

---

Eva Koch

(Tekst: Margaretha Rossholm Lagerlöf)

## Eva Koch

Eva Koch skapade utställningen *Villar* för Tensta konsthall, utställningen pågick från 1 september till 14 oktober 2001. "*Villar*" är namnet på den spanska by eller småstad där konstnärens äldre släkt bor och varifrån modern härstammar. Med andra uppställningar har verket också visats bl.a. på Venedigbiennalen 2003.

I Tensta konsthalls uppställning bestod verket av sex videoprojektioner runt väggarna i ett stort utställningsrum. Dessutom hade man tillgång till en riklig dokumentation i ett angränsande rum. I dokumentationsrummet kunde man sitta vid dataskärmar och i hörlurar lyssna till berättelser av Eva Kochs släktingar, läsa beskrivningar av händelser, länka sig fram genom alltmer specifika skildringar och bildsekvenser.

### *Familjeödet*

I *Villar* utspelar sig och pågår ett familjeöde. Det har hänt och dess verklighet fortsätter, i personernas ansikten, i de minnen de berättar, i nuets möten långt efter de händelser som sprängde familjekretsen. Händelserna har ett centrum i det spanska inbördeskriget, sent 1930-tal. Huvudpersonerna är den syskonskara som var barn då: Angel, Cristobalina, Ernesto, Clemencia.<sup>1</sup>

Här finns hågkomster från katastrofens år, om fattigdom, nöd, krig och separationstrauman. Här finns berättelsen om hur Cristobalina blir adoptivbarnet "Chris" med ett nytt språk och om hur hon så småningom blir mamma till Eva Koch, konstnären.

### *Historien och konsten*

Händelser i det förflutna är inte nödvändigtvis historia. Först när de berättas blir de historia. Skildringar av olika slag ger bilder av det som hänt, ordning eller form i ett uttryck och ett tilltal till en betraktare eller lyssnare. Inte bara vad som återges präglar uppfattningen om det förflutna, utan i hög grad hur det sägs eller symboliseras. Beträktarens plats i bilden av eller berättelsen om det förångna är avgörande för hur sanningar och fakta tolkas och värderas, hur de fogas in i väven av föreställningar som skapar mening åt livssammanhangen.

I *Villar* kan besökaren ta del av historien om en spansk familj som skingrades under inbördeskrigets år. I dokumentationsrummet finns en stor fond av material, här kan man få veta väldigt mycket, detaljer såväl som stora sammanhang och långa minnesskildringar. Det tar åtskilliga timmar att ta till sig alla utsagor och bildflöden i dokumentationens system av länkar. De flesta besökare får med sig endast fragment. Beträktaren är utpräglat fri och förfogar över många valmöjligheter. Bortval sker och slumpen kanske spelar in i vad man tar till sig av allt. Besökets dramaturgi har drag av nyckfullhet, tillfällighet, stor frihet och distans. Man gör som man vill. Det finns å andra sidan motkrafter till möjligheten att vara yttlig, berättelserna och personerna väcker ens nyfikenhet, fascination och empati.

Det är lätt att följa olika trådar, att dras in mer och mer, att vilja veta hur allt gick till och vad personerna har att säga, inte bara med ord utan med mimik och gester.

Betraktaren pendlar mellan övermättnad och inlevelse, filtrering av information och engagemang. Det är som att förhålla sig till nyhetsförmedlingen, i tidningar och på TV. Man kan i dokumentationsrummet ta rollen av en undersökande journalist eller en studerande i en bibliotekssal. Flödet av material innehåller faktauppgifter, men även emotionellt laddade uttryck i enskilda ansikten. Man inviteras att sätta ihop stycken, att arbeta som en journalist just, som om uppgiften var att redigera ett stoff med en blandning av redogörelser och människoskildringar, där känslor kan avläsas.

I dokumentationsrummet tar händelserna formen av "aktuell historia", på gränsen till den pågående nutiden. Presentationen associerar till ett färskt journalistiskt material. Inlevelsen utmanas som möjligheten att staka ut ett spår, en läs- eller sökväg genom en väldig, nästan oöverblickbar terräng. Man får orienteringsinverter. Likväl är man utanför och fri, själv ungefär lika markerad och samtidigt ogestaltad som en potentiell telefonerande person i en telefonhytt. Besökaren är placerad framför ett varierat studieobjekt, där det finns möjlighet att välja väg, att sortera och leta.

I utställningsrummet är allt annorlunda. Skillnaden mellan de två olika betraktarrollerna, i dokumentationsrummet och i utställningsrummet, är påfallande, markerad och tydligt kännbar. Många kanske skulle uppfatta dokumentationen just som bakgrund, som informationsbas. Jag väljer att uppfatta de två rummen som bilder eller scener av olika attityder eller sätt att bli involverad i skildringar av händelser och liv. På sätt och vis påminner kontrasten om hur historia skiljer sig från konst. Den påminner också om skillnaden mellan att vara med om en händelse och att höra talas om händelsen (eller bevittna en redogörelse eller rekonstruktion). Visst är det också riktigt att dokumentationsrummet erbjuder en bakgrund, en nödvändig förhandskunskap om man vill förstå nyanserna i utställningsrummets bildsviter. Det finns ett inbördes samspel mellan de två formerna för medverkan, deltagande och förståelse. Likväl är det just kontrasten i erfarenhet som är det tydligaste resultatet av detta samspel.

Det är dock inte så att betraktaren, i utställningsrummet, får känslan av att leva med i familjens öden direkt. Rummet bjuder möjligheter att erfara åskådliggjorda upplevelser. I spelet av relationer och i de rum och platser projektionerna öppnar kan man erfara bearbetningen, sökandet, förträngningen och längtan.

### *Vägar i verket*

Det finns tre sviter av bilder och ljud som kan bli åtkomliga i presentationen. Det finns sex projektioner som kan visa bildspel från de tre kretsarna, vilka byts ut om man trampar på sensorer inlagda i golvet. Bildsviterna, en typ åt gången, kopplas på och ur i samtliga sex projektioner samtidigt. Avbrotten styrs av hur många personer som befinner sig i rummet och hur dessa personer förflyttar sig runt i rummet.

När verket är stillastående, orört, syns väldiga närbilder av tysta ansikten, stillbilder runt rummets väggar: Cristobalina och hennes syskon samt två personer som vidgar släktkretsen, en faster ur den äldsta generationen och en brorsdotter ur en yngre förgrening. Ansiktena blickar

ut mot dig, rakt framifrån, ungefär som ortodoxa kyrkors ikonbilder. Storleken på ansiktena stämmer dock mera med mäktiga kupolmosaiker i en sådan kyrka. Skalan och de intensiva blickarna väcker en viss vördnad och spänning om vad som ligger förborgat i personernas tystnad. Man känner kanske redan till hela historien, genom studier i det andra rummet, men intrycket av något övermäktigt och samtidigt starkt närvarande aktualiserar åter allt från början.

Känslan av närvaro kompliceras av figurernas storlek, av själva skalan i deras kroppar. Bilderna är inte mer och inte mindre verklighetshärmande än vita dukens överdimensionerade skådespelarhuvuden. Skillnaden gentemot filmseende är emellertid så stark att man ändå upplever just skalan, själva förstoringen. Man kan inte som i biograf-salongen reducera kontrasten i storlek mellan sig själv och figurerna i bilden, genom att så att säga avdunsta själv, försvinna bort i fåtöljens anonymitet. Här står man tydligt i rummet, förflyttar sig och påverkar rytmen i bilduttrycket. Ansiktena förmedlar inte i första hand sådana latenta berättelser som en filmtrailers lanserande figurgalleri erbjuder, inte heller illusionen av en faktisk närvaro. Istället är det intrycket av pågående, känslomässig och lagrad, upplevelse som gestaltas.

Om det är mycket folk i rummet, så är det svårt att behålla denna nivå en längre tid. Bildmaskinen växlar in på de andra spåren.

Är man istället så gott som ensam, så är de stora ansiktena lättillgängliga. Det går också att få dem att prata. Cristobalina och hennes syskon ser dock bort ifrån dig, när de börjar berätta. Bröderna talar med återhållen gråt.

Om det är väldigt mycket folk i rummet, så befinner man sig nästan hela tiden på det mest avlägsna spåret. Det rör sig inte om avstånd i tiden utan om distans på det viset att man ser det lilla samhället på håll, som utsikter och vyer runt alla de viktiga platserna. Strömmen av scener har ett gravitationscentrum mot mitten som är torget i byn. Det finns femton sekvenser som kan komma upp på detta tredje register. Slutbilderna i sekvenserna förefaller gränsa till varandra. De likartade slutbilderna uttrycker ett närmande, en tendens till likhet (som om varje resa dit, varje väg man väljer till sist riktar in sig mot samma mål), men närmandet blir aldrig, på denna nivå, en upprepning eller ett sammansmältande.

Den andra nivån, mellanregistret, är det ömtåliga och mest svårtillgängliga området. Här finns hjärtpunkterna och det mest outhärdliga, symboliserat. De känslor som i brödernas ansikten skymtar fram som återhållen gråt (likt en källäder, under lagren av tid) får bilduttryck i de upprepade scener som symboliserar separation och sorg.

Slutscenerna är desamma på alla sex projektionerna i mellanregistrets sekvenser av ljud och bild. Ljudet förstärks kraftigt vid dessa identiska slutbilder. Rummet tycks utvidgat på ett oöverskådligt vis. Den återkommande bilden på alla sex skärmarna och det starka ljudet ger en svindelupplevelse. Intensiteten i upprepning och ljudvolym spränger den ordnade rytmen (känslan av orienteringsmöjligheter och pauser) samtidigt som ett slags förslutning av rummet sker (det går inte att komma förbi eller igenom, ingen väg ges bortom slutbildernas massiva och uniforma mångfald).

Vi ser dokumentärfilm från barnhemmet i Teruel. Slutscenen är här Cristobalinas barnansikte i svartvitt, hon vänder sig om och ler. Här finns också en sekvens om en vit kanin som dödas. En annan svit visar ett lamm som flås och hängs till mörning, medan ett levande lamm syns röra sig i bakgrunden. Vi ser hur den återförenade släkten

samlas kring maten, omsorgsfullt tillredd, man äter, alla ser glada ut. Vi ser interiörer, någon ser tjuvfäktning på TV.

Slutscenerna etsar sig fast, smärtsamma och på något sätt pulserande, självklara och oavvisliga: den vita mjuka kaninen som dödas på varje skärm, det flådda djuret som hänger på varje skärm, det svartvita flickansiktet på varje skärm, det omständiga tillredandet av maten, slakt och ätande. Vi ser hur den gamle Angel med varliga händer hanterar dödandet. Sen äter man djuren, djupa rykande fat, vid det stora gemensamma familjebordet.

Det finns flera subjekt som möts i utställningens värld. Beträktarens, de avbildade människornas och det jag som visar sig i själva gestaltandet. Det går att säga att var och en av dessa bärare av jag-perspektiv är en verklig person: konstnären själv, Eva Koch (det skapande subjektet), medlemmarna i hennes släkt (de avbildade personerna med sina känslor och livsöden, en krets där hon själv också ingår just som avbildad, om än marginellt) och varje betraktare som rör sig runt mellan projektionerna. Det går också att säga att dessa människor och grupper motsvarar jag-aspekter uttryckta i verket. Det är dessa Villars iscensättningar av psykiska skeenden jag skildrar, inte de verkliga människornas. Dock är hela gestaltningen inriktad mot händelser, upplevelser och tankar som faktiskt funnits och finns; denna dokumentära förankring är tydlig för mig i tolkningen.

Bilden av betraktaren och betraktandet i själva konstverket, syns i Villar som den skugga varje besökare kastar mot de upplysta bildfälten. När jag står framför Ernesto eller Angel... så ser jag mig själv som en rätt liten siluett infälld i den ljusstarka scenen. Skuggan åskådliggör att jag som åskådargestalt både är en roll i utställningen och en verklig person, du eller jag, stående framför och inuti bildkretsen.

Skuggan av den verkliga iakttagaren framstår som ett instrument för sökande, nästan som en ledsagare. Den gör mig medveten om att jag själv är sedd och synlig. Man kan låta sig ledas av sin skugga och blir då mer och mer medveten om att den kunskap eller erfarenhet som utställningen ger är just en estetisk kunskap, till skillnad från den informationsbaserade insikt man får i dokumentationsrummet. Det är inte nödvändigtvis en skillnad i inlevelse eller emotionell reaktion. Redogörelser för vad som hänt och personernas minnesberättelser kan påverka oss lika känslomässigt starkt som erfarenheten av de gestaltade upplevelserna i utställningen. Skillnaden är en annan: i utställningen erfar man hur det känns att förflytta sig i detta sökande, lager på lager, man erfar också var sökandets smärtpunkter finns. Historien om inbördeskrigets dagar, om barnhemmet, om adoptionen och syskonens återförening på gamla dar etc får i utställningen mening genom hur betraktaren ser, hör och förflyttar sig. Betoningen ligger på hur medvetandeakterna går till, hur iakttagandes närvaro tas i anspråk och integreras i konstverket.

Skuggan mot ljusprojektionerna visar att betraktaren blir synlig genom utställningens ljusspel, men också att personen och rollen "åskådare" är fri och rörlig, en individuell aktör som kan välja sitt spår, som kan dölja sig och dyka upp. Skuggan som ibland blir diffus eller osynlig, ibland pregnant, fungerar som en bild av betraktarens mottaglighet, lyssnandet och seendet som pendlar i intensitet.

Betraktaren riktar sig till de stora stillbilderna av huvudpersonerna och får dem, genom ett tryck med foten på en knapp i golvet, att börja sina berättelser. I det ögonblick rörelsen och talet aktiverar de slutna ansiktena, vänder sig deras blickar bort. Ingen av syskonen fäster sin blick i be-

traktarens, förrän stillheten och ytan inställt sig igen. Den bortvända blicken betonas, eftersom den utgör en skillnad. Man erfar på det viset hur känsligt berättandet är, hur omöjlig och svår kommunikationen förefaller, hur privata och självutlämnande alla dessa minnen blir i de nakna och jättestora ansiktena med undvikande blickar. Intrycket blir att personerna inte uthärdar ögonkontakt, när de återger vad som hänt dem. På så vis blir också själva blicken som fenomen meningsladdad i utställningen. Känslan av att se någon in i ögonen, med allt vad det innebär av känslomässig utmaning och ett risktagande i själva kontakten, tonar fram bakom och genom undvikandet.

Blickrikningen är ett tema som också pekar ut en domän bortom medieringen. Så länge vi rör oss i ett bildgalleri går det faktiskt inte att se in i de avbildade personernas ögon, deras medvetanden är åtkomliga bara genom teknik av olika slag. Filmscenerna av Cristobalina och hennes syskon kunde mycket väl ha låtit dem se in i våra ögon, med en stegring av illusionen som kanske hade tonat ned kontrasten i storlek mellan dem och oss. Istället skildras undvikandet. Gestaltningen av blickarna blir därmed ett grepp som syftar åt två håll: å ena sidan personernas känslor inför svåruthärdliga minnen och inför situationen att bli sedda och framhävda inför främlingar (inför oss), å andra sidan påminnelsen om att personernas liv förmedlas till oss genom bilder. Möjligen kan dessa olika slags betydelser sammanföras i tanken på en bestående oåtkomlighet även hos de levande personerna. Deras blickar förblir ouppnådda. Vad de har uthärdat och deras lager av minnen (minnen av minnen) döljer dem och är också dolt i dem, i det sökande som konstnären (dottern, systerdottern) riktar mot dem.

### *Traumat åskådliggjort. Det sublima*

Det mellersta bild/ljudregistret innehåller symboler för offrande, prisgivet liv och separationens minnen. Man förstår att man ser bilder av psykisk smärta. Men inget motstånd eller uppror gestaltas, inga anklagelser. Mera ett accepterande: morbrodern dödar djuret, familjen lagar till maten, alla förenas runt det väldiga bordet.

Bildsviternas slutbilder uttrycker statisk plåga, molande känslor av hot och förlust. Motiven – en dokumentärfilm från barnhemmet, döda djur – syftar (direkt och indirekt) på händelserna under inbördeskriget. Men det är sättet de framställs på som uttrycker själva känslan. Det stegrade ljudet och monotonin i upprepningen av bilderna gör dessa skildringar till exempel på det "sublima" i bildkonst.

Det sublima ställdes i 1700-talets konstteori mot det sköna. Båda kategorierna hörde till en estetisk sfär, men det sublima förknippades både med konstföremål och med natur (det artificiella och det naturgivna). Det sublima ansågs höra ihop med oöverblickbar storslagenhet (tänk på bergsklyftor eller oceanvidder), rädsla inför väldigheten i naturen och livet (och döden), hotfullhet som berör våra överlevnadsinstinkter, mörker och ogenomtränglighet. Det sublima är både hitsidan och bortsidan av en transcendent dimension, områden som kanske inte är områden utan tomrum. Inför det sublima befinner man sig på en gräns, man anar något som är delvis på andra sidan det vetbara, men som delvis når oss – blixtnvis eller som något utdraget eller hisnande.<sup>2</sup> Om skönhet för 1700-talets teoretiker hörde ihop med ordning, harmoni och form, så hörde det sublima ihop med brist på dessa egenskaper, med formlöshet och distans utan rumslig organisation. Det sublima

blev en estetisk kategori som på sätt och vis detroniserade konsten och dess idealiserade fulländning.

Det sublima blev ett aktuellt tema igen i post-strukturalismens/ postmodernismens uppgörelse med modernismen under sent 1900-tal. En av postmodernismens ledande tidiga teoretiker, Jean-Francois Lyotard, bejakade det sublima som paradigm för det postmoderna tillståndet.<sup>3</sup> Ändå blev "sublim" under 1980- och 90-talens konstdebatt ett uttryck för världsfrånvärdhet, exklusivitet och totalitär anspråksfullhet i modernistisk konst.<sup>4</sup> Poststrukturalismen, modernismens fiende, stod för kritik och svarslöshet. Det sublima fick för postmodernisterna två betydelser: å ena sidan revan öppen mot en absolut dimension, ett slags religiös hänryckning som kunde förknippas med esteticismens attityder; å andra sidan känslan av att konstens helhet och hegemoni är sprängd (konsten blir ett alternativ snarare än ett dominerande ideal), människors existentiella villkor är i centrum, gränsen mot en transcendent sfär blir tydlig (antingen som längtan eller som förnekelse), ibland kaotiska, ibland stumma uttryckssätt blir karakteristiska.<sup>5</sup>

Hur exemplifierar Kochs skildring av ett psykiskt trauma i *Villar* det sublima? I stegringen, ljudets ökande mäktighet som förändrar rummets gränser mot något obestämt, på gränsen till obehagligt eller skrämmande. Vidare, uppstår en känsla av ångest i mellanregistrets slutbilder, där sårbarheten åskådliggörs, en paradox påminnande om kontrasten mellan avgrund och fragment i det sublima. Man är instängd i en trång krets av bilduttryck utan variation (som om ett svar upprepades entonigt vart frågan än riktades, varvid man förstärker att såväl frågor som svar finns i ett och samma medvetande, instängda). Kontrasten mellan ljud och bild får det att skära sig i betraktarens upplevelse, vidgning genom ljudet gentemot förtätning eller stängning genom de upprepade bilderna blir en estetisk kortslutning som suggererar en kris, en bristning, på bristningsgränsen.

Det finns inget förlopp i gestaltningen av krisen. Den finns där och är definitiv, i varje fall pågående och akut, men äger rum samtidigt med möten, iakttagelser och bekräftelser som innebär accepterande och en stark bejakelse i själva sökandet, i upprättandet av minnen och erkännandet av en fasa som blir synlig, delvis.

### *Möten, sökande, smärtpunkter*

*Villar* iscensätter möten med människor och personliga livsöden. Vilka är mötets parter? Är det mellan besökaren och de avbildade personerna mötet sker eller gäller det kanske enbart de avbildade, huvudpersonerna i konstverket? Eller finns det andra kombinationer av kontakt? De skildrade personernas skenbara närvaro genom filmbilder och ljudupptagningar ger etraktaren frihet att distansera sig eller att bli påträngande, undersökande, sökande, utan att kunna eller behöva göra sig hörd. Som åskådare kan man ta sig arkeologens eller utredarens attityd, spekulera och tolka, det är en helt annan inställning än den som ett konkret möte skulle kräva, med större finkänslighet, gardering och skygghet. Man kan också bli en lyssnare, den som med inlevelse uppfattar och förstår en mångskiktad utsaga med tysta partier.

Vi ser hur personer träffas och samlas kring bordet och i rummen, vi hör berättelser från ansikten, vända till någon som frågar. Men verket handlar inte främst om att dokumentera hur familjemedlemmarna får kontakt med varandra med byn som centrum, det handlar snarare om

former för möten, föreställningar eller erfarenheter kring möten, förväntningar, uttryck eller tecken för minnen, sätt att tala, undvikanden, bekräftanden. Blickkontaktens enorma laddning klargörs i ansiktenas format och stumhet. Blickarna ser tillbaka mot den iakttagande, så länge den avbildade är just som en bild. Den sökande, konstnären eller den roll hon låter sig själv gestalta, är ensam i sitt psykiska universum, de nödvändiga kontaktkällorna, släktingarna, är där i form av berättelser (tekniskt sparade spår av tal) och i form av ikonliknande ansikten, vars blickar möter hennes, endast när de blir förvandlade till ytor. Det hela kan påminna om en ödesmättad saga, om vägen till en källa, ett hinder som aldrig vill bli ett genuint ursprung och som aldrig ger någon framkomst eller försoning. Jaget i sagan når inte fram till sina hjälpare, men hon når fram till lyssnaren, iakttagaren! Genom inlevelse får betraktaren del av den gestaltade psykiska erfarenheten. Man kan uppfatta sig införlivad i upplevelsen som syns i verket. Mötet som sker är mellan betraktarens uppfattning och det jag som visar sig i verket. Mellan dessa två parter råder ingen skillnad i existensform. Jaget i utställningen och betraktaren speglar sig slutligen i varandras förståelse, i det ömtåliga, det som inneslutits i traumascenerna och i de stora ansiktenas blickar, som vänds bortåt, bort från den lyssnande.

---