigunge idealiserte keisere (Kleiner 1992: 5-7, 42, Danbolt og Meyer 1988: 67-69). Byggverk gjorde også individet lite ikke bare i fysisk forstand, men også ved at man ble ydmyk overfor makten personifisert i bygget (Macdonald 1982: 182). Ved Konstantins innføring av kristendommen og senere i middelalderen, ble Jesus visuelt fremstilt som pantekrator for å sikre oppslutning om troen, og for å sikre de makthavendes posisjoner (Kleiner, Mamiya, Christin, Tansey 2001: 346). Denne foreningen av kunst, politiske og religiøse mål har vel sjeldnere blitt mer uttalt enn i den italienske barokk i det 17. århundre, som var en politisk vedtatt motreformatorisk kraftpakke uten sidestykke - av arkitektur, billedkunst og skulptur med mer (Kleiner m.fl 2001: kap 24).

Det som imidlertid er verdt å merke seg i denne sammenheng, er at med fremveksten av de første museene i midten av det 18. århundre markeres overgangen til en ny kunstoppfatning. Kunsten blir ikke lenger nå primært skapt for oppdragelse, manipulasjon eller nytte, men kan behage utelukkende i kraft av sine formale egenskaper. Dette blir muliggjort innen denne nøytrale nye sfæren som museene representerer. Dette henger også sammen med Immanuel Kants tenkning om kunst som noe som henvender seg til sansene og ikke til fornuften. Her har vi altså med et mer eller mindre markant skille å gjøre, fra den nytteorienterte kunst og over til den nye moderne kunst, som interessefritt kan behage utelukkende ved hjelp av sine formale kvaliteter (Danbolt m.fl. 1988: 177-184, Christensen 1995: 117-121). Kunsten er blitt frisatt fra sine formidlingsoppgaver, noe som i stor grad har blitt overtatt av reklamen, media og andre formidlingskanaler. Dette skulle ikke forhindre at kunsten har ”forløsende kvaliteter”, men som tidligere nevnt er dette begrepet ikke innholdsmessig redegjort for, og Pendry mener nok en slags politisk erkjennelsesforløsning i motsetning til eksempelvis en estetisk forløsende opplevelse.

Hun uttaler sågar i Dagsavisen 12. mars at kunsten ikke skal bidra til det generelle velbehag (Østby 2004a). Derav kan vi anta at hun ikke legger rene estetiske opplevelser inn i dette begrepet.

Skal man uansett snakke om en majoritets kunstoppfatning, er det den som vi har gått gjennom som rent historisk bør legges til grunn om vi snakker om hovedlinjene i vår vestlige kultur. Kunsten er til for å behage sansene og ikke nødvendigvis intellektet. Flertallet vil slutte seg til denne forståelsen, selv om vårt moderne samfunn tross alt er mye mer pluralistisk enn man kan få inntrykk av med en forenklet beskrivelse. Hovedlinjene skal uansett forstås som et skille mellom nytte og behag, som vanligvis blir knyttet til betegnelsene tradisjonell og moderne billedkunst i kunsthistoriske termer.

Denne overgangen bidrar imidlertid også til at kunsten ikke lenger spiller på en felles fortolkningsramme, men blir mer differensiert i sine uttrykksmåter (Danbolt m.fl 1988: 179). I vårt organisk-solidariske samfunn med gjensidig spesialisering kan dette bidra til dekodingsproblemer. I det mekanisk-solidariske førmoderne samfunn, hadde man i større grad en lik hverdag og virkelighet (Huges, Sharrock, Martin 2003: 163-170). Dette muliggjorde at kunsten kunne henvende seg til et publikum som ville dekode det foreliggende materialet på en ensrettet måte. En ikonografisk dekoding ble muliggjort ved hjelp av en felles livsverden og felles kunnskaps-horisont. Billedtegnene var konvensjonelle, det vil si felles for alle (Danbolt m.fl 1988: 15-20). Så man en mann med en nøkkel, visste man at det var Peter. Så man 13 mann rundt et bord, visste man at dette var et nattverdenbilde, og ikke et hvilket som helst middagsselskap. Når de formale virkemidlene nå har fått et liv på egen hånd, er det ofte vanskelig å få tak i det ikonografiske innhold, uten særlig kunnskap til kunstnerens intensjoner og tanker. Dette blir i særdeleshet uttrykt i den abstrakte kunsten i dag, der en kan ha vanskeligheter med å kunne dekode noe ut over den faktiske beskrivelsen av det man ser. Man kan her trekke en parallell til Georg Simmels beskrivelse av "kulturlivets tragedie", der den objektive kulturen går så fort fremover at det spesialiserte individ ikke klarer å subjektivt holde følge (Simmel 1990: 99-100).

KUNST SOM ANALYTISK KATEGORI

Dersom vi beveger oss litt tilbake, kan man spørre om hva teater har med majoritetens kunstoppfatning å gjøre. Spørsmålet leder oss umiddelbart over til å spørre hva som er kunst. Kate Pendry bruker selv begrepet kunst om teater (Djupvik 2004, Østby 2004a), men hvor skal vi trekke grensen? Er barneteater kunst? Er noen typer teater mer kunst enn andre? Er noen typer musikkgenrer mer kunst enn andre? Det er svært så vanskelig å vurdere hvor vi skal trekke grensen for den analytiske kategorien "kunst", for hva som faller innenfor og hva som faller utenfor.

Betydningen av analytiske kategorier blir godt illustrert når den amerikanske sosiologen Talcott Parson påpeker at professor Pitrim Sorokin rent analytisk utdefinerer seg selv ved å definere religion som "other wordly". Definisjonen hindrer ham i å få øye på den "jordiske" protestantiske utviklingen av kristendommens iboende verdigrunnlag (Parsons 1999: 25-26). Det kan ofte være like forvirrende å operere med for store kategorier, ikke i den forstand at man feilaktig putter noe inn under kunstparolen som ikke skulle ha vært der, men fordi man da går til kunsten med mange forskjellige kognitive skjema for dekodning, med høyst ulike opplevelser av materialet som foreligger. Ved å ha akseptert at vår persepsjon og oppfattelse går gjennom våre kategorier og begreper, er det av avgjørende betydning hvilket begrepsapparat vi går til oppgaven med (Jørgensen og Phillips 1999: 13). "Naturopplevelsen formidles ikke av naturen i seg selv, men gjennom kulturens forestillinger" (Frønes 2003: 79).

La oss kalle majoritetens kulturelle forståelse av kunst for noe som formalt skal behage. Når man da ser Kate Pendrys forestillinger, så samsvarer ikke nødvendigvis det en ser med den analytiske kategorien man sitter i salen med, og en konflikt eller misforståelse kan være oppstått. Som Roland Barthes påpeker blir det galt om man møter på en fribrytningskamp med et kognitivt begrepsapparat for boksing og forventer rettferdighet (Barthes 1995: 87-88). Dersom man har utkrystallisert begreper som går i retning av en konservativ, tradisjonell og finkulturell forståelse av nodalpunktet teater, så kan det lett oppstå en antagonisme i forhold til dem som har utkrystallisert andre begreper, som eksempelvis politikk og samfunnskritikk, i forhold til samme nodalpunkt. I begge tilfeller handler det om en reduksjon av muligheter (Jørgensen m.fl. 1999: 37).

Teater blir her en "flytende betegner" i en diskursorden, og det som for Kate Pendry konnoterer ansvar og deltakelse, kan konnotere ondskap og provokasjon hos andre (Jørgensen m.fl 1999: 39). Her må det imidlertid tillegges at en slik dualisme innenfor en diskursorden, er av analytisk heller enn empirisk karakter. Som tidligere nevnt er virkeligheten mer pluralistisk, men hovedpoenget skulle være klart, selv om det er forenklet.

PENDRYS KUNSTNERISKE INTENSJONER

Hva er det så Kate Pendry vil fortelle oss gjennom sine forestillinger? Vedrørende "Tales From A Wicked Child", sier hun at hun vil foreslå noe mer nyansert enn at det drepte barnet er absolutt uskyldig, og at den som gjorde det er absolutt skyldig. Hun utfordrer publikum: "Tre av disse barna vart drepte. Fem av disse barna drepte andre barn.(...) Kan du seie kven som er kven". Hun sier hun ikke tror på absolutt ondskap. Videre sier hun at det grusomme som skjedde i Baneheia ikke trengte å skje (Djupvik 2004). Dette kan vi forstå dit hen at hun er antiessensialistisk i forhold til iboende kvaliteter i mennesker, og vil stille spørsmål om ikke mennesker kan være offer for strukturene. Dette er en slags samfunnskritikk som hun bruker teateret til å formidle. For å bruke Bourdieus begrep om et delvis autonomt felt, så kan det her sies at feltets refraksjonskoeffisient har vært lav, og at strukturene har penetrert feltet i stor grad (Bourdieu 1996: 118-119). Likevel er ikke en ekstern sosiomateriell forklaring alene nok. Kate Pendry forteller om sin egen oppvekst der faren var heroinmisbruker og moren var voldelig. Hun sier at gjennom å idyllisere barndommen gjør vi det umulig for barn som lever i mørket å stå frem (Djupvik 2004). Denne idylliseringen må vi kunne tilskrive den metakommunikative sfære og må kunne regnes som en av samfunnets mange fortellinger (Frønes 2003: 89) – fortellingen om det idylliske, lekne og ufarlige ved å være barn. Denne fortellingen vil Pendry til livs, og vi kan se hennes engasjement som både individuelt motivert, og som fremkommet fra strukturelle føringer.

Hun forteller også i programmet Store Studio på NRK1, 1. mars, at hun mistet en nær venn, uten at noen brydde seg om det. Hun kontrasterer dette med Dianas død, som vakte en nærmest global sorg, men der ingen brydde seg om hennes venn. Dette formidler hun blant annet i forestillingen "Dead Diana". Selv om vi kan forstå dette som et ønske om å skape større likeverdighet og solidaritet mellom mennesker og en uttalt individuell bitterhet, kan man likevel se at hun med

denne uttalelsen, hva Diana angår, overser de sosiale mekanismene som kan oppstå med folk som er i noen typer liminalitetsposisjoner (Frønes 2003: 130-131). Dette var tilfellet med Diana og bidro til at hun utløste et begjærsbehov hos dem som utelukkende hadde tilgang til communitas, med sin magiske liminalitetstilhørighet som var uopnåelig for oss andre (Sørhaug 2003: 30-31). Å få utløst et slikt begjærsbehov på grunn av denne mekanismen, kan ikke sies å være et tegn på manglende solidarisk innlevelse. Men til tross for naiviteten skjønner vi hva hun ønsker å formidle.

DET RENE OG DET KOMMERSIELLE

Pendry viser journalisten i Morgenbladet et kvinnemagasin med bilde av damene i tv-serien "Sex og singelliv", Shania Twain, Britney Spears og Kyli Minogue, og sier at disse bildene for henne er sjokkerende. Videre sier hun at teateroppsetningen "Sluttspill", som er en forestilling av Samuel Beckett, oversatt til norsk av Jan Erik Wold, bare er "tull" og "helt uakseptabel" (Djupvik 2004). Hun er tydelig irritert over det som for henne er innholdsmessig tom kommersiell underholdning. I den klassiske kampen mellom det rene og det kommersielle, må Kate Pendry kunne tilskrives medlemskap i den første kategori.

I forestillingen "Peepshow Marilyn", stikker Kate Pendry fiskekroker gjennom huden slik at hun blør nedover den hvite Marilynkjolen. Hun står på scenen i seks-sju timer og sier at teater er undervurdert (Djupvik 2004). I programmet "Store studio" sier hun også at det "ortodokse" teater ikke stiller krav til skuespillerne, og at det er et alt for lett yrke. Dette kan vi finne igjen i en av samfunnets mange fortellinger, den "romantiske" fortellingen om kunstneren som fullstendig lever og ånder for sitt arbeide og som fremfører sitt materiale med blod, svette og tårer, noe vel og merke Pendry gjør mer alvor av enn metaforen vanligvis henviser til.

Denne fortellingen samsvarer også med det rene som kontrast til det lette og kommersielle (Bourdieu 1996: 96-97,123). På denne måten kan vi se at det også er en spenning inne i feltet og ikke kun mellom publikum og henne selv. Pendry sier selv at hun blir kontroversiell fordi hun utøver sin kunst på en måte som er krevende i motsetning til det lette (Djupvik 2004). Det er selvsagt riktig at det blir en viss kontrast mellom disse to diskursene. Likevel kan man stille

spørsmål om ikke hun, som er i mindretall, også strammer grepet hardere enn hun hadde gjort om det ikke var motsetninger tilstede i feltet, for nettopp å gjøre krav på sin definisjon av innholdet i diskursordenen.

Dersom vi antar at dette er riktig, så kan man her tenke seg at publikum i tillegg til eventuelt å ikke samtykke i teaterets innhold eller kvalitet, på sett og vis befinner seg i kryssilden mellom kampene mellom det rene og det kommersielle inne i feltet, selv om det skulle være uintendert fra begge parter.

PUBLIKUMS FORTOLKNINGER

Det påstås ikke her at ingen liker Kate Pendrys arbeider. Det som forsøkes er å påpeke og klargjøre noen av mekanismene for at noen tross alt ikke gjør det. Som tidligere nevnt, uttaler Pendry at de som var i salen under en av forestillingene fikk en rørende opplevelse (Djupvik 2004). Det er også et publikum som liker og verdsetter hennes arbeider, blant annet de som tilhører samme diskurs som henne og dekode innholdet på en måte som enten er i samsvar med Pendrys intensjoner, eller på andre måter behager tilskueren, det være seg rent formalt eller en ikonografisk fortolkning gjort av tilskueren selv. Det er ikke slik at kun en gruppe kan like hennes arbeider, men det finnes mange ulike diskurser som overlapper hverandre. I ren semiologisk forstand finnes det ingen mening i teateroppvisningene i seg selv, men meningen skapes i en mer eller mindre arbitrær kulturell prosess (Thwaites, Davis, Mules 2002: 9, Jørgensen m.fl 1999: 14). At det finnes antagonismer mellom diskursene viser bare at det per dato ikke finnes en enkelt som gjennom hegemonisering har blitt objektivisert (Jørgensen m.f. 1999: 48).

I denne diskursordenen er det således mange som ønsker å gjøre krav på hva teateret skal handle om, både inne i feltet og utenfor feltet. Det er neppe tilfeldig at det fremkommer i Djupviks artikkel at nettopp Morgenbladet går ut og støtter Pendry på lederplass (Djupvik 2004). Avsenderen kaller seg en ”politisk uavhengig ukeavis med vekt på politisk refleksjon, kulturanalyse, forskningsjournalistikk, medie- og litteraturkritikk”. Den sosialt skapte adressent er trolig litt mer venstreradikal enn den er politisk uavhengig, og det bør den også være om den skal klare å etablere en phatisk relasjon til den sosialt skapte adressat (Thwaites m.fl 2002: 16-18), som

nettopp er et mer eller mindre venstreorientert (kulturelskende) publikum som er kritiske til deler av vårt markedsorienterte samfunn. Om den faktiske mottaker passer inn i denne rollen, er en helt annen sak, det er i og for seg godt nok at han eller hun ønsker å bli identifisert som leser for den symbolske verdi det har.

Dersom vi forenklet kaller de ovenforstående for en gruppe, kan vi trolig slutte oss til at dette er en gruppe med relativt høy kulturell kapital i bourdieusk forstand (Korsnes, Anderson og Brante 2001: 170-171, Bourdieu 1995: 35), og det å kunne skjønne og dekode kunst har en høy symbolsk verdi for denne gruppen. Når kunsten ikke faller i smak hos lekfolket, kan det være mange årsaker til det, og noen av dem har vi gått gjennom ovenfor, men her kommer en ny faktor inn, nemlig kulturell distingvering. I vårt samfunn har det å være kunstkjenner, og især det å kunne dekode ikke-konvensjonelle kunstuttrykk, en særlig sterk verdi på det symbolske marked. Er man dyktig til dette så kan det bidra til å sette den kyndige dekode i en magilignende posisjon og man kan levere fra seg ytringer en utenforstående vanskelig kan respondere på. Dersom en går langt med dette, kan man begynne å snakke om symbolsk vold, der en leverer en ytring som mottageren ikke klarer å betale tilbake. Dette kan av den part med den minst veiende symbolske kapitalen bli oppfattet og akseptert som et bidrag til å sette den med den sterkeste symbolske kapitalen i en særstilling, der parten kan dominere med den underdaniges samtykke (Bordieu 1996: 86-91). Alternativt kan den symbolske volden bli så stor at kommunikasjonen mellom disse to analytisk forenklede publikummerne, de distingverte og de ikke-distingverte, blir brutt, og vi får en ny mulig kilde til konflikt, nemlig mellom publikum og publikum, i tillegg til mellom felt (skuespiller) og publikum.

NOEN KONKLUDERENDE TANKER

Den britiske bokhistorikeren Peter D. McDonald sier at man må slutte å spørre om hva som er litteratur og heller begynne å spørre om hvem som bestemmer hva som er litteratur. Han hevder videre at vi aldri kommer til å oppspore hva som er litteraturens essens, og i den anledning er det mer interessant å se på hvem det er som bestemmer (Wold 2003). Dette kan vi overføre til kunsten: Man bør slutte å spørre om hva som er kunst, og heller begynne å se på hvem som bestemmer hva som er kunst. Den analytiske kategorien ”kunst” er det umulig å definere absolutte

rammer for, men å finne ut hvem som vil ha et ord med i laget på denne definisjonen, er en mer overkommelig oppgave.

En ytring som for eksempel at Pendrys teater er søppel og ikke kunst, er ikke mer eller mindre sann enn noen annen ytring om det samme emne. Vi har ikke tilgang til en objektiv sannhet, men må gå gjennom vårt språk, våre kategorier og begreper (Jørgensen m.fl. 1999: 13). Det er dette som muliggjør vår opplevelse og fortolkning av persepsjonen vi mottar. Dette kan bidra til mange forskjellige fortolkninger og konnotasjoner, alt etter hvilket begrepsapparat en sitter inne med, og hvilket en velger å bruke i den aktuelle situasjon. Det vil derfor være mer fruktbart å trekke mekanismene for uenighetene frem i lyset i stedet for å krangle over hva som skal passe inn i kunstkategorien, for det blir man aldri enig om. Om en flodbølge er miljøforårsaket, eller et resultat av Guds vilje, avgjøres ikke av dens faktiske materialitet (Jørgensen m.fl. 1999: 17-18).

Vi kan konkludere med at vi befinner oss i det diskursive politiske området hva innholdet i kunsten angår. Når vi erkjenner mangelen på kausal tilgang, ser vi at verden gjennom diskursene er kontingent og i stadig forandring (Jørgensen m.fl. 1999: 14). Når vi har fjernet absoluttismen om rett og galt, må det likevel kunne sies at Pendry med sitt arbeide bryter noen tabuer som hun får problemer med å legitimere overtredelsen av – tross politiske ambisjoner hva innhold angår. Men når Hilde Østby i Dagsavisen 13. mars anmelder stykket "Tales From A Wicked Child" og stiller seg uforstående til hvorfor denne forestillingen har hisset på seg en politianmeldelse (Østby 2004b), så går hun i ensidighetens felle. Det er mer konstruktivt å anerkjenne de ulike ståsteder, enn å insistere på at det kun finnes ett riktig svar.

LITTERATURLISTE

Barthes, Roland (1995) "The world of wrestling". Alexander, Jeffrey C & Seidman, Steven (red). Culture and Society: Contemporary debates (1995). (87 – 93) Cambridge University Press

Bourdieu, Pierre (1995), Distinksjonen, en sosiologisk kritikk av dømmekraften. Oslo: Pax Forlag A/S

Bourdieu, Pierre (1996), Symbolsk makt. Oslo: Pax Forlag A/S

Christensen, Otto M (1995), "Pierre Bourdieus kunstsyn – en kritisk presentasjon av La distinction, med utgangspunkt i Bourdieus kritikk av Kant". Sveen, Dag (red). Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse (1995). Oslo: Pax Forlag A/S

Danbolt, Gunnar & Meyer, Siri (1988), Når bilder formidler. Oslo: Universitetsforlaget

Djupvik, Laura (2004), "Med opne auge". Morgenbladet, nr.7, 13-19.feb:38-39

Frønes, Ivar (2003), Handling, kultur og mening. 2. opplag. Bergen: Fagbokforlaget

Huges, John A, Sharrock, Wes W, Martin, Peter J (2003), Understanding classical sociology. Second edition. London: Sage publications

Kleiner, Diana E.E (1992), Roman Sculpture. New Haven and London: Yale University Press

Kleiner, Fred S, Mamiya, Christin J, Tansey, Richard G (2001), Gardners Art Through The Ages. Eleventh edition. London: Thomson Learning

Korsnes, Olav, Andersen, Heine og Brante, Thomas (red) (2001), Sosiologisk leksikon. Andre opplag. Oslo: Universitetsforlaget

Macdonald, William L (1982), The architecture of the roman empire. Revised edition. New Haven and London: Yale University Press

Parsons, Talcott (1999), "Christianity and Modern Industrial Society". Turner, Bryan S (red). The Talcott Parsons Reader. (23 – 50) Blackwell Publishers Ltd

Simmel, Georg (1990), "Storbyen og åndslivet". Østeberg, Dag (red). Handling og samfunn, sosiologisk teori i utvalg. (87 – 102) Oslo: Pax forlag A/S

Sørhaug, Tian (2003), Om ledelse. 3. opplag. Oslo: Universitetsforlaget

Thwaites, Tony, Davis, Lloyd, Mules, Warwick (2002), Introducing cultural and media studies.
Houndmills: Palgrave

Winther Jørgensen, Marianne & Phillips, Louise (1999), Diskursanalyse som teori og metode.
Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag/Samfundslitteratur

Wold, Bendik (2003), "Vi er alle bokhistorikere". Morgenbladet, nr.6, 7-13.feb:15-15

Østby, Hilde (2004a), "Dama som banka Diana". Dagsavisen, bilag "Inne&Ute", nr.71,
12.mars:2-3

Østby, Hilde (2004b), "Nakent om barndom". Dagsavisen, nr.72, 13.mars:21-21

ANDRE KILDER

I tillegg til litteraturen ovenfor, er det benyttet uttalelser fra programmet "Store studio" fra NRK1, 1. mars. Der disse er benyttet er henvisning innskrevet i teksten.

Alle kilder som er brukt i denne oppgaven er oppgitt