

## EMBODIED POP CULTURE

Benny Nemerofsky Ramsay's video works from the early 2000s

PATRIK STEORN

### Keywords

“body without image”, queer artist role, video art, pop music, emotional archives

### Summary

Artists who use experiences from a life outside the heterosexual norm as inspiration have attracted increasingly more attention in contemporary art during the last decade. The author suggests that one feature they have in common is the strategy to make themselves into artistic material, by means not only of their own bodies but also of the self-perceptions. They also use explicit references to the impact of pop-culture in cultural stagings of normative and non-normative notions of identities, feelings and desires. Canadian video and performance artist Benny Nemerofsky Ramsay combines both these features in his production. Works from the earlier part of the 2000s as well as interviews with the artist from mainstream media, form the primary base of this article that aims to analyze how emotions and body are used as artistic material in the work of an artist who is outside the heterosexual norm, but right in the mainstream of popular culture. In the light of theories on contemporary consumer culture, the role of the subject and of the body in contemporary art as well as popular culture as arena for self-fashioning activities, particularly two works are analyzed: *I am a Boy Band* (2002), and *Lyric* (2004). The self-perception of a gay man is used as artistic material in the work of Nemerofsky Ramsay. His childhood activities of singing in a choir and taking ballet classes are linked together with his artist's role in his adult work. With references to traditions of “camp” and lesbian and gay performance art he uses his own body in the form of flamboyant gestures and emotional facial expressions, to stage how queer appropriating and incorporation of the surrounding culture is filled with both passion and disgust and also how these practices can point to positionalities beyond the dichotomy of depth and surface.



I'm singing

I sina videoverk *I am a Boy Band* och *Lyric* låter den kanadensiske konstnären Benny Nemerofsky Ramsay den egna kroppens uttryck bli ett med popmusiken. Patrik Steorn undersöker i sin artikel hur den romantiska populärkulturen träder fram som delaktig i ett homosexuellt identitetsarbete, där de ytliga stereotyperna framstår som livsnödvändiga, samtidigt som de låser in självbilden i slitna poser.

## MED POPKULTUR I KROPPEN

### Benny Nemerofsky Ramsays videoverk från tidigt 2000-tal

PATRIK STEORN

Den kanadensiske video- och performancekonstnären Benny Nemerofsky Ramsay undersöker ofta populärmusikens inverkan på individuella känslor i sina verk – ett återkommande tema är föreställningar om och upplevelser av kärlek. Perspektivet är personligt och utgår från konstnärens självuppfattning som bög, vilket han iscensätter genom att använda sin egen kropp och sin sångröst i filmer och uppträdanden som han själv regisserar.

Dragningen till sådan populärkultur som kan uppfattas som ytlig i meningen att den inte går på djupet i tolkning, och som håller sig till ytskiktets effekter i gestaltningen, är en attraktion som problematiseras i Nemerofsky Ramsays verk. Popmusikens visuellt och emotionellt retoriska effekter används för att involvera betraktaren både fysiskt, personligt och känslomässigt och ifrågasätter därmed enkla kategoriseringar av ytlighet och autenticitet. För mig framstår betraktarens inlevelse som en del av hans konst och jag har därför valt att fokusera den här texten på två verk av konstnären som jag själv har sett på olika utställningar. Videon *I am a Boy Band* (2002) fanns med i ett längre filmprogram på utställningen *Den vanliga människan* som visades under sommaren 2010 på Sjöhistoriska museet i Stockholm.<sup>1</sup> På utställningen *Lost and Found. Queerjyng the archives* som visades på Bildmuseet i Umeå under våren 2010 fanns

videoinstallationen *Lyric* (2004).<sup>2</sup> Mina egna reaktioner som betraktare, framförallt inför det senare verket, kommer att inkluderas som en del av materialet. Textens huvudsakliga fokus ligger alltså inte på konstnärens intentioner, men trots detta kommer Nemerofsky Ramsays egna uttalanden att finnas med i analysen. De behandlas inte som sanna historier från det verkliga livet utan snarare analyseras de som verksamma gestaltningar i konstnärens egen iscensättning av rollen som sig själv som konstnär.

Konstvetaren Amelia Jones varnar för lockelsen i att sammanblanda konstobjekt med den konstnär som ligger bakom dem. I sin bok *Self/Image* skriver hon om den historiskt komplexa relation som råder mellan konstverket, dess betraktare och dess upphovsmakare. Hon ifrågasätter skarpt de teorier som utgår ifrån att betraktaren kan hålla sig på armlängds avstånd från verket med en kantianskt ointresserad blick, eller att ett betraktande subjekt kan skiljas från ett betraktat objekt enligt Laura Mulveys genusbaserade uppdelning.<sup>3</sup> Jones argumenterar för att betraktaren inte befinner sig utanför bilden, utan att subjektet också finns i konstbilden. Det är via blicken som kroppen sträcks ut, och in i bilden, och det är endast därigenom som en bild kan förstås som en förkroppsligad erfarenhet.<sup>4</sup> Hon tar fasta på litteratur- och medieforskaren Joan Copjec som menar att i en värld som delas upp i subjekt och objekt utgör det mänskliga begäret en tredje komponent. Jones framhåller att genom att fokusera det oförutsägbara begäret kan spänningen mellan subjekt och objekt upprätthållas,

utan att konstnärens intentioner respektive betraktarens tolkning vare sig sammanblandas med verket eller helt polariseras och skiljs från varandra.<sup>5</sup> Dubbelheten i att å ena sidan låta sig sänkas ned i, dras in i och förföras av verket och å den andra att skapa en distans till det för att kunna bedöma det just som ett konstverk formuleras av Jones som en sorts modell för tolkning.<sup>6</sup> Modellen passar mycket bra för mig att använda i denna text eftersom den möjliggör tolkning av den bild som konstnären genom sina verk iscensätter av sig själv utan att förbise honom, men samtidigt utan att begränsa analysen till upphovsmakarens intentioner. Dessutom är modellen öppen för att låta mina personliga erfarenheter av hur jag känt mig indragen i och attraherad av Nemerofsky Ramsays verk ta plats i tolkningen.

Det som tidigare skrivits om Benny Nemerofsky Ramsays konstnärskap finns framförallt att läsa i internationella utställningskataloger och recensioner. Den uttalat subjektiva positionen i hans konst betonas i flera katalogtexter, men där upphovsmakarna bakom utställningen *Bühne des Lebens – Rhetorik des Gefühls* i München 2006 tolkar hans verk kulturkritiskt, som en satir över idoldyrkan i en förytligad samtid ser Jane Rowley och Louise Wolthers i katalogtexten till nämnda utställningen *Lost and Found. Queering the archives* kopplingarna till popindustrin ur ett queerperspektiv och lyfter även fram hur musikens möjligheter till emotionellt överskridande av stereotypa kön gestaltas i hans verk.<sup>7</sup> Översättningen av sinnliga intryck till olika media är utgångspunkten för filmvetaren Laura U.

Marks som ur detta perspektiv snarare ser hur Nemerofsky Ramsay använder sig av populärkulturella bilder som en slät bakgrundsytta som han med sin kropp och sin röst omformar till något mer personligt.<sup>8</sup> Texterna är av beskrivande karaktär och mycket kortfattade i analysen, men i denna artikel kommer alla tre perspektiven att fördjupas och kombineras med varandra.

Vid sidan av dessa texter är det intervjuer med konstnären, främst från kanadensisk press som berättar om hans konst. Dessa texter är mer inriktade på konstnärens personlighet och kommenterar ofta såväl utseende som röst och gester. Konsten tilldelas en funktion som konstnärens självuttryck i dessa texter där dess relation till hans livshistoria, uppväxt, relationer och upplevelser reds ut, och inte sällan bekräftas av konstnären själv.<sup>9</sup> Bland dessa texter har jag valt att inkludera två artiklar som en del av materialet. De har båda publicerats i forum som riktar sig till en allmänt kulturintresserad publik för att presentera Nemerofsky Ramsays konstnärskap.<sup>10</sup> Genom att artiklarna inte riktar sig specifikt varken till konstvärlden eller till en publik av HBT-personer är de intressanta som ett källmaterial taget från majoritetskulturens mediala arena.

Utifrån konstverk, intervjuer och mina egna känslomässiga reaktioner syftar den här artikeln till att analysera hur känslor och kropp kan användas som konstnärligt material i gestaltning av ett konstnärskap som befinner sig utanför heteronormen, men mitt i mainstreamkulturens popindustriella produktion.



Bild 1.

### *I am a Boy Band* – maskulinitet som illusion och fjollighet som natur

Videoverket *I am a Boy Band* (2002) visar ett pojkband bestående av fyra killar som alla har varsin egen stil i kläder, ansiktsuttryck och rörelsemönster, och de spelas alla av konstnären själv. Iklädd rollen som sportkille i träningsjacka, som tuffing i solglasögon och ärmlös t-shirt, som romantiker med uppknäppt skjorta eller i vad som tycks vara rollen som sig själv i mörkblå t-shirt och glansigt armband sjunger han i stämmor med sig själv. De fyra killtyperna kommunicerar med betraktaren både med synkroniserad koreografi och individuella gester och ögonkast. (Bild 1) Med olika typer av maskulinitet lockar de betraktaren vidare in i videofilms bildrum som annars är helt neutralt och svart, här finns inga attribut eller referenser som skapar tid eller rum, vilket gör att de olika figurerna snarast framstår som tidlösa ikoner. Samtidigt liknar de varandra utseendemässigt och kan lika väl uppfattas som klonade versioner av en och samma stereotyp.

Utifrån Judith Butlers terminologi kan videon tolkas som en dragföreställning

genom att den visar en man som iscensätter kategorin maskulinitet i flera versioner. De olika rollerna placeras sida vid sida med varandra och genom att använda sig av sin egen kropp dramatiserar konstnären bredden i själva kategorin maskulinitet och betonar könsrollernas beroende av den omgivande populärkulturen. Med attribut och kroppsspråk exponeras konventioner som kopplats till olika mansideal, men skillnaderna tycks just befinna sig på ett ytligt plan – det råder ingen tvekan om att det trots allt är en och samma person vi ser under de lätta förklädnaderna. Samtidigt som betraktaren lockas till att se olika typer i videon och kanske välja sin egen favoritkille går det inte att bortse ifrån att det bara är det yttre som skiljer dem åt. Som betraktare fångas jag av känslan av hemmagjord iscensättning av pojkbandsmaskuliniteter och förförs av den dramatiska yta som samtidigt låter mig genomsåda den illusion jag ser.

Musiken utgörs av en popversion av madrigalen "Come again" av engelske 1500-talskompositören John Dowland och handlar om längtan efter en förlorad älskare. Den månghundraåriga musiken smälter väl in i samtidens ljudlandskap av romantisk och balladorienterad popmusik. En jämförelse med texten i den ursprungliga versionen visar att sångens text har förändrats något och de pronomen som riktar kärleksorden till en kvinna har konstnären bytt ut, antingen mot "du" eller mot "honom". Texten är utskriven på skärmen vilket gör att det inte går att missa att den behandlar kärlek och längtan mellan män. Denna del av verket gestaltar en homoerotisk sensibilitet som via både öga och öra formar upplevelsen av att både se på och lyssna till pojkbandens enkönade gemenskap, koreograferade framträdanden och smäktande kärleksförklaringar. Oavsett hur låttextens genuspronomen ursprungligen riktat begären skapar upplevelsen av musiken en flexibilitet hos åhöraren som gör det möjligt att kliva över könsgränserna.

Att samla på musik, lyssna på låtar om och om igen, och att sjunga med eller mima till sina favoritlåtar – ensam eller i grupp - är alla aktiviteter som utan problem kan kopplas till den tradition av "camp" som utövats bland 1900-talets homosexuella kvinnor och män. Filmvetaren Richard Dyer pekar på att camp, både som uttrycksätt och som smak, utmärker sig genom att vara internt, roligt (för dem som inkluderas) och – det är inte särskilt maskulint.<sup>11</sup> Visst refererar Nemerofsky Ramsays verk till camp på olika sätt och den ironi och förställning som Dyer också förknippar med camp genomsyrar verket.

Bruket av musik är betydelsefullt för människors identitetsarbete på ett smittsamt vis, det har inte minst Ann Werner visat i sin intressanta studie av hur tonårstjejer skapar social gemenskap men också sociala kategorier genom sin användning av musik.<sup>12</sup> Musiksmakens genuskodning användes av tjejerna

för att bekräfta sina egna femininiteter, men de kunde också njuta av att lyssna på ”killig” musik för att överskrida de givna könsrollerna. Under rubriken ”opera- och schlagerbögar” har Tiina Rosenberg sammanfattat ett par självbiografiska uppväxtberättelser av vuxna bögar som alla lyfter fram respektive musikgenres betydelse för att forma en bögidentitet.<sup>13</sup> I enlighet med stereotyper om homosexuella män kodas opera och schlager som särskilt feminina intressen som främst tillhör den feminint fjolliga bögens attribut. Den effeminerade böggrollen har enligt modevetaren Shaun Cole en historia som är lika lång som ordet homosexuell och avser mäns användning av strategier för presentation som kodats som feminina för att medvetet gestalta en bögidentitet.<sup>14</sup> Agerandet kan enligt denna beskrivning förstås som en sorts motståndstrategi, även om den fjolliga bögen, med rörelsemönster, röstläge och intressen som inte överensstämmer med föreställningar om maskulinitet ofta brukar beskrivas som den böggroll som har lägst status i de senaste decenniernas böggkultur.<sup>15</sup> Att inte dölja eller tona ned fjolligheten utan istället visa fram den som en kreativ och produktiv position utmanar denna underordning.

Benny Nemerofsky Ramsay tycks använda sig av denna position även i iscensättningen av sin konstnärsroll. I en intervju i kanadensiska magasinet *Walrus* har han själv beskrivit att han var feminin som barn och i rubriken kallas han för en ”postmodern körgosse”. Körsång beskriver han som en viktig del av sin uppväxt, som präglades av känslan att inte tillhöra heteronormen:

I was a choirboy and took ballet lessons in Winnipeg, and I think that my choirboy days have surfaced in my art practice. I was a very effeminate young boy, and my natural way of behaving was regarded as inappropriate from a very early age by pretty much everyone.<sup>16</sup>

Barndomens skambelagda erfarenheter av att överskrida könsroller beskrivs i detta citat och de kopplas samman med att han som kille ägnade sig åt feminint kodade intressen som körsång och balett. Känslorna kring dessa aktiviteter tycks vara både skamfyllda och kreativt inspirerande för konstnären på en och samma gång och citatet ovan tyder på att känslorna av opassande genusbeteende under uppväxten, i enlighet med Rosenbergs iakttagelser, vänts och blivit en källa till inspiration för den vuxne konstnären. Konst och konstnär blandas också samman på ett sätt som påminner om Amelia Jones teoretiska resonemang som beskrevs inledningsvis och bristen på distans mellan rollerna tolkar jag som ett medvetet konstnärligt uttryck.

Den självupplevda bögidentiteten och brytningen med normativ maskulinitet framställs som en källa till konstnärlig kreativitet och i samma intervju berättar

han om hur barndomens upplevelser format en självsyn som dramatiserar både jagkänsla och kön:

I learned to figure out what I should be doing differently, to mimic behavior that was appropriate, especially in terms of gender. My sense of self became denaturalized early on, and in my video work there is a kind of search for the natural self that was lost.<sup>17</sup>

Det agerande som pekats ut som opassande, är det som konstnären anger som hans naturliga beteende. I *Gender Trouble* använder sig Butler av dragidentiteten som ett exempel på att dramatisering av relationen mellan kroppslig och social identitet inte är ett undantagsfall bland könsidentiteter, utan visar på hur kön produceras – genom imitation.<sup>18</sup> Den feminina bögen dramatiserar också relationen mellan kroppsligt kön och socialt genus på ett sätt som underminerar en enkel uppdelning av kategorierna maskulinitet och femininitet och deras kopplingar till uppdelningen objekt/subjekt. Det är intressant att Nemerofsky Ramsays föreställning om ett ursprungligt och mer ”naturligt” jag i denna intervju inte kopplas till en heteronormativ matris, som i Butlers tänkande. Här är det istället ett ”feminint” själv i en pojkes kropp som beskrivs som ett mer naturligt och ursprungligt tillstånd.

Intervjuerna ger bilden av en konstnär som arbetar med sin homosexuella självbiografi som kreativ utgångspunkt och som går emot hela idén om att heterosexualitet skulle vara vare sig obligatorisk eller naturlig. Känslan och upplevelsen av könsidentitet som en illusion tycks ha varit produktiv för konstnären och popkulturen framställs som en yta där gränsöverskridande föreställningar om identitet kan projiceras och där idéer om ”naturlig” bögidentitet kan bekräftas, samtidigt som videon gestaltar en ironisk blick på musikindustrins stereotypa maskulinitetsroller. Iscensättningen av ett kreativt jag som både begär och kritiserar illusionen av en sammanhållen identitet, särskilt den maskulina, utförs såväl via konst som via intervjuer, men begränsar sig inte till de könsroller som populärkulturen tillhandahåller.

### **Lyric – kroppen som rör sig och som berör**

Det finns en dubbelhet i Nemerofsky Ramsays verk som gestaltar njutningen i att ge sig hän i den populärkulturella estetikens värld, att spegla sig i den och att ta den till hjälp för att dramatisera en oväntad eller dold aspekt av sin självbild och som samtidigt fångar in den kvävande känslan av att populärkulturen inte bara stryper den egna skaparlusten utan också styr och riktar känslor och tankar kring den egna självuppfattningen.





Bild 2

Ett verk som gestaltar denna problematik på flera sätt är *Lyric* (2004). Verket består av en videoinstallation med fem skärmar som parallellt visar konstnären som sitter med ett par hörlurar på huvudet och sjunger med i korta snuttar av tusentals poplåtar om kärlek. Konstnären har samlat in tusen musikklipp och organiserat dem efter olika teman som "Take me higher", "Love is a song", "You are the only one" eller textrader som bara består av ett namn på en älskad person. Beträktaren får själv sätta på sig hörlurar men får inte höra originalsnutarna, utan enbart konstnären som sjunger med, sammanlagt tar det nästan två timmar att titta igenom hela verket. (Bild 2) Filmen visar honom i olika vardagliga hemmiljöer som tycks städade utan att vara iscensatta, men han är alltid ensam utan

annat sällskap än oss betraktare. Kamera-vinkeln är webbkamerans, vilket skapar en känsla av intimitet, som om att betraktaren får en direkt inblick i en privat situation där en kille hämningslöst ger sig hän till tonerna av mer eller mindre kitschiga kärlekslåtar.

Den hemmagjorda estetiken i verkets miljöer och bildkomposition påminner samtidigt om den bedrägliga illusion av intimitet som finns på internetforum och bloggar där personliga filmsnuttar delas offentligt. Själva den vardagliga estetiken ger dock en uppriktighet och en sorts ut-satthet till filmerna, som skapar intimitet och upprättar ett slags känslomässig relation mellan mig som betraktare och konstnären i bild. Nemerofsky Ramsay riktar i detta verk inte blicken mot betraktaren,

utan är helt uppslukad av musiken, sin egen sång och sitt eget känsleregister. (Bild 3) Men verket upprättar ändå relationer till mig som betraktare och som person, både kroppsligt och känslomässigt.

Kroppsligt upprättas en relation genom att jag rör mig mellan bildskärmarna, tar på och av hörlurarna och på så sätt även fysiskt interagerar med verket. Känslomässigt är det både den vardagliga miljön och den intima närhet verket skapar som får mig att emotionellt förflyttas till min egen uppväxt i stockholmsförorten Bagarmossen. Popmusiken var för mig som en slags ventil i en vardag där jag ofta kände mig utanför och mitt intresse för pop och schlager var något som inte hörde till den ordinarie repertoaren för killarna på skolan. Detta skapade en dubbel känsla inför musiken, som å ena sidan bekräftade mitt eget register av känslor men som å den andra gjorde det tydligt att jag misslyckats att agera som ”kille”. En ambivalent och mycket lustfylld skamkänsla kopplades till musiken, en känsla som vaknar till liv inom mig när jag ser detta verk. Upplevelsen av verket har förkroppsligats hos mig som betraktare och jag befinner mig plötsligt själv i verket, såsom Amelia Jones argumenterat. Men det är inte bara blicken som sträckt ut min kropp, utan också de motstridiga känslorna av angenäm igenkänning och besvärat avståndstagande. Dubbelheten finns också med i verket. Konstnären befinner sig i filmen i olika rum, olika tider på dygnet, och varje byte föregås av en längre paus där han reser sig från datorn och vandrar runt i rummet – tittar ut genom ett fönster eller lägger sig

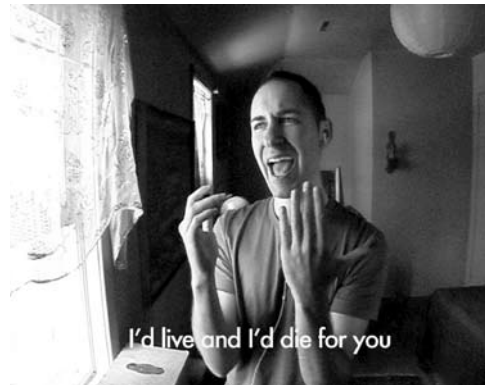


Bild 3.

för att vila. De vardagliga miljöerna står emot den energiska och närmast euforiskt lustfyllda stämning som råder i övrigt och kontrasterna artikulerar musikens roll som ett verktyg för verklighetsflykt. I lika hög grad gestaltas också att trycket från den omgivande popkulturen är både emotionellt och kroppsligt krävande och ständigt närvarande i vardagen.

Konstnärens förmåga till inlevelse med musiken fascinerar mig som betraktare, det är inte bara röstläge och tonfärg som ändras. Med hela sitt kroppsspråk – gester, poser, blick och hållning – lånar han verkligen ut sin kropp till gestaltning av musikens skiftande innehåll. Mellan varje musiksnutt finns några sekunders kort paus som används för att ställa om känsloläget, vars fokuserade omvandling är lika engagerande att se på som själva gestaltningen av textraden. De oredigerade pauserna förstärker också känslan av att som betraktare få se något oförställt, att filmen fångat något som är helt autentiskt.

Verket iscensätter enligt min tolkning å ena sidan popmusikens förmåga att ta

åhöraren (i konstnärens gestalt) helt i besittning genom att exploatera hela den känslobaserade kultur kring kärlek som finns i popindustrin, och å andra sidan åhörarens kapacitet att även i de mest banala, sönderspelade och monotont repetitiva melodier och textrader kunna känna igen sig själv, sina egna intima erfarenheter och känslor. Filmen dramatiserar mötet mellan massproducerad musik och en individ, men konstnärens gestaltade inlevelse i varenda en av de korta musiksnuttarna och de mellanliggande pauserna visar också på åhörarens förmåga att appropriera populärkultur och göra den till sin egen, oavsett vilka reaktioner den ursprungligen var avsedd att framkalla. Med ansiktsuttryck och gester menar jag att konstnären iscensätter en oförställd inlevelse i musiken som ter sig rent kroppslig, som en fysisk respons på ljudklippen. Även om konstnären i själva verket måste ha lyssnat till ljudslingorna gång på gång för att kunna memorera textraderna ger kroppens rörelsemönster och ansiktets mimik intrycket av att de inte är inövade, utan spontana. Bilderna tycks gestalta en rörlig kropp – som låter sig beröras och som i sin tur vill beröra andra. Konstnären låter oss inte möta honom i rollen av en virtuell cyborg i detta verk, utan det är genom att reagera sinnligt, agera dramatiskt och att påverka sin betraktare både fysiskt och känslomässigt han lyckas skapa en bild av en materiell, levande kropp.

Enligt den amerikanske kultursociologen Mike Featherstone har intresset för en upplöst, virtuell kropp minskat och nästan försvunnit under det senaste decenniet till förmån för en helt annan typ av intresse för materiella kroppar i alla upptänkliga varianter. Kroppens öppenhet – dess förmåga att förändras känslomässigt i förhållande till sin sociala omgivning – betonas framför den virtuella kroppens ständiga dekonstruktion.

We need more research to understand the ways in which the affective image works, and how people move between different registers, between the mirror-image and the movement-image, between affect and emotion, between the subject-object and the sensation of visceral and proprioceptive intensities, between the body image and the body without image.<sup>19</sup>

Istället för att fokusera kroppen som en konstruerad bild – en stillbild som gärna förskönas i enlighet med rådande skönhetsideal och jakt efter perfektion kan vi nu i allt större utsträckning se fokus i medierna vända mot dess motsats, vilket Featherstone kallar för ”kroppen utan bild”. Begreppet förklaras som en kropp i rörelse som besitter en social kraft att påverka sin omgivning, och som övertygar känslomässigt snarare än via en yta som manipulerats till perfektion.<sup>20</sup>

Såväl genus- som sexualitetsperspektiv är i stort sett frånvarande i Featherstones resonemang om kroppen utan bild, även om han i förbigående påpekar

att det råder skilda villkor för kvinnor och män när det gäller utseendets betydelse, så som det kommuniceras i media. Trots dessa brister och teorins förenklade uppdelning i kvinnor och män vill jag ändå hävda att "kroppen utan bild" är ett fruktbart begrepp som blir ännu mer användbart om det inte kopplas samman med en heteronormativ könsuppfattning. Nemerofsky Ramsays verk kan förstås som en sorts iscensättning av en kropp "i rörelse", som både ger och tar och som gör motstånd mot tendensen att orientera kroppen mot att ge ett fixerat, enhetligt intryck, även när det gäller kön som kategori. Det kroppsspråk som finns i hans videoverk är något som jag svårigen skulle kunna kategorisera som antingen maskulint eller feminint och jag skulle till och med vilja hävda att glidningarna mellan eller bortom dessa kategorier faktiskt är något som förstärker intrycket av "en kropp i rörelse".

Begreppet "kroppen utan bild" är användbart för att förstå att kroppens roll som en sorts gemensam nämnare för den typ av populärkulturell estetik som Nemerofsky Ramsay använder sig av i dessa två verk – dels musikvideos koreografiska rörelser, dels känslan av gör-det-själv hos bloggar och mobilfilmer. Featherstone talar alltså inte om en specifik typ av kropp, utan snarare om den skepnad i vilken kroppen syns i populärkulturella sammanhang och särskilt i rörliga bilder. Videosnuttar som filmats med mobilkameror och som sedan delas på internet är bara ett exempel på hur gestaltningen av "kroppen utan bild" kan se ut. Övergripande handlar det om en

typ av gestaltning där process och rörelse är viktiga element i estetiken.

The moving body and its image in the cinema, television and video, then, can be seen to work more as a movement-image, a body in process, which can convey and receive a range of affective responses, intensities which are palpable, but difficult to decipher and articulate in language – especially in the duration of lived body-time.<sup>21</sup>

Bilden av den öppna kropp som både har kapacitet att ta emot och sända ut känslor och intima laddningar som svårigen kan uttryckas i ord är alltså beroende av dess gestaltning – inte bara den estetiska framställningen utan även valet av teknisk mediering. Ur detta perspektiv får Nemerofsky Ramsays val av medium och teknik betydelse och visar på hur samtida populärkultur och mobil teknik samverkar i produktionen av en kropp vars bild fungerar känslomässigt övertygande.

Amelia Jones har teoretiserat kring kroppens roll i samtidskonsten och satt den i relation till en tradition av experimentell kroppskonst sedan 1960-talet. Det konstnärliga subjektet som koncept har trots decennier av ifrågasättande aldrig riktigt avskaffats påpekar Jones, och detsamma gäller betraktaren. Även om betraktarens position har utmanats och förändrats har dess subjektskap inte heller riktigt utplånats. Istället menar Jones att man idag snarare kan tala om 'utspridda subjekt', som i motsats till modernismens förenklade jagbegrepp använder kroppen som

konstnärligt material för att iscensätta en subjektivitet bortom kända begreppspår. Traditionen från gay och lesbiska konstnärer pekar Jones ut som särskilt produktiv för samtidskonstnärer med intresse för frågor om identitet.<sup>22</sup> Nemerofsky Ramsays verk iscensätter trots allt inte någon kropp som är bortom något som vi tidigare känt eller sett, däremot knyter hans verk an till ett annat drag som Jones pekar ut inom denna tradition, nämligen förmågan att upprätta en relation mellan verk och betraktare genom att dramatisera självuppfattningens egenheter:

Through self-performance, he engages spectators in a self/other dialectic of identification, repulsion, and/or desire, making us aware of our relationship to the particularized, flamboyantly performative "identities" of Harris ... and thus of our own particularity.<sup>23</sup>

Jones beskriver här hur den amerikanske konstnären Lyle Ashton Harris överdriver och dramatiserar sina identiteter som svart homosexuell man, men den konstnärliga metoden tycks även kunna användas för att tolka Nemerofsky Ramsays agerande i sina verk. Genom att överdriva popens närvaro i den egna vardagligheten låter han oss få syn på musikens emotionella effekter, men vi blir också varse att konstnärens kropp och uttryck är något i sig självt, något som går utöver de populärkulturella stereotyperna kring popmusik. Sett ur performativitetperspektiv producerar kroppar ständigt utsagor, verbala, visuella och fysiska, som inte till fullo överensstämmer med inkorporerad diskurs eller med medvetna intentioner.<sup>24</sup> Ytans makt ligger i att den kroppsliga involveringen med kulturella produkter som popmusik inte bara är en tillfällig iscensättning, utan den får konsekvenser och sätter sig i kroppen – på gott och ont. Inom ramen för vardagens samspel mellan kropp och konsumtionskultur är det trots allt möjligt att skapa mer utrymme för individens respons. Den oförutsägbarhet som varje förkroppsligad iscensättning innebär gestaltar Nemerofsky Ramsay med hjälp av popmusik och skapar en spänning mellan föreställningar om kroppens yta och självets djup. Egenheterna i mimik och gester gestaltar hur kroppen genererar ett överflöd av mening som inte kan fångas i enkla kategorier.

### Konstnärens roll i verket

Populärkulturens förmåga att beröra djupt och att både manifesteras och påverka såväl känslor som identitet är ett tema som Benny Nemerofsky Ramsay delar med andra konstnärer som arbetar med queera perspektiv i samtidskonsten.<sup>25</sup> Att transformera det flyktiga till något mer substantiellt å ena sidan och å den andra att avslöja de materiella föremålens efemära drag, är två strategier som förekommer bland dessa konstnärer enligt den amerikanska queerforskaren Ann

Cvetkovich, särskilt när det gäller att kartlägga eller ”arkivera” icke-normativa känslor som på ett arbiträrt vis fästs vid olika sorters föremål.<sup>26</sup> Tendensen bland dessa konstnärer att använda sig av vardagsföremål, dit popmusik verkligen kan räknas, förklarar hon som resultatet av en önskan att arkivera, och därmed samla in och förvara upplevelser och erfarenheter som annars svårligen låter sig bevaras i en konstnärlig form som motsvarar denna flyktighet. Utifrån detta resonemang är Nemerofsky Ramsays val av popmusik som representerar en populärkultur som kan beskrivas som mer eller mindre yttlig – pojkband och popdivor – något som spelar en kreativt drivande roll i hans konstnärskap, men på ett dubbelt vis. Kritiken mot popmusikens emotionella inflytande blandas med gestaltningar av hur popmusik formligen kan fungera som ett slags arkiv där det finns plats för känslor och erfarenheter som annars egentligen inte representeras i majoritetskulturen:

I went to Berlin with a broken heart and at a party there Madonna's Live to Tell came on. We were all dancing, but I was listening to the lyrics." (...) "And if I ran away, / I'd never have the strength to go very far. / How would they hear the beating of my heart?' I felt, 'Oh my God, here is Madonna telling my tale.' In some ways I couldn't accept that because I went through long periods of hating Madonna, thinking she was evil incarnate. But then at the same time, like a classic fag, I yielded to her. I think the humor of the situation is apparent in the piece, but it's also very serious. I'm asking the audience to take me very seriously. I'm saying, 'I'm going to tell you a story – and Madonna wrote it.'<sup>27</sup>

Musiken beskrivs i uttalandet både som en representant för en yttre kultur och som ett medel för att formulera helt privata erfarenheter. Texten till ”Live to Tell” handlar om upplevelsen av att ha blivit sviken av en man som ljugit och eftersom det är en kvinnoröst som sjunger är det lätt att anta att det handlar om en relation mellan en kvinna och en man, även om det inte sägs rakt ut. Oavsett att texten underförstått handlar om en heterosexuell relation har konstnären läst in sina egna känslor i relation till en annan man i dessa ord och böjidentiteten blir nyckeln till den blandning av humor och allvar som präglar hans konst. Historien berättar också om den skräckblandade lusten i att låta popmusiken forma en självupplevd erfarenhet vilket ger bilden av en konstnärsroll vars drivkraft kommer just av denna dubbelhet – att omväxlande värja sig mot kulturindustrins inflytande och friskt använda sig av popmusikens repertoar och dess känslomässiga utbud.

När det gäller att i text och bild – forskning och konst – beskriva och representera känslor, intimiteter och erfarenheter utanför heteronormen har Ann Cvetkovich ur sitt perspektiv pekat på vikten av att se över vilka källor som

används. Hon lyfter i detta sammanhang fram populärkulturen som ett område som kan fungera som alternativ källa: ”...the archive of feelings lives not just in museums, libraries, and other institutions, but in other more personal and intimate spaces and also, very significantly within cultural genres.”<sup>28</sup> Populärkulturella romaner, fotografier och massproducerade föremål är några av de alternativa källor hon menar har kapacitet att härbärgera känslor och begär som senare kan väckas hos läsare och betraktare, eller användas som kreativ inspiration. Nemerofsky Ramsay visar i sina verk och uttalanden hur popmusik kan fungera som ett sådant arkiv och pekar ut hur just Madonnas musik – på gott och ont – magasinerat känslor på ett sätt som får honom att känna sig som en klassisk bög. Popgenren tycks i detta fall förstärka upplevelsen av individuell igenkänning och inlevelse samtidigt som den skapar och upprätthåller stereotyper, vilket formar ett spänningsfält där Nemerofsky Ramsay iscensätter sig själv som en del av konstverket.

\* \* \*

Identitet och självbild har blivit något slitna begrepp i vår tid, vilket inte minst beror på att de näst intill approprierats av den rådande konsumtionskultur där estetiserade kroppar och identiteter visualiseras som drivkrafter och mål för kommersiell verksamhet. Konstnären Benny Nemerofsky Ramsays videoverk från tidigt 2000-tal använder popmusik ur den västerländska mainstreamrepertoaren som verktyg när han gestaltar kropp, känslor

och självbild tillhörande en ”klassisk bög”, för att använda konstnärens egna ord. Självuppfattningen som homosexuell man

### Historien berättar också om den skräckblandade lusten i att låta popmusiken forma en självupplevd erfarenhet

har verkligen blivit till ett konstnärligt material hos Nemerofsky Ramsay, som i intervjuer beskriver hur tidiga känslor av ett ”naturligt queert” beteende vävts samman med erfarenheter av att sjunga i kör och dansa balett. Kulturutövandet kopplat till känslan av att inte höra hemma i heteronormen tycks ha blivit till en emotionell källa för kreativ energi. Även om kulturen är heterosexuell läcker den ständigt, skriver Tiina Rosenberg och motiverar därigenom queera läsningar av alla sorters kulturuttryck.<sup>29</sup> Benny Nemerofsky Ramsay gestaltar med sin egen kropp detta läckage, med referenser till traditioner inom ”camp” och lesbisk och gay performancekonst, och visar hur appropriering och inkorporerande av den omgivande kulturen är fyllt av både lust och avsmak. Populärkulturens ytlighet dramatiseras i dessa verk som en substantiell livsnödvändighet som samtidigt låser in självbilden i stereotypa formuleringar och föreställningar. Med flamboyant gestik och inlevelsefull mimik ger konstnären en fingervisning om att det finns möjliga positioner bortom det som kan verka vara en hopplös tudelning i yta och djup.

## Nyckelord

”kroppen utan bild”, queer konstnärsroll, videokonst, popmusik, arkiv av känslor

### **Patrik Steorn**

Centrum för modevetenskap  
Stockholms universitet  
106 91 Stockholm  
E-post: patrik@fashion.su.se

### **Bildförteckning**

- Bild 1. Benny Nemerofsky Ramsay: stillbild ur videon I am a Boy Band, 2002, 110 minuter, DVD-installation  
Bild 2. Benny Nemerofsky Ramsay: Lyric, videoinstallation, 2004, 5 minuter, BetaSP  
Bild 3. Benny Nemerofsky Ramsay: stillbild ur videon Lyric, 2004

### **Noter**

- 1 Patrik Steorn: ”Den vanliga människan, konst på Pride” *Dagens Nyheter* 31/7 2010.
- 2 Patrik Steorn: ”’Lost and found. Queerying the archive’ på Bildmuseet, Umeå” *Dagens Nyheter* 4/2 2010.
- 3 Amelia Jones: *Self/Image. Technology, Representation and the Contemporary Subject*, Routledge 2006, s. 5-7.
- 4 Jones 2006, s. 8.
- 5 Jones 2006, s. 10.
- 6 Jones 2006, s. 12.
- 7 *Bühne des Lebens – Rhetorik des Gefühls / Stage of Life – Rhetorics of Emotion*, utst.katalog från Städtische Galerie im Lehnbachhaus, München 2006, s. 154; *Lost and Found: Queerying the Archive*, Mathias Danbolt, Jane Rowley, Louise Wolthers (red.) utst.katalog från Nikolaj, Copenhagen Contemporary Art Centre, Köpenhamn 2009, s. 16.
- 8 Laura U. Marks: *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press 2002, s. 155-156.
- 9 Robert Enright: ”Heartbreaker”, *Bordercrossings*, 2004: 92, s. 55-64; Michael Hoolboom: *Practical dreamers. Conversations with Movie Artists*, Coach House Books 2008, s. 81-90.
- 10 Thomas Hirschmann: ”Benny Nemerofsky Ramsay: Subversive video-maker is his own boy band at Soundtracks art fest” *NOW* 2003:7, samt ”Postmodern choirboy” <http://www.walrusmagazine.com/articles/2006.06-detail-postmodern-choirboy-benny-nemerofsky-ramsay/> 23/8 2010. *NOW magazine* är en kanadensisk publikation med inriktning på underhållning som ges ut en gång i veckan, *Walrus Magazine* är en månatlig publikation som har en generell inriktning på Kanada och dess plats i världen.
- 11 Richard Dyer: *Culture of Queers*, Routledge 2002, s. 49.



- 12 Ann Werner: *Smittsamt: en kulturstudie om musikbruk bland tonårstjejer*, h:ström - Text och kultur 2009, s. 194-196.
- 13 Tiina Rosenberg: *Bögarnas Zarah - diva, ikon, kult*, Normal förlag 2009, s. 65.
- 14 Shaun Cole: 'Don We Now our Gay Apparel'. *Gay Men's Dress in the Twentieth Century*, Berg 2000, s. 31.
- 15 Thomas Hemstad: "Vad innehåller en pugga?" *Bögjävlar*, Daniel Björk m.fl.(red.), Atlas 2007, s. 103.
- 16 "Postmodern choirboy" a.a.
- 17 "Postmodern choirboy" a.a.
- 18 Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, Routledge 1999, s. 174-5.
- 19 Mike Featherstone: "Body, Image and Affect in Consumer Culture", *Body & Society*, 2010:1, s.213.
- 20 Featherstone 2010, s.196.
- 21 Featherstone 2010, s.199.
- 22 Amelia Jones: *Body Art. Performing the Subject*, University of Minnesota Press 1998, s. 198-199.
- 23 Jones 1998, s. 217.
- 24 Judith Butler: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Routledge 1997, s. 155.
- 25 Se exempelvis konstnärer som medverkat vid dessa utställningar: *Ars Homo Erotica*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2010, *Das achte Feld: Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960 = The eighth square* (red. Wagner, Frank, König, Kasper & Friedrich, Julia) utst.katalog Museum Ludwig, Köln 2006, *Gewoon anders/Just different* utst.katalog Cobra Museum of Modern Art, Amsterdam 2008, *Lost and Found: Queering the Archive*, Mathias Danbolt, Jane Rowley, Louise Wolthers (red.), utst.katalog, Nikolaj, Copenhagen Contemporary Art Centre, Köpenhamn 2009.
- 26 Ann Cvetkovich: "Photographing objects: Art as Queer Archival Practice" *Lost and Found: Queering the Archive* 2009, s. 62-63.
- 27 Hirschmann 2003. Det verk konstnären refererar till i citatet är *Live to tell* (2002). Ytterligare ett verk som påminner om detta är *Subtitled*, 2004, där konstnären i luften skriver ett citat ur Kylie Minogues låt "Can't get you out of my head" samtidigt som musiksnutten spelas. Textraden tycks sammanfalla med konstnärens eget sinnestillstånd och refererar både till svårigheten att få bort en låt och en kille från tankarna.
- 28 Ann Cvetkovich: "In the Archives of Lesbian Feelings: Documentary and Popular Culture", *Camera Obscura* 2002:1, s. 112.
- 29 Tiina Rosenberg, *Queerfeministisk agenda*, Atlas 2006, s. 118.