

Rejsen til månen – maskulinitet italesat i kunsten

Undersøgelser af køn i kunsten har længe været forbeholdt kvindelige kunstnere, men i de senere år er der flere eksempler på mandlige kunstnere, der undergraver og stiller spørgsmålstejn ved den vedtagne kunstnerstereotyp. I artiklen præsenteres den sydafrikanske kunstner William Kentridge og hans modbillede til den historisk funderede forestilling om den maskuline kunstnerhelt

Af Gry Høngsmark Knudsen

I videoværkerne *7 Fragments for Méliès*¹ og *Journey to the Moon*² går en mand ganske fortabt rundt i sit atelier. Han er på alle måder uden magt over tingene. Hans redskaber, som han skulle bruge til at skabe kunstneriske mesterværker med, har deres eget liv. Han kan ikke styre hverken dem eller det kunstneriske udtryk. Fra begyndelsen udvikler tegningerne sig uden hans aktive medvirken, eller blækket overtager simpelthen papiret, og ethvert forsøg på at få kontrol over redskaberne resulterer bare i endnu mere kaos. Tegningerne, som han trods alt får lavet og hængt op på væggen, river sig løs og svæver rundt i rummet. De lader sig ikke nøjes med det udtryk, kunstneren har givet dem, men giver sig til at vokse i organiske mønstre ud over papiret. Enkelte tegninger gror op til kanten af papiret for derefter at kollapse og samler sig til sidst bare som sort kulstøv i bunden af papiret.

Ud over redskaberne og papirets gentagne obstruktioner af kunstnerens arbejde er også de andre genstande i hans atelier besjælede, stole svæver op under loftet, og et spøgelse i skikkelse af kunstnerens kone går gennem atelieret. En stige skifter hele tiden mellem at eksistere som fysisk genstand i atelieret og at forvandles til en tegning, som endelig falder sammen som ukontrollerbare streger. Det forårsager den himmelstræbende kunstners fald fra himlen, hvor han ellers var klatret op. Endelig er kunstnerens atelier blevet invaderet af myrer, som myldrer rundt i kaotiske linier, et udtryk, der forstærkes, fordi myrerne ofte projiceres i negativ og på den måde fremstår som en vrimmel af lysende uregelmæssige væsner. De løber hen over hans tegninger og skaber nye formationer og streger i værkerne. På den måde understreger myrerne, hvordan tegningerne har deres eget liv uden for kunstnerens kontrol.

Midt i dette kaos går kunstneren rundt og ser hjælpeløs ud. Han forsøger ganske vist at nå stjernerne eller at finde den guddommelige inspiration ved at klatre op i

himlen eller foretage fiktive månerejser, men det lykkes ikke rigtigt, eftersom han fysisk er spærret inde i et ganske smalt plan mellem ateliervæggen og kameraet, som optager hans gøren og laden. I stedet for faktisk at bryde ud af atelieret forestiller han sig, at han rejser til månen. Hans espressokande agerer rumraket, og hans kaffekop fungerer som kikkert. Vinduerne i rumskibet maler han selv som sorte felter på væggen, men netop fordi han er i et kunstnerisk tomrum, kan han heller ikke rigtig få øje på noget, når han kigger ud på månen gennem sit maledede vindue.



William Kentridge, *Journey to the moon*, 2003, videoinstallation. Optaget med 16 mm og 35 mm overført til DVD, Courtesy of Marian Goodman Gallery, New York/Paris. De to mindre skærme viser 2 af de 7 fragments for Méliès.

Stumfilm, slapstick og rejsen til månen

Kunstnerens forestillede rejse til månen er meget tydeligt inspireret af George Méliès stumfilm *Le Voyage dans la Lune* fra 1902. Der er de helt håndfaste henvisninger i værkernes titler, hvor der henvises til Méliès og *Journey to the Moon*, som jo faktisk bare er en anden oversættelse af *Le Voyage dans la Lune* end den oprindelige titel *A Trip to the Moon*, som er den engelske titel på Méliès film. Men ud over titlernes sproglige henvisninger er der også tydelige referencer til Méliès i selve værkernes udformning og storyline. Månelandingen er i både Méliès' og Kentridges film meget centrale scener. Og inspirationen fra Méliès til Kentridge er helt tydelig fordi Kentridge har parafraseret Méliès' filmiske etablering af landingen billede for billede. Méliès' konstruktion af landingen var banebrydende for sin tid, fordi det var første gang den samme scene bliver etableret fra to forskellige synsvinkler. I *Le Voyage dans la Lune* ser man

¹ *7 Fragments for Méliès* består af 7 korte videoværker der projiceres på hver sin skærm og har hver sin handling, men alle filmene foregår i det samme rum med den samme kunstner. *Journey to the Moon* er derimod en lidt længere film, hvor temaerne fra de 7 korte film blandes og underlægges en ny hovedhistorie om en fiktiv månerejse.

² Værkerne er fremstillet gennem en længere periode fra 1999 til 2003 (Kentridge, 2004: 186).

først månelandingen fra rummet i en meget kendt optagelse, hvor rumraketten lander midt i månens øje. Derefter ser man månelandingen på månen, hvor rumraketten lander i noget buskads. På den måde ser publikum samme scene fra to forskellige synsvinkler. Kentridge overtager konstruktionen af de to synsvinkler og skaber på den måde et helt tydeligt visuelt citat fra Méliès.



Méliès' månelanding set fra rummet. Still fra *Le Voyage dans la Lune*. <http://www.filmsite.org/voya.html> 26-07-06.



Méliès' månelanding set fra månen. Still fra *Le Voyage dans la Lune*. <http://www.filmsite.org/voya.html> 26-07-06.

Men det er ikke kun i sin visuelle opbygning, at Kentridge laver paralleller til Méliès, også rent genre-mæssigt knytter Kentridge an til Méliès' univers. For eksempel er Kentridges videoer optaget i sort-hvid, og hen over alle filmene er der lagt meget høj klavermusik. Musikken hører egentlig kun til *Journey to the Moon*,

men ofte udstilles værkerne sammen i det samme rum³ og på den måde kommer musikken til at fungere som stemningsskaber for alle videoerne. Musikken er væsentlig, fordi den også fungerer som en stumfilmsmærke. Musikken indeholder nemlig også henvisninger til stumfilmstraditionen, hvor klavermusik netop blev brugt til at understrege filmens dramatiske forløb (Burch, 1990: 235). Musikken i stumfilmen fungerede således som en understregning af filmens handling, og det er netop også sådan, musikken fungerer i *Journey to the Moon*. Stumfilmsgenren udgør et væsentligt greb i Kentridges undersøgelse af kunstnerens optræden og handlemuligheder, fordi stumfilmen – og særligt Méliès' stumfilm – introducerede slapstick-humoren og samtidig også metakomedien, som gør grin med sin egen genre (Ezra, 2000: 120). Méliès var på mange måder skelsættende i sin måde at fortælle historier på. En væsentlig del af hans film konstrueredes i malede kulisser og ved hjælp af filmtricks, som han selv havde ud tænkt. Med sin fortid som tryllekunstner havde Méliès en gennemgribende forståelse for at skabe filmiske effekter allerede på et meget tidligt tidspunkt i filmhistorien (Cousins, 2004: 27). I Kentridges værk overtages slapstick-humoren og filmtrickene, og på den måde tilfører Kentridge værkets motiv – *Kunstneren i sit atelier* – et nyt perspektiv. Kentridge skaber derfor et væld af tragikomiske situationer, hvor kunstneren ser til, mens hans redskaber lever deres eget liv, eller han mister kontrollen over sit udtryk. De tekniske greb, som Kentridge gør brug af til at skabe de komiske situationer, er lige så lav-tekniske som på Méliès' tid. For eksempel har Kentridge stor effekt ud af at spille filmene baglæns. Og de steder i videoerne, hvor penslerne synes at have deres eget liv, er billederne skabt gennem stop-motion-teknik, hvor man helt enkelt stopper filmen, mens man ændrer en lille smule på sin opstilling. Det er netop gennem disse håndfaste henvisninger til stumfilmsuniverset, at det er muligt for Kentridge at lægge en ny vinkel på den maskuline kunstnerrolle og skabe en anden version af stereotypen. Den kunstnerrolle, som Kentridge undersøger, har til gengæld rod i romantikkens tanker om kunstnergeniet, og jeg vil i det følgende diskutere, hvordan synet på den maskuline kunstner har ændret sig siden romantikken, og hvordan Kentridge med sin ubehjælpelige version er med til at udvide eller omkalfatre synet på den maskuline kunstner. Det er nemlig i publikums genkendelse af kunstnerstereotypen i lyset af stumfilmsgenren, at den udvidede eller ændrede forståelse af kunstneren fremstår. Det er i stumfilmsgenren og henvisningerne til Méliès, at motivet, det vil sige forestillingen om kunstneren, transformeres, men transformationen er først rigtig sket, i det øjeblik publikum opfatter forandringen. Når publikum genkender motivet og genren og oplever, hvordan de to dele indvirker på og omskaber hinanden (Knudsen, 2006: 37), så transformeres motivets betydning. Det er således afgørende for forandringen af motivets betydning, at publikum får øje på eller

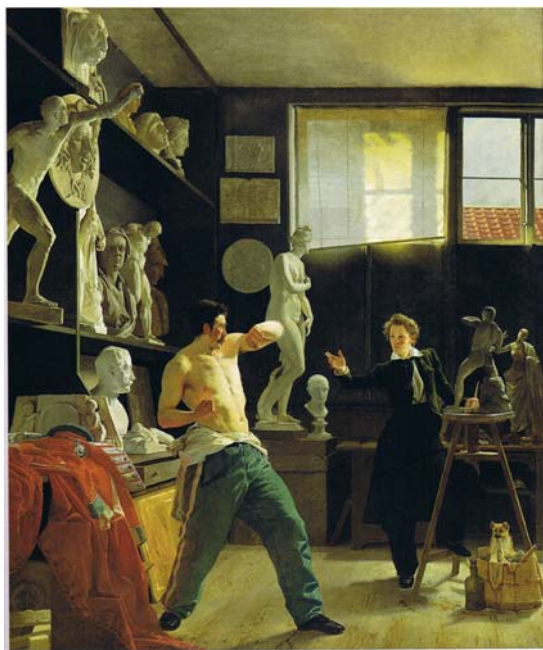
³ For eksempel på Venedig-Biennalen i 2005 og i Malmö Kunsthall i 2007.

genkender referencerne til stumfilmen og i særlig grad til Méliès. Men lige så væsentligt er det, at publikum også kan genkende den motivtradition, som *Kunstneren i sit atelier* udgør.

Forestillingen om en kunstner

Den forestilling om kunstneren, som Kentridge bearbejder, har rod i romantikken, men har forandret sig flere gange, før Kentridge har taget den under behandling. Der er dog væsentlige elementer i den romantiske forestilling, som er fulgt med helt frem til Kentridges videoværker, og som jeg vil udpege i det følgende, fordi de udgør et udgangspunkt for Kentridges rejse til månen og hans hjælpeløse kunstner midt i det levende atelier.

Den romantiske ide om kunstneren opstod i forlængelse af den tyske idealisme og tanker om det organiske kunstværk og det spontane geni (Abrams, 1953: 186). I denne tankegang var geniet forbundet med det guddommelige og fungerede som medium for det himmelske gennem skabelsesprocessen. På samme tidspunkt forsvinder de håndværksmæssige og kollektive aspekter ved den kunstneriske skabelsesproces, og kunstneren får således en ny betydning som individuelt geni, der ramt af den guddommelige indsigt befrier det sublime værk, som findes latent i de kunstneriske materialer.



Wilhelm Bendz, *En billedhugger (Christen Christensen) arbejder efter levende model i sit atelier, 1827*. Olie på lærred. 190x158 cm, Statens Museum for Kunst.

Wilhelm Bendz' billede *En Billedhugger (Christen Christensen) arbejder efter levende model i sit atelier* fra 1827 er et eksempel på, hvordan man i den romantiske tradition kunne fremstille kunstneren i sit atelier. Billedet er således ikke et, som Kentridge nødvendigvis har set,

men her skal det illustrere den romantiske tradition. På billedet ser man netop det øjeblik, hvor det guddommelige lys rammer kunstneren, som med sin udstrakte hånd lige i lysets linie viser os, at han er midt i den skabende gestus (Nykjær, 1977/1980: 41). Ud over at romantikkens kunstnerideal var knyttet til det guddommelige, så var det i høj grad også konstrueret i relation til ganske få mandlige kunstnere (Mellor, 1993) som for eksempel Caspar David Friedrich. På den måde blev idealet også konstrueret som maskulint, og derfor er det ikke til at komme uden om også at diskutere Kentridges forandring af kunstnerstereotypen i et kønspektiv.

Der er mange paralleller mellem romantikkens fremstillinger af de guddommeligt inspirerede kunstnere, der frigør kunstværkerne fra materialernes uformelighed til Kentridges ensomme kunstner i atelieret. Først og fremmest er der en lige linie mellem romantikkens materialer med de iboende kunstværker til de besjælede genstande hos Kentridge. Men hos Kentridge lever penslerne deres eget liv og fungerer faktisk selv som forløbere af værkerne, hvorimod kunstneren kun kan se til og ikke har nogen kontrol over hverken proces eller materialer. En anden parallel, nemlig vinduet, går også igen både i de romantiske fremstillinger og hos Kentridge. I romantikken repræsenterer vinduet forbindelsen til Gud, det er ofte ad den vej Guds lys strømmer ind og beruser kunstneren, der i forbindelsen med det himmelske skaber de sublime kunstværker. Hos Kentridge foregår det hele lidt anderledes, der er f.eks. ikke noget vindue fra begyndelsen, derfor må kunstneren selv skabe det, han kender jo traditionen og ved, hvor han skal søge den guddommelige inspiration. Vinduet skaber han ved at male en sort firkant på væggen, men selvom han påbegynder en rejse ud i rummet og således rækker ud efter den guddommelige skaberkraft, kommer der aldrig noget guddommeligt lys ind gennem hans malede vindue. Så selvom Kentridges kunstner stræber efter foreningen med det guddommelige ved at forestille sig, at han nærmer sig gennem rejsen, så er der ingen hjælp at hente i det himmelske, og han opnår derfor heller ikke nogen overbevisende magt og materialer. Det eneste lys, kunstneren har adgang til, er de negative projektioner af sine optagelser af myrerne. Myrerne skaber en illusion af stjernevrimmel, men frem for himmelsk klarhed skaber de kun yderligere kaos i det u håndterlige atelier.

Den moderne kunstner

I forhold til den romantiske kunstner er der en afgørende forskel til den kunstner, som Kentridge fremstiller. Kentridge sætter sig hele tiden for at få kontrol over materialerne, når tegningen glider ned ad papiret, løber han til og skubber tegningens streger på plads igen. Og når blækket er gået amok på papiret og har slettet det begyndende motiv, så renser han papiret ved at tørre det af med en klud. Kentridges kunstner har altså en ambition om at besejre materialerne, han sidder ikke bare ved vinduet og venter på inspirationen. At ville besejre materialerne hører til en senere udvikling i den

maskuline kunstnerstereotyp, som i høj grad kan siges at være eksemplificeret med Jackson Pollocks billeder og kunstneriske metode (Pollock, 1983: 176). I modernismens forestilling om kunstneren blev fokus flyttet fra kunstnerens guddommelige inspiration til kunstnerens skabende gestik (Barber, 2004: 153). Kunstnerisk kan man se skiftet i den måde, selve skaberakten fremstilles på. Hos Wilhelm Bendz var kunstnerens hånd strakt ud, som om han griber efter det guddommelige lys for på den måde at gribe inspirationen. I de kanoniske fremstillinger af for eksempel Jackson Pollock er vægten lagt et helt andet sted. Her er fokus på den arbejdende, kæmpende kunstner, der svinger med penslerne og slynger maling ud over lærrederne, som han også tramper rundt på. På den måde underlægger han sig bogstavelig talt materialerne og skaber gennem kampen de gigantiske mesterværker. I fremstillingen af kunstneren er der således sket et skift fra romantikkens selvrepræsentationer til modernismens selvudfoldelser. Og på det område er ikke bare Pollocks billeder paradigmatiske, men også Hans Namuths fotografier og film om Pollock har været særdeles afgørende i skabelsen af den modernistiske forestilling om kunstneren inkarneret af Pollock (Pollock, 1983: 173). Namuths film om Pollock var også med til at flytte fremstillingerne af kunstneren til de levende billeder og gøre film og video til det primære medie for fremstillinger af kunstneren (Walker, 1993: 184).



Jackson Pollock i sit atelier. Photographs C 1999, Estate of Hans Namuth,
<http://www.nga.gov/feature/pollock/process1.shtm> 19-07-06.

Pollock-filmen fik således paradigmatiske betydning for motivtraditionen *Kunstneren i sit atelier*, og det er derfor ikke tilfældigt, at Kentridge har valgt at fremstille sin mislykkede kunstner på video – et medie, som kunsthistorikeren Rosalind Krauss også har kaldt for et narcissistisk medie (Krauss, 1978: 179), fordi hun mente, at kunstvideoerne blev brugt til navlebeskuende selv-

fremstillinger. Når Kentridge således fremstiller kunstneren på video, kan han derfor trække på publikums associationer til andre fremstillinger af kunstnere på film og video, og her er Pollock-filmen en af de mest kendte (Kern, 2004: 10). På den måde kan Kentridge gennem en meget bevidst brug af mediet pege på forbilledet for sin stakkels impotente kunstner. Lige som Pollock kæmper Kentridges kunstner helt fysisk med kunsten, men modsat Pollock, som besejrer materialerne og skaber kunstværker, så får materialerne hos Kentridge hele tiden overtaget, og kunstneren sidder tilbage og kigger forundret på tegningerne, der flyver rundt i hans atelier. Eller han går simpelthen i ét med billedet og bliver til billedets motiv, hvorefter motivet skifter form og således bliver kunstneren udvisket af sit eget billede. Og det er her, Kentridge bogstavelig talt får vendt op og ned på de forestillinger og fremstillinger, som hidtil har repræsenteret den maskuline kunstnerhelt. Men det er samtidig helt afgørende for omkalfatringen af forestillingen om kunstneren, at publikum genkender forlæggene og forstår ændringen hos Kentridge. Det er i de øjeblikke, når publikum er vidne til kunstnerens falliterklæringer, og vi samtidig genkender stumfilmgenren, hvor slapstick-humoren får overtaget, at forestillingen om kunstneren skifter betydning fra at være et magtfuldt og kraftfuldt geni til at være en tragikomisk figur.

Publikums mellemkomst

Den genkendelse, der appelleres til i Kentridges værker, bygger på de intertekstuelle forbindelser til både kunsthistorien og populærkulturen, som jeg har risset op ovenfor. Men den type af genkendelse, som værkerne lægger op til, er alligevel den samme. Genkendelsen er funderet i andre tekster⁴ og det er således en ren intellektuel genkendelse,⁵ der er tale om. Genkendelsen opstår på to forskellige niveauer. I Kentridges værker er der både mulighed for en bred form for genkendelse, som er relateret til enten genren, det vil her sige stumfilm, eller motivet, som er *Kunstneren i sit atelier*, men det er også muligt mere specifikt at genkende de citater, der er lagt ind i Kentridges film, som citerer både Méliès og Pollock. Den brede og den specifikke genkendelse kan siges at tilhøre hver sin intertekstuelle teoriretning. Den specifikke genkendelse hører til i en fransk intertekstuel teoriretning og her kan man med udgangspunkt i Gérard Genette inddele teksten i hypo- og hypertekst, hvor *Le Voyage dans la Lune* er hypoteksten og *Journey to the Moon* er hyperteksten. Forholdet mellem de to tekster opstår netop gennem hypertekstens citat af hypoteksten (Genette, 1982: 1-2). Det er i Genettes optik uvæsentligt, om Kentridges citat af Méliès' månelanding bliver genkendt, publikum er ikke afgørende for citatets intertekstuelle værdi. Men hvis Kentridges brug af stumfilmgenren og Pollocks forbillede skal have nogen betydningstransformerende virk-

⁴ Tekster forstås her bredt og kan være alle typer af tegnstrukturer.

⁵ Imodsætning til for eksempel en kontekstuel genkendelse, se Knudsen (2006).

ning, så er det altafgørende, at citaterne bliver opfattet. Derfor er det også nødvendigt at se på en anden forståelse af intertekstualitet. Det er således relevant at inddrage Mikhail Bakhtins intertekstualitetsforståelse, her er der flere muligheder for, at publikum kan opleve elementer af genkendelse (Bruhn, 2005: 133). For eksempel kan publikum knytte an til genren eller motivtraditionen uden at have en specifik repræsentant for genren for øje, når de alligevel skaber mening med det, de ser. Og det er en væsentlig forskel mellem Genette og Bahktin, fordi det betyder, at hos Genette er der en mening med et værk, nemlig kunstnerens, og hos Bahktin opstår meningen med et værk i en dialog mellem kunstneren, værkets kulturelle eller fysiske kontekst og det publikum, der i et givet øjeblik oplever værket. Her er pointen, at genkendelsesniveauet afgør, i hvor høj grad Kentridge kan siges at lykkes med sin forvandling af kunstnerfiguren. Det er muligt at forstå Kentridges brug af stumfilmen, selv om man ikke lige netop kender Méliès eller *Le Voyage dans la Lune*. Man kan sagtens forstå slapstick-elementerne og se, hvordan de påvirker den stakkels kunstners fremtræden. Men samtidig er det tydeligt, at Kentridge med sin kraftige betoning i sine titler af relationen til Méliès og *Le Voyage dans la Lune* har en hensigt om, at klokkerne skal ringe for publikum. Netop henvisningerne til Méliès er vigtigt, for at man helt forstår det metakomiske lag, som Kentridge lægger hen over fremstillingen af kunstneren i sit atelier. Det er således oplagt, at publikum skal lege detektiver og løse citatgåden i Kentridges værker frem for selv at medvirke aktivt til at producere en anden betydning i relation til deres egen kulturelle kontekst. Og her er måske det største problem i forhold til aflæsningen af kunstnerrollens ændrede indhold, det er for subtilt. Det er for forsigtigt. Eller sagt på en anden måde, måske stiller Kentridge simpelthen for store krav til sit publikums viden.

Til sammenligning kan man se på den danske kunstner Peter Lands værker. Her er der ingen subtile hentydninger til specifikke personer hverken i kunsthistorien eller populærkulturen. Når Peter Land skal ændre på indholdet i forestillingen om den mandlige kunstner, så går han linen helt ud og omskaber sig selv til fornedrelsens figur (Gade, 2005: 51). Kentridge optræder også selv som den kunstner, der i videoerne kæmper med sin kunst, men hvor Kentridge griber ud efter inspirationen og materialerne, så har Peter Land for længst givet slip på alt. Når Land optræder, sker det også i hans eget atelier foran et rullende kamera, men ikke sjældent er de udskjelser, Land udsætter sig selv for, så grænseoverskridende, at han er nødt til at drikke sig fuld først eller undervejs. Samtidig med at Lands overskridelser af kunstnerrollen er langt mere konkrete end Kentridges, så indebærer overskridelserne for det meste også et element af total selvudlevering, som ikke er tilstede på samme måde i Kentridges overskridelser.

Når Kentridge for eksempel går op ad en stige, forsvinder han op i himlen, og derefter falder han ned, fordi stigen siden er blevet til en tegning, der falder sammen.



William Kentridge, *7 fragments for Méliès*, still fra de 7 små film. Optaget med 16 mm og 35 mm overført til DVD, Courtesy of Marian Goodman Gallery, New York/Paris.

Når Land derimod går op ad en stige, er det selve opstigningen, der er uladsigelig, og der er absolut ingen poesi i hans fortvivlede forsøg på at nå op til toppen af stigen, trinene på stigen er nemlig på forhånd savet over, og det er således nogle ganske voldsomme fald, han udsætter sig selv for. Land er heller ikke bange for at klæde sig nøgen og optræde med fuldmandsdans foran sit kamera. Den eneste, der optræder nøgen hos Kentridge, er hans kone, der som en skygge går gennem atelieret. Forskellen mellem Kentridge og Land ligger således i, hvordan de forandrer fremstillingen af *Kunstneren i sit atelier*. Kentridge lader stumfilmssgenren fungere som et filter for motivet og på den måde kan han lægge afstand til de heroiske og geniale elementer, som kunstnerforestillingen indebærer. Det betyder, at Kentridge bruger stumfilmssgenren i Méliès' fortolkning til at lave sin egen metakomedie over forestillingen om kunstneren. Hos Land er der ikke nogen citater eller metaperspektiver, der kan hjælpe publikum med at forstå, hvad der foregår. På den måde går Land anderledes radikalt til værks og fratager sin figur den maskuline selvbeherskelse. Derved er det en langt mere ekstrem og synlig forandring, der foregår i Lands værker end i Kentridges – og derved er det også langt mere



provokerende for publikum, hvad der er på spil i Lands værker end i Kentridges.

Men i et publikumsorienteret perspektiv er det muligt alligevel at pege på de omkalfatrende potentialer, der findes i Kentridges værker. Hvor det kan være svært at blive ved med at betragte Lands voldsomme og pinagtige fornægtelse af sig selv, så er det langt mere poetisk og relationelt univers, der lægges frem hos Kentridge. Nok er kunstneren ubehjælpelig og magtesløs, men samtidig retfærdiggøres kejtheden af stumfilmssgenren. Som publikum får man således en mulighed for at knytte en forbindelse mellem sig selv og den afmægtige kunstner. Og netop den relation, der opstår mellem publikum og værk, er måske afgørende for, at Kentridges forandring af kunstnerrollen alligevel bliver opdaget og forstået. Netop gennem genren er det muligt for publikum at træde ind i Bahktins dialogiske form for intertekstualitet og deltage i den nye betydningsdannelse i forhold til kunstnerrollen. Der er således stor forskel på, hvordan publikum kan deltage i Kentridges og Lands arbejde med kunstnerforestillingen. Hvor publikum hos Land bliver vidne til nærmest selvdestruktive overgreb, så er der hos Kentridge en mindre voldsom, men mere umiddelbar antagelig ændring af kunstnerens fremstilling. Her kan publikum følge med og endda medvirke til at fremdrage de nye sider af kunstnerfiguren. Det er netop Kentridges intertekstuelle anknytning til både kunsthistorien og populærkulturen, der gør det muligt for publikum at deltage i forskydningen af motivet *Kunstneren i sit atelier*, men prisen er, at Kentridge ikke kan forskyde kunstneren så ekstremt som Land.

Gry Høngsmark Knudsen er mag.art. i Kunsthistorie og Køn, Kommunikation og Kultur og er ansat som ekstern lektor på Handelshøjskolen, Aarhus Universitet og Odense Universitet.

Litteratur

Abrams, M.H. (1953): *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*. New York: Oxford University Press, Norton & Company.

Barber, F. (2004): "Abstract Expressionism and masculinity." In: Wood, Paul (ed.) *Varieties of Modernism*. New Haven: Yale University Press: 150-183.

Bruhn, J. (2005): *Romanens tænker. M. M. Bahktins roman-teorier*. København: Multivers.

Burch, N. (1990): *Life to those Shadows*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Cousins, M. (2004): *The Story of Film*. London: Pavilion Books.

Ezra, E. (2000): Georges Méliès. *The Birth of the Auteur*. Manchester and New York: Manchester University Press.

Gade, R. (2005): *Kønnet i Kroppen i Kunsten. Selvfremstillinger i samtidskunsten*. København: Informations Forlag.

Kentridge, W. (2004) "Journey to the Moon and 7 Fragments for Méliès including *Day for Night*." In: Cristov-Bakagiev, C. (ed.) *William Kentridge*, Milano: Skira: 186-193.

Kern, K. (2004) "Mellem billede og bevægelse – om videokunst i udstillingssammenhæng." In: *Dwellan*. København: Charlottenborg Udstillingsbygning.

Knudsen, G.H. (2006): *Genkendelser. Intertekstualitet i ny videokunst*. Afdeling for Kunsthistorie, Aarhus Universitet (upubliceret).

Krauss, R. (1978): "Video: The Aesthetics of Narcissism." In: Hanhardt, J. (ed. 1986) *Video Culture. A Critical Investigation*. New York: Peregrine Smith Books: 179-191.

Mellor, A.K. (1993) *Romanticism & Gender*. New York: Routledge.

Nykjær, M. (1977/1980): "I kunstnerens værksted." In: *Kunstmuseets årsskrift*. Bd. 64/67: 37-47.

Pollock, G. (1983): "Jackson Pollock, Painting and the Myth of Photography." In: Orton, F. & Pollock G. (1996): *Avant-gardes and Partisans Reviewed*. Manchester: Manchester University Press: 165-176.

Walker, J.A. (1993): *Arts & Artists on Screen*. Manchester: Manchester University Press.