

Rebecka Thor

There was another beginning, another point from which I wanted to write, but sometimes there are factors that demand to be addressed from the start. Recently Swedish politics has gotten worse, which seemed impossible just this fall when the Swedish Democrats, a right-wing xenophobic party, gained 13% in the last election. Now their representative is the deputy speaker for the Swedish parliament and just stated in the main newspaper that one cannot inhabit two identities at once — it is, for example, impossible to be Swedish and Kurdish, Jewish or Finnish — to become Swedish one must leave any other identity behind.

To highlight the rights and experiences of asylum seekers, marches through Sweden have been organized by undocumented migrants and asylum seekers. In summer 2013 the *Freedom March* went from Malmö to Stockholm, covering 698 kilometers in 34 days. One of the people walking was Runo Lagomarsino's brother, and in his shoe he carried a Swedish flag, given to him by the artist. The idea came from a story, told by the same brother, about a Bolivian man who, during a march in support of his country's new constitution, carried a US flag in the same manner.

RL 1 *In Every Step There Is a Movement*, 2014, consists of the same flag, walked on for all those miles as a defacement and simultaneously a hidden symbol of national belonging. Silently breaking the Swedish law, which prohibits keeping the flag below knee-height. From a different perspective, the flag is no longer a means of showing support for the nation, but could be seen as both opposing the current Swedish asylum regulations and laying claim to the nationality itself. In this case, walking on the flag also means walking with the flag, under it and beside it, and claiming the right to do so. Thus rejecting any idea of a stable or singular identity.

Here I would like to begin again, and the paragraphs above can be seen as a necessary preface.

A friend once said: our society is prosaic. Content is given precedence, when we should

instead focus on form. The political potential lies in the form. But when does content become form — what is the boundary between a narrative and its disposition?

The works of Runo Lagomarsino testify to a violent past: of colonial power relations and geographic instabilities. His narratives appear as commemorations and threnodies where a seductive form is accompanied by what is sometimes violent content. Hence, form and content cannot be thought of separately in Lagomarsino's practice, since the content seems to constitute the form and the form provides a new meaning to the content. A duality, which reaches back to the beginning of philosophy, might here be considered the premise from which the works depart. In this sense a narrative may not be understood without taking its disposition into consideration. The American historian Hayden White points out that the preferred mode of non-narrative in historical writing is as much a form as a narrative account. The interpretive act of the historian must account for what was, and must keep in mind a formalistic approach. This would entail the writing of a meta-history, which in turn is what makes history meaningful in the present. When put in relation to the works of Lagomarsino, this could be an approach to understanding how the dialectics of form and content are to be thought about in terms of method. The artistic process has methodological similarities to that of the historian, since the artist, like the historian, deals with history through narrative means that encompass representational as well as conceptual qualities. The works might be seen as operating in an equivalent manner to the text of such meta-history.

Through subtle transformations of how we perceive an object or a detail, the artist turns form into content and vice-versa. The materials tell the narratives of the works. It is not solely about letting the materials speak and not just about speaking with and through the material. It is rather an act where the materials are made witnesses, and are thus being given their due. Hidden qualities are brought forth,

the surfaces or conventional purposes of the material altered, and a new meaning arises. Thus one should neither consider Lagomarsino's work within a strictly conceptual frame nor within a formalistic one.

## MOVEMENT

- RL 2 In *Stolen Light (Abstracto en Dorado)* (Stolen Light [Abstract in Gold]), 2013, fluorescent tubes and bulbs have replaced the museum object in the vitrine. These lamps, stolen by the artist from the Ethnological Museum in Berlin, are organized and put on display in a both mimetic and allegorical relationship to their previous function of shedding light. It is an enlightenment that is stolen, in all its connotations. The artistic act does not spread darkness so much as remove light, in the present, and point to a historical wrong. The lamps which previously had a function are now transformed on the one hand into formal objects and on the other into content. Their status has somehow shifted due to how they are perceived, now, as aesthetic artifacts. Hence the piece on display also points to a history of minimalist sculpture and functions as such in its own right. A similar operation takes place in *Pergamon (A Place in Things)*, 2014, another display of broken and used bulbs and tubes, but this time from the Pergamon Museum, also in Berlin. The city is haunted by its history, and certain historical layers are covered up whereas others are reconstructed without historical cohesion. At the same time that a castle from the fifteenth century is being rebuilt, on a site known in the period of the GDR as Marx-Engels-Platz, the great stone structures on the so-called Museum Island stand strong both in their physical presence as well as in the constructed narrative. Yet the city is working hard to prevent the entire island from sinking. While other museums in Europe have begun processes of repatriation, the stolen altars of Pergamon are still a point of German pride. In these works, as well as in *They Watched Us for a Very Long Time*, 2014, objects are both given meaning and withdrawn from function. Through these interventions in the museum infrastructure, Lagomarsino also metaphorically reclaims the power of the museums' stolen objects. Yet the works reach beyond the history of the museum into the realm of the imaginary: the lamps of *Stolen Light (Abstracto en Dorado)* are placed in front of a surface covered in golden sheets,

creating a vibrant wall which is a reference to Mathias Goeritz's homonymous 1968 painting and the Spaniards' search for the mythical golden city of El Dorado. The act of stealing the lights, and transforming how they are perceived, rejects the idea of historical progress as formulated by the West and turns the notions of enlightenment, colonialism and historicity on their head. Hence the violence the North has exerted on the South should be seen as something that is still shaping the future, and one question of today is how to handle these historical facts, how to make amends and how to commemorate.

- RL 5 In the video *More delicate than the historians' are the map-makers' colors*, 2012–13, the artist, together with his father, throws eggs at a monument. At first glance, the act might seem meaningless, but as the story unfolds layers are added, and as a whole it is more like an act of historical vengeance. The monument, erected in Seville to celebrate the 500th anniversary of the "discovery" of America, depicts Christopher Columbus holding a map with his three ships. It is known as "The Egg of Columbus", since the sculpture stands inside an enormous egg, although it has another title, *The Birth of a New Man*. The egg shape is a reference to the story of how Columbus challenged his critics to make an egg stand on its tip, when told that discovering the Americas was no great accomplishment. The twelve eggs that were thrown were smuggled by the artist from his parents' birthplace, Buenos Aires, via his present home in São Paulo, to meet up with his father in Seville. By throwing the eggs, they allegorically refused Columbus' challenge and the "discovery" as such. In the act of bringing the eggs back to Columbus, through the reverse journey from America to Europe, the deed is not undone, but issues of direction and movement as well as exile and displacement are explored. When things are moved, be they eggs or bulbs, from one context to another and used or displayed, the movement is more than factual. For example, the materiality of the eggs being brought, illegally, all those miles once more merges form and content. When moved, they are no longer just any eggs; the same goes for the bulbs, but specifically gesturing towards a context which reaches far beyond their material presence in the works.

## MOVEMENT, MEMORY

- RL 6 The past is in a sense to be found everywhere, in any and all objects. History displays itself in the world as traces; as in the work *ContraTiempos* (Against Times), 2010, where the artist searches for cracks resembling the South American continent in the paved path of Ibirapuera Park in São Paulo. Lagomarsino's personal memory is interwoven with the imaginary of a territorial outline. He is exploring and at the same time pointing to a history of exploration. Through a mimetic act, the artist both performs and commemorates, and the past and present operate parallel to each other.
- RL 7 The relation of past and present is enacted differently in the bright wallpaper *A as in Pizarro*, 2010. The artist composed a pattern out of a mark that was the signature of the conquistador Francisco Pizarro, since he could neither read nor write. Pizarro conquered Peru in the sixteenth century and is said to have captured the last Inca emperor, Atahualpa. His alleged reason for capturing him was that Atahualpa had thrown the Bible on the ground, a book whose words neither of the two could read. The signature is inscribed with another layer of meaning when it appears on the wall. The strong pink is deceptively joyful. Yet, it commemorates a conflict, played out through the status of language — the two men's inability to read and of course the special status of that particular book. By taking this violent account and re-situating its mark, in the form of a signature repeated on the wall, Lagomarsino not only points to the past but to our own era. Language is still a site of contestation and at the core of the public debate. Whose voice is heard, what words are used, how hate speech operates and how language itself constructs inclusions and exclusions are topics that shape our present existence. However, what is at stake in the work might above all be a question of movement and memory, reaching from Pizarro's journey to his signature mark ending up in the gallery space.
- There are no movements that do not have a reverse side, a boomerang effect of some sorts, in Lagomarsino's work. They are movements through time and over geography. There is no innocence in relation to movements in this sense; they are rather shaped by the movements in the past, as with the

conquistadors. In his practice he plays with the imaginations of another time or place and brings out the implications of such imaginings. Thus he points to common ideas of an otherness, which sometimes are simply naive and sometimes filled with presuppositions. Yet these movements are rooted in memory and commemoration. Far from being linear, movements take place above all on the imaginative level and thus appear inseparable from physical representation. One can see this clearly in a work like *The North Made in The South and Vice Versa*, 2015, where the artist commissioned a painter in Malmö to paint the Southern Hemisphere and a painter in São Paulo to paint the Northern one on two halves of a broken porcelain plate. The contours of the continents look the same, yet are slightly displaced, still burdened by different histories. The act of drawing the map of the South in the North is one of repetition, since this was done in colonial times, whereas the drawing of the North in the South almost seems subversive. One remains caught in history.

Maybe it is possible to see Lagomarsino as following the Hegelian example of learning by studying the study of history. It is not the events themselves that are fundamental; rather, how a certain course of events can be and has been perceived and placed in a larger context. Or in other words, it is a question of historiography and the *story* in hi-story. Still, it is not a mere questioning of hegemonic narratives, but a focus on memory and commemoration — that is, what and who is remembered and what happens to everything that seems to be pushed aside. All those voices that are not heard, all those events no one will study, all that might be lost in history, and the occasions when no commemoration seems possible. These are the instances where Lagomarsino's work seems to operate: not in the forgotten, but on the periphery of historical awareness. In relation to what one, from a Western perspective, prefers not to think about. The commemoration becomes in itself something equivalent to historiography. It might be seen as visualized in *Violent Corners*, 2014, where the literal corners of the gallery space are covered in gold. Gilded, these corners appear to conjure up seemingly peripheral violence and historical injustice.

## MOVEMENT, MEMORY, MOURNING

The practice of historiography seems to be an inherent part of all these works. Michel de Certeau once described the writing of history as a relation to, or speaking with, the dead. De Certeau writes, "The dear departed find a haven in the text because they can neither speak nor do harm anymore. These ghosts find access through writing on the condition that they remain forever silent."<sup>1</sup> With a minor alteration of text into work, a practice of mourning and yet giving voice seems to be in place. The transformation of past into present is bound to be haunted and the voices of the dead must be allowed to testify when thinking of the past.

RL 10 The ghosts are literally accounted for in the piece *For the Ghosts and the Raving Poets*, 2013. A single switched-off bulb rests on the gallery floor, attached by its wire to the ceiling. At closing time the staff plugs it in and pulls it up by its wire, and the light rises. A light that the gallery visitor never will encounter, the title indicating whom this light is really for. It is in this sense that the past is often present in Lagomarsino's work: as commemorative gestures and subtle acts of mourning. Or in other words: a call for remembrance and therefore a call for change.

RL 11 Another take on mourning could be seen in pieces that work with the conditions of the materials by exposing them to irreversible changes. The material testifies to an experience of its own materiality in works like *Trans*  
RL 12 *Atlantic*, 2010–11, and *Crucero del Norte*, 1976–2012. In *Trans Atlantic* a solo sailor brought along sheets of newsprint on his journey across the Atlantic Ocean. When the paper was exposed to the strong sunlight, it was burned. A similar method was used in previous works such as *Full Spectrum Dominance*, 2008, and *Horizon (Southern Sun Drawing)*, 2010, where nature, i.e., the sun, becomes a source of production and inscribes itself as a trace in the materiality of the paper. The newsprint also somehow loses its purpose, to be printed on and consequently act as an agent of communication. The durational character of the slow process of sailing across the sea and letting the sun burn the paper ties the everyday object to another temporality. Echoes of the same journey made throughout history are

hard to ignore, as well as the almost mythical idea of the lone sailor, mastering the sea.

In *Crucero del Norte* the sun is also what transforms the material, but the framework is somewhat different. Lagomarsino repeats his father's journey of exile in the mid-seventies, traveling by bus from Buenos Aires to Rio de Janeiro. After 45 hours on a *Crucero del Norte* bus, the artist opened a package of photographic paper which he carried with him, exposing it to the sun and letting its surface turn black. The hours spent on the bus, where the paper was left unaffected, are contrasted with the single moment when the sunlight meets the surface. In an instant the paper is altered and again made useless with regard to its original function. No images will be inscribed on its surface and it will hold no visible depiction. The idea of a photograph is paired with exile: to leave almost everything behind except one's own memories. It is an act which by necessity may encompass mourning. The exile may be completed in a sense by the burning of the photographic paper, yet is forever marked by the impossibility of going back.

In my view, my friend's take on society as prosaic should neither be considered a statement of the preference for narrative over pictorial or formal accounts nor lack of form as such. Rather, it is a process of constantly neglecting material conditions, where materiality in itself is overshadowed by contextual narration. Here, in these works, the questions at hand are incorporated in the matter in a literal way — the objects are material traces and evidence carrying their own narration.

<sup>1</sup> Michel de Certeau, *The Writing of History* (New York: Columbia University Press, 1988).



RL 1  
Swedish flag  
39 × 44 × 7 cm

This work was inspired by a story told to the artist by his brother about a Bolivian man who carried a United States flag in his shoe during a march in support of his country's new constitution. From July 14 to August 16, 2013, Lagomarsino's brother participated in a march from Malmö to Stockholm to protest in support of the rights of asylum seekers. At the artist's request, he carried this Swedish flag in his shoe for the duration of the march, which lasted thirty-four days and 698 kilometers.

Svensk flagga  
39 × 44 × 7 cm

Utgångspunkten för verket är en historia som Lagomarsinos bror berättade för honom, om en boliviansk man som bar Förenta Staternas flagga i sin sko under en marsch till stöd för sitt lands nya konstitution. Brodern deltog mellan den 14 juli och den 16 augusti 2013 i en marsch från Malmö till Stockholm för att protestera till stöd för asylsökandes rättigheter. På konstnärens uppmaning bar han denna svenska flagga i sin sko under marschen, som varade i trettiofyra dagar och var 698 km lång.



RL 2

Composition gold leaf applied to the wall, cabinet with lightbulbs, and neon tubes stolen from the Ethnological Museum, Berlin

Variable dimensions

Courtesy Colección Ignacio Liprandi, Buenos Aires

Installation views: Ignacio Liprandi, Buenos Aires, 2013

Photo: Gustavo Lowry

The lightbulbs and neon tubes displayed in this cabinet were stolen by the artist over the course of repeated visits to the Ethnological Museum in Berlin during 2013. They are presented in front of a golden wall whose title is borrowed from Mathias Goeritz's painting *Abstracto en Dorado* (Abstract in Gold), 1968, which references El Dorado, the fabled city of gold that was violently pursued by Spanish explorers during the sixteenth century. Combining these two elements, *Stolen Light* (*Abstracto en Dorado*) investigates the relationship between light (i.e., the Enlightenment), gold (i.e., colonialism), and the places where they meet (i.e., anthropology museums). In so doing, the artist resists and reverses conventional narratives of colonialism.

Slagmetall (guld) på vägg; monter med glödlampor och lysrör stulna från Etnologiska museet, Berlin

Varierande dimensioner

Courtesy Colección Ignacio Liprandi, Buenos Aires

Installationsbilder: Ignacio Liprandi, Buenos Aires, 2013

Foto: Gustavo Lowry

Glödlamporna och lysrörerna som visas i monter stals av konstnären under upprepade besök på Etnologiska museet i Berlin år 2013. De visas upp framför en guldvägg, vars titel är tagen från Mathias Goeritz målning *Abstracto en Dorado* (Abstrakt i guld), från 1968. Titeln syftar på Eldorado – den mytiska staden av guld som 1500-talets spanska upptäcktsresande så våldsamt sökte efter. Genom att kombinera dessa två element undersöker *Stolen Light* (*Abstracto en Dorado*) förhållandet mellan ljus (dvs. upplysningen), guld (dvs. kolonialismen) och platsen där de båda möts (dvs. antropologiska museet). På så sätt gör konstnären motstånd mot och vänder på konventionella narrativ om kolonialismen.

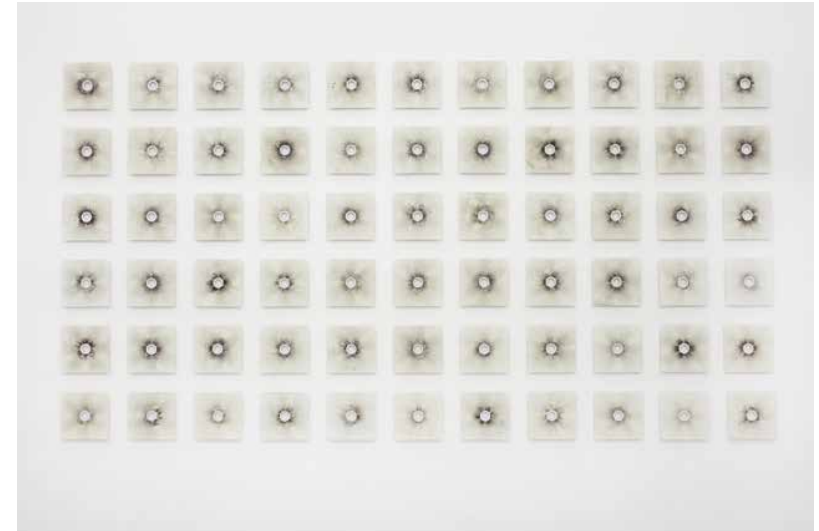


RL 3  
 Incandescent bulbs, fluorescent tubes,  
 halogen lamps, and other lighting devices  
 from the Pergamon Museum, Berlin  
 15 × 600 × 700 cm  
 Courtesy Coleção Teixeira de Freitas, Lisbon  
 Installation views: Nils Stærk,  
 Copenhagen, 2014  
 Photo: Erling Lykke Jeppesen

This work reunites more than one hundred lighting devices that were previously used in the Pergamon Museum in Berlin, systematically laid out on a plinth. The presentation appropriates scientific methods of cataloguing often used in anthropology museums such as the Pergamon. Isolated in this way, the bulbs now appear fragile and powerless, an inversion of their former symbolic presence as omnipresent eyes scrutinizing cultural treasures excised from other civilizations. By turning museological methods back upon themselves, Lagomarsino highlights the colonial structures and embedded violent histories that uphold Western anthropological collections.

Glödlampor, lysrör, halogenlampor och andra ljuskällor från Pergamonmuseet, Berlin  
 15 × 600 × 700 cm  
 Courtesy Coleção Teixeira de Freitas, Lissabon  
 Installationsbilder: Nils Stærk,  
 Köpenhamn, 2014  
 Foto: Erling Lykke Jeppesen

Detta verk återförenar över ett hundra ljuskällor, som tidigare användes för att belysa Pergamonmuseet i Berlin. Genom att ljuskällorna systematiskt har lagts ut på ett podium tillägnar sig verket de vetenskapliga katalogiseringsmetoder som ofta används i antropologiska museer, så som Pergamonmuseet. Ljuskällorna ser nu ömtåliga och kraftlösa ut, en inversion av deras ursprungliga symboliska närvaro som ett allestädes närvarande öga som vakar över kulturskatter som ryckts bort från andra civilisationer. Genom att vända de museologiska metoderna mot sig själva understryker Lagomarsino de koloniala strukturer och den inbäddade våldsamma historia som underbygger västerländska antropologiska samlingar.



RL 4

Metal plates from the Pergamon Museum, Berlin  
 25 × 25 cm each  
 Private collection, Copenhagen  
 Installation views: Nils Stærk, Copenhagen, 2014  
 Photo: Erling Lykke Jeppesen

*They Watched Us for a Very Long Time* is a grid of metal plates that were originally used as lighting components at the Pergamon Museum in Berlin. For many years, the lamps shone light upon artifacts brought back from imperial expeditions for curious visitors to see. The lightbulbs have since been removed from these plates, leaving empty holes and electric burn marks that reveal traces of their former function as well as suggesting their complicity in the museum's stained colonial history.

Metallplattor från Pergamonmuseet, Berlin  
 25 × 25 cm vardera  
 Privat samling, Köpenhamn  
 Installationsbilder: Nils Stærk, Köpenhamn, 2014  
 Foto: Erling Lykke Jeppesen

*They Watched Us for a Very Long Time* är ett rutsystem av metallplattor, vilka ursprungligen var komponenter i belysningen på Pergamonmuseet i Berlin. I många år lyste lamporna på konstföremål som kejserliga expeditioner haft med sig hem och på besökarna som nyfiket studerade dessa föremål. Lamporna har sedan dess avlägsnats från plattorna och efterlämnat tomma hål och elektriska brännmärken. Dessa avslöjar spåren av plattornas tidigare funktion och vittnar om deras delaktighet i museets besudlade koloniala historia.



RL 6

Twenty-seven slides and Kodak carousel slide projector with timer  
Variable dimensions

This work is a slide show that takes Ibirapuera Park in São Paulo as its starting point. Designed by Oscar Niemeyer and Roberto Burle Marx, the park was inaugurated in 1954 to celebrate the four-hundredth anniversary of the city. Twenty-seven photographs displayed over a slide projection loop chronicle the artist's search for cracks in the paved path that resemble forms from the South American map. An element of absurd performativity is evident as the artist walks along the twenty-eight-thousand-square-meter pathway that connects the different buildings in the park, scanning the aged concrete for fissures that bring to mind his ideas and memories of the desired cartographic outline.

Tjugosju diabilder, Kodak karusellidiprojektor med timer  
Varierande dimensioner

Verket är en diavidsvisning som utgår från Ibirapueraparken i São Paulo. Parken formgavs av Oscar Niemeyer och Roberto Burle Marx och invigdes 1954 för att fira stadens 400-årsjubileum. Tjugosju fotografier visas i loop och skildrar konstnären sökande efter sprickor i den stenlagda gången som till sin form liknar Sydamerikas karta. Det finns ett element av absurd performativitet när konstnären går längs gången under det 28 000 kvadratmeter stora taket, som förbinder de olika byggnaderna i parken, och letar i den åldrade betongen efter sprickor som påminner om hans egna föreställningar och minnen av de kartografiska konturerna av denna region.





RL 5  
 HD video (color, sound), 6:18 min.  
 Variable dimensions

This is the video documentation of an action carried out in San Jerónimo Park in Seville. On the occasion of the Seville Expo 1992, which celebrated the five-hundredth anniversary of the so-called discovery of America, the Russian artist Zurab Tsereteli created an almost thirty-two-meter-high monument in bronze depicting Christopher Columbus. Titled *The Birth of a New Man*, but better known as "The Egg of Columbus," since it portrays him standing inside an enormous egg, the monument allegorizes the story of how Columbus, having been told that discovering the Americas was no great accomplishment, challenged his critics by making an egg stand on its tip. In 2012 Lagomarsino bought twelve eggs at a supermarket in Buenos Aires and illegally carried them to Seville. For each part of the journey he packed them carefully, to make sure they would not break. There, he met up with his father, who lives in Spain, having exiled from Argentina in 1976. Together they threw the eggs at the monument, in this way giving them back to the "conquistador" – an action at once pathetic and glorious.

HD-video (färg, ljud), 6:18 min.  
 Varierande dimensioner

Detta är en videodokumentation av en aktion utförd i San Jerónimo-parken i Sevilla. Till världsutställningen Sevilla Expo 1992, som firade 500-årsjubileet av den så kallade upptäckten av Amerika, skapade den ryske konstnären Zurab Tsereteli ett nästan trettio-två meter högt bronsmonument föreställande Christofer Columbus. Monumentet har titeln *The Birth of a New Man*, men är mer känt som "Columbi ägg" eftersom det avbildar Columbus ståendes inuti ett enormt ägg. Det är en allegorisk tolkning av anekdoten om hur han gav sina kritiker utmaningen att balansera ett ägg på högkant, sedan de ifrågasatt det stora i bedriften att upptäcka Amerika. År 2012 inhandlade Lagomarsino tolv ägg i en livsmedelsbutik i Buenos Aires och transporterade dem illegalt till Sevilla. För varje del av resan packade han försiktigt om dem för att se till att de inte skulle gå sönder. Väl framme mötte han sin argentinske far, som lever i exil i Spanien sedan 1976. Tillsammans kastade de äggen på monumentet och återbördade dem på så vis till "conquistadoren" – en aktion på samma gång patetisk som storslagen.



## RL 7

## Wallpaper

## Variable dimensions

Installation view: Index – The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm, 2012

Photo: Johan Wahlgren

The pattern of this wallpaper presents the signature of the Spanish conquistador Francisco Pizarro. At the beginning of the sixteenth century, Pizarro conquered what is today Peru by overthrowing and ordering the execution of the last Inca emperor, Atahualpa. According to myth, Pizarro's reasoning was that Atahualpa had thrown a Bible on the ground, an action interpreted as his disavowal of the written word and its authority. In an ironic paradox, Pizarro himself could not read or write and so was forced to sign his name with a picture. *As in Pizarro* reproduces Pizarro's pictorial signature, an abstract sign capable of moving troops and goods, erecting and annihilating cities – a scribble whose consequences are still apparent today.

## Tapet

## Varierande dimensioner

Installationsbild: Index – The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm, 2012

Foto: Johan Wahlgren

Mönstret på denna tapet utgörs av den spanske conquistadoren Francisco Pizarros namnteckning. I början av 1500-talet erövrade Pizarro dagens Peru genom att störta den siste inkakejsaren, Atahualpa, och ge order om hans avrättning. Enligt myten var Pizarros argument att Atahualpa hade kastat en bibel till marken – en handling som tolkades som att han förkastade det skrivna ordet och dess auktoritet. Som en ironisk paradox kunde Pizarro själv varken läsa eller skriva och var tvungen att teckna sitt namn som en bild. *As in Pizarro* återger Pizarros bomärke, ett abstrakt tecken som kunde förflytta trupper och varor, bygga upp och tillintetgöra städer – ett klotter vars konsekvenser är synliga än idag.



RL 9

Composition gold leaf applied to the wall  
 Variable dimensions  
 Installation view: CRAC Alsace, Altkirch, 2014  
 Photo: Aurélien Mole

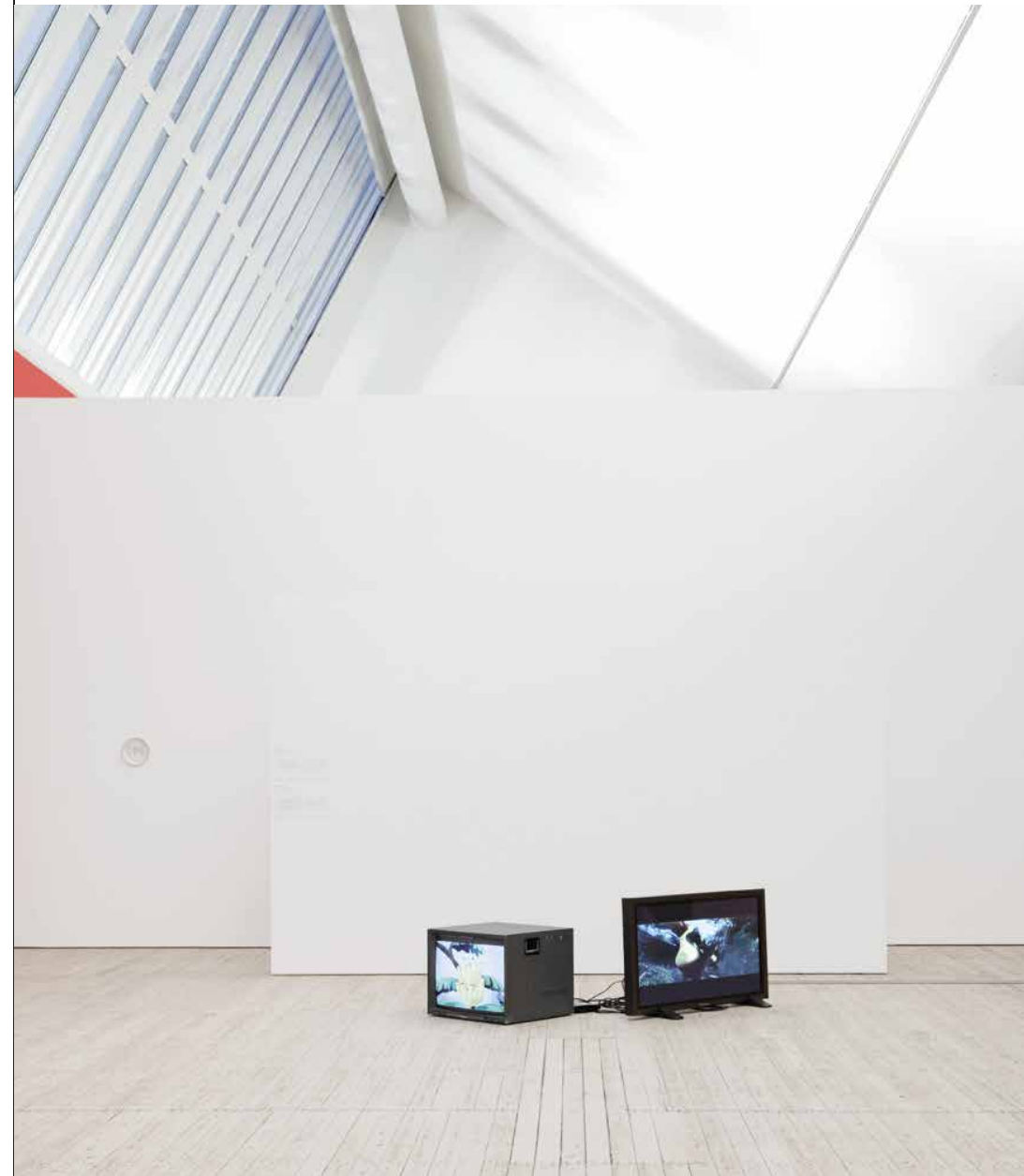
Enclosure is at stake in this work, in which composition gold leaf covers four corners of the gallery space from floor to ceiling. With an aesthetic that references the violent sixteenth-century Spanish quest for El Dorado, the mythical city of gold, *Violent Corners* transforms what at first appears to be a decorative element into a claustrophobic sealing of the space. Enacting a delicate institutional critique, Lagomarsino suggests the impossibility for institutions to affirm themselves as neutral spaces.

Slagmetall (guld) på vägg  
 Varierande dimensioner  
 Installationsbild: CRAC Alsace, Altkirch, 2014  
 Foto: Aurélien Mole

Detta verk, i vilket slagmetall i guld täcker fyra hörn av utställningsrummet från golv till tak, handlar om inhägnande. Med en estetik som refererar till den våldsamma jakten på Eldorado, den mytiska staden av guld som spanjorerna letade efter under 1500-talet, förvandlar *Violent Corners* vad som först tycks vara ett dekorativt element till en klaustrofobisk inneslutning av rummet. Lagomarsino uttrycker en sofistikerad institutionell kritik genom att påminna om det omöjliga för institutioner att påstå sig vara neutrala rum.

*The North Made in The South and Vice Versa*  
*Evidências de uma farsa: Welcome to Brazil and Rio*

RL 8 CZ 5A







Rebecka Thor

Det fanns en annan början, en annan tänkt utgångspunkt, men ibland dyker det upp faktorer som kräver ens omedelbara uppmärksamhet. Det politiska läget i Sverige har förvärrats den senaste tiden, vilket verkade omöjligt så sent som i höstas när Sverigedemokraterna fick 13 % av rösterna i valet. Nu har en representant för detta främlingsfientliga högerparti blivit andre vise talman i Sveriges riksdag och precis förklarat i landets största tidning att man inte kan ha två identiteter samtidigt – att det är omöjligt att vara både svensk och kurd, jude eller finsk. För att bli svensk måste man överge varje annan identitet.

För att belysa asylsökandes rättigheter och erfarenheter har organisationer, flyktingar och papperslösa migranter organiserat "asylstafetter" genom Sverige. Sommaren 2013 anordnades en vandring från Malmö till Stockholm, en sträcka på 698 kilometer som avverkades på 34 dagar. En av de som gick var Runo Lagomarsinos bror och i sin ena sko bar han en svensk flagga som han hade fått av konstnären. Idén kom från en historia, återberättad av samme bror, om en boliviansk man som under en marsch till stöd för den nya bolivianska författningen hade burit med sig en amerikansk flagga på samma vis.

RL 1 Verket *In Every Step There Is a Movement* (I varje steg finns en rörelse), 2014, består av samma flagga, trampad på under alla dessa kilometer, som en skändning och samtidigt en dold symbol för nationell tillhörighet – ett tyst brott mot svensk lag, som förbjuder att flaggan bärs under knähöjd. Man skulle också kunna se det som att flaggan förlorat sin funktion som en symbol till stöd för nationen, för att i stället bli ett verktyg för protest mot de rådande svenska asylreglerna och för att göra anspråk på själva nationaliteten. I så fall skulle handlingen – att gå på flaggan – vara detsamma som att gå med flaggan, under den och bakom den, att göra anspråk på den rätten och i och med det förkasta varje idé om en stabil eller enhetlig identitet.

Här skulle jag vilja börja om på nytt och låta styckena ovan stå som en nödvändig inledning.

En vän sa en gång: Vårt samhälle är prosaiskt. Innehållet sätts i första rummet, när vi i stället borde fokusera på formen. Den politiska potentialen ligger i formen. Men när övergår innehåll i form – var går gränsen mellan en berättelse och dess disposition?

Runo Lagomarsinos verk vittnar om ett våldsamt förflutet: om koloniala maktrelationer och geografisk instabilitet. Hans berättelser framstår som minnesmärken och sorgesånger, i vilka en förförisik form ibland åtföljs av ett våldsamt innehåll. I Lagomarsinos konstnärskap tycks innehållet konstituera formen och formen ge ny mening åt innehållet på ett sätt som gör det omöjligt att urskilja var gränsen går mellan form och innehåll. En dualitet, som sträcker sig tillbaka till filosofins ursprung, kan här ses som den premiss från vilken verken utgår. I den meningen går det inte att förstå en berättelse utan att beakta dispositionen. Den amerikanske historikern Hayden White har påpekat att den föredragna icke-narrativa framställningsmetoden bland historiker är lika mycket form som berättelse. Historikern måste i sin tolkning redogöra för det som varit och samtidigt förhålla sig till en formalistisk metod. Detta skulle innebära att man skriver en metahistoria, vilket i sin tur är vad som gör historien meningsfull i samtiden. Överfört på Lagomarsinos konstnärskap skulle detta synsätt kunna underlätta en förståelse för hur dialektiken mellan form och innehåll kan ses som metod. Den konstnärliga processen har metodologiska likheter med historikerns eftersom konstnären, precis som historikern, behandlar historien med narrativa medel som bär på såväl gestaltande som konceptuella egenskaper. Man skulle kunna se det som att verken fungerar på ett motsvarande sätt som texten i en sådan metahistoria.

Genom subtila omvandlingar av hur vi uppfattar ett objekt eller en detalj förvandlar konstnären form till innehåll och vice versa. Materialen förmedlar verkens narrativ. Det handlar inte enbart om att låta materialen tala och inte enbart om att tala med och genom materialet. Snarare rör det sig om en process där materialen blir till vittnen och på så vis får ta rättmätig plats. Dolda egenskaper lyfts fram,

materialens ytor eller vedertagna funktioner förändras och en ny innebörd uppstår. Därmed bör man varken placera Lagomarsinos verk inom strikt konceptuella ramar eller inom strikt formalistiska.

## FÖRFLYTTNING

- RL 2 I *Stolen Light (Abstracto en Dorado)* (Stulet ljus [Abstrakt i guld]), 2013, har lysrör och glödlampor tagit museiföremålets plats i glasmontern. I sammanställningen och presentationen av dessa lampor, som konstnären stulit från Etnologiska museet i Berlin, förhåller de sig både mimetiskt och allegoriskt till sin tidigare funktion; att sprida ljus. Det är en upplysning som stulits, i ordets alla konnotationer. Den konstnärliga handlingen sprider inte mörker så mycket som den avlägsnar ljus, i nuet, och pekar ut en historisk oförrätt. Lamporna som tidigare hade en funktion förvandlas nu å ena sidan till formella objekt och å andra sidan till innehåll. Deras status har i någon mening förändrats som en följd av hur de nu uppfattas som estetiska artefakter. På så vis anknyter det utställda verket också till den minimalistiska skulpturens historia och kan också själv fungera som en sådan. En liknande process äger rum i
- RL 3 *Pergamon (A Place in Things)* (Pergamon [En plats i tingen]), 2014, ännu ett verk bestående av trasiga och förbrukade glödlampor och lysrör, men denna gång från Pergamonmuseet, också det i Berlin – en stad hemsökt av sin historia. Vissa historiska skikt sopas igen, medan andra återskapas utan historiskt sammanhang. Samtidigt som ett 1400-tals-palats är under återuppbyggnad, på en plats som under DDR-perioden gick under namnet Marx-Engels-Platz, står de enorma stenkonstruktionerna på den så kallade museion starka, både i kraft av sin fysiska närvaro och i det konstruerade narrativet. Men trots det arbetar staden hårt för att förhindra att hela ön ska sjunka. Medan andra museer i Europa har inlett repareringsprocesser är Pergamons stulna altare fortfarande föremål för tysk stolthet. I dessa verk, liksom i
- RL 4 *They Watched Us for a Very Long Time* (De betraktade oss under väldigt lång tid), 2014, får föremål en innebörd samtidigt som de berövas sin funktion. Dessa interventioner i museets infrastruktur blir också ett sätt för Lagomarsino att metaforiskt återställa kraften hos museets stulna föremål. Men verken stannar inte vid museets historia utan sträcker sig vidare in i fantasins sfär. I *Stolen Light (Abstracto en Dorado)* är lamporna

placerade framför en yta täckt av guldplattor, en skimrande vägg som refererar till Mathias Goeritz målning med samma titel från 1968 och till spanjorernas jakt på den mytiska guldstaden Eldorado. Genom stölden av ljuskällorna och omvandlingen av deras innebörd förkastar konstnären idén om historiskt framåtskridande som den formulerats av Väst och vänder upp och ner på begrepp som upplysning, kolonialism och historicitet. Följaktligen bör det våld som Nord har utövat mot Syd betraktas som någonting som fortfarande formar framtiden; en av dagens centrala frågor handlar om hur dessa historiska fakta ska hanteras, hur de drabbade ska gottgöras och hur minnet ska bevaras.

I videoverket *More delicate than the historians' are the map-makers' colors* (Vanskligare än historikernas är kartritarnas färger), 2012–13, kastar konstnären och hans far ägg mot ett monument. Agerandet kan vid en första anblick förefalla meningslöst, men efter hand tillfogas berättelsen nya skikt, för att till slut framträda som en historisk hämndaktion. I monumentet, som installerades i Sevilla till 500-årsjubileet av "upptäckten" av Amerika, står Christofer Columbus och håller upp en karta med sina tre skepp inritade. Den officiella titeln är *The Birth of a New Man*, men eftersom statyn är placerad inuti ett enormt ägg, kallas monumentet för "Columbi ägg". Äggformen är en referens till anekdoten om hur Columbus gav sina kritiker utmaningen att balansera ett ägg på hökkan, när de ifrågasatte om upptäckten av Amerika verkligen var en så stor bedrift. De tolv ägg som kastas i filmen hade konstnären smuglat med sig från sina föräldrars födelsestad, Buenos Aires, via sitt nuvarande hem i São Paulo, till mötet med fadern i Sevilla. Genom allegorin att kasta äggen vägrar de att anta Columbus utmaning, och att godta "upptäckten" som sådan. Historien kan inte vridas tillbaka, men genom sin omvända resa, från Amerika till Europa, och återbördandet av äggen till Columbus, utforskar konstnären frågor om riktning och rörelse, exil och omflyttning. När saker, oavsett om det rör sig om ägg eller glödlampor, flyttas från ett sammanhang till ett annat och används eller visas upp, är förflyttningen mer än bara något fysiskt. Till exempel materialiteten hos äggen som illegalt har förflyttats alla dessa mil, vilket än en gång skapar en sammansmältning mellan form och innehåll. Efter förflyttningen är de inte längre

RL 5

vilka ägg som helst; samma sak gäller för glödlamporna, men i det fallet med en specifik hänvisning till ett sammanhang som sträcker sig långt bortom deras materiella närvaro i verket.

## FÖRFLYTTNING, MINNE

- Det förflyttna är på ett sätt närvarande överallt, i alla föremål. Historien gör sig påmind i världen i form av fysiska spår – som i verket
- RL 6 *ContraTiempos* (Emot tiden), 2010, där konstnären söker efter sprickor i samma form som den sydamerikanska kontinenten i den cementbelagda gångvägen i Ibirapuera-parken i São Paulo. Lagomarsinos personliga minnen vävs samman med den imaginära konturen av ett territorium. Samtidigt som han själv utforskar anknyter han till en historia av utforskningar. Konstnärens mimetiska sökande är på samma gång handling och åminnelse; det förflyttna och samtiden verkar parallellt.

RL 7

Förhållandet mellan det förflyttna och samtiden iscensätts på ett annorlunda sätt i det färgglada tapetverket *A as in Pizarro* (A som i Pizarro), 2010. Konstnären skapade ett mönster av det tecken som tjänade som signatur för conquistadoren Francisco Pizarro, en man som varken kunde läsa eller skriva. Pizarro erövrade på 1500-talet Peru och sägs ha tillfångatagit den siste Inka-kejsaren, Atahualpa. Skälet som Pizarro ska ha angivit för frihetsberövandet var att Atahualpa hade kastat en Bibel till marken – en bok vars ord ingen av dem kunde läsa. Visad på väggen tillförs signaturen ännu ett betydelseskipt. Tapetens starka rosa färg är bedrägligt glättig. Men i själva verket minner den om en konflikt som grundade sig i språkets status – det faktum att ingen av männen kunde läsa och naturligtvis den specifika bokens särskilda status. Genom att ta denna våldsamma berättelse och omsätta dess fysiska spår, i form av signaturen, i ett upprepat mönster på väggen, riktar Lagomarsino ljuset inte bara mot det förflyttna utan även mot vår egen tid. Språket är fortfarande en spelplats för konflikter och centralt för den offentliga debatten. Vem som får komma till tals, vilka ord som används, hur hatpropaganda fungerar och hur språket som sådant skapar tillhörighet och utanförskap är frågor som formar vår tillvaro i dag. Men det som kanske framför allt ställs på sin spets i verket är frågan om förflyttning och minne – från Pizarros egen resa till hans bomärkes uppdykande i utställningsrummet.

Det finns ingen förflyttning som inte har en omkastad sida, någon form av boomerang-effekt, i Lagomarsinos verk. Det rör sig om förflyttningar i tiden eller i geografien. I detta avseende är förflyttningarna aldrig oskyldiga; de är, som i fallet med conquistadorerna, alltid formade av andra förflyttningar i det förflyttna. I sina verk leker han med föreställningar och fantasier hämtade från andra tider eller platser och belyser deras konsekvenser. På så vis visar han på återkommande idéer om annanhet, som ibland helt enkelt är naiva och ibland genomsytrade av fördomar. Men dessa förflyttningar är trots allt rotade i minne och åminnelse. Förflyttningarna, som är allt annat än linjära, sker framför allt på föreställningsplanet och framstår därmed som omöjliga att skilja från sin fysiska återgivning. Detta blir särskilt påtagligt i ett verk som *The North Made in The South and Vice Versa* (Nord gjord i Syd och vice versa), 2015, där konstnären anlätade en målare i Malmö att måla det södra halvklotet och en målare i São Paulo att måla det norra på varsin halva av en sprucken porslinstallrik. Kontinenternas konturer ser likadana ut, men är likväl en aning rubbade, ännu nedtyngda av sina olika historier. Handlingen att rita kartan över Syd i Nord präglas av upprepning genom sin koppling till kolonialtiden, medan avbildandet av Nord i Syd framstår närmast subversivt. Vi är alltså fångade i vår historia.

RL 8

Man skulle kanske kunna se det som att Lagomarsino följer det hegelianska exemplet – att lära genom att studera studiet av historien. Det centrala är inte händelserna som sådana, utan snarare hur specifika händelseutvecklingar kan uppfattas och har uppfattats och inordnats i ett större sammanhang. Det är, med andra ord, en fråga om historiografi och *historien* i historieskrivningen. Men det handlar inte enbart om att ifrågasätta hegemoniska berättelser, utan snarare om ett fokus på minnet och åminnelsen, det vill säga på vad och vilka som blir ihågkomna och vad som sker med allt som framstår som åsidosatt: alla de röster som aldrig kommer till tals, alla de händelser som ingen kommer att studera, allt som riskerar att gå förlorat i historien och de tillfällen då ingen åminnelse tycks möjlig. Det är kring fall som dessa som Lagomarsinos verk tycks kretsa: inte i det bortglömda men på det historiska medvetandets rand – kring det som man, ur ett västerländskt perspektiv, föredrar att inte tänka

RL 9 på. Åminnelsen blir i sig en sorts motsvarighet till historiografi. Tanken åskådliggörs på sätt och vis i verket *Violent Corners* (Hottfulla hörn), 2014, där utställningsrummets fysiska hörn kläs in i guld. I detta förgyllda tillstånd tycks hörnen frammana till synes perifera övergrepp och historiska orättvisor.

#### FÖRFLYTTNING, MINNE, SORG

I alla dessa verk tycks historiografin ingå som en naturlig del. Michel de Certeau beskrev en gång historieskrivningen som ett sätt att förhålla sig till, eller tala med, de döda. Han skriver: "De älskade avlidna finner en fristad i texten eftersom de sedan länge förlorat sin förmåga att tala och att vålla skada. Dessa spöken upplåts utrymme i skrivandet på villkor att de för evigt förblir tysta." Med en mindre justering av "text" till "verk" tycks vi stå inför ett konstnärskap som på samma gång sorjer och ger röst. Omvandlingen av förflutet till samtid kan knappast undgå att hemsökas, och i ett tänkande som behandlar det förflutna måste de dödas röster ges utrymme att vittna.

RL 10 I verket *For the Ghosts and the Raving Poets* (För spökerna och de vilda poeterna), 2013, är det förgångnas spöken bokstavligen medtagna i beräkningen. En ensam släckt glödlampa vilar på gallerigolvet ansluten till en sladd som hänger ner från taket. När galleriet stänger för dagen tänder personalen lampan och hissar upp den i sladden, så att ljuset stiger mot taket. Titeln talar om vem detta ljus, som galleribesökarna aldrig får uppleva, egentligen är till för. Det är på detta vis som det förflutna ofta är närvarande i Lagomarsinos verk: som åminnelsegester och subtila sorgehandlingar, eller – med andra ord – som uppmaningar att minnas och därmed att förändra.

RL 11 Ett annat uttryck för sorg möter vi i verk som undersöker materialens villkor genom att ut-  
RL 12 sätta dem för oåterkalleliga förändringar. I verk som *Trans Atlantic*, 2010–11, och *Crucero del Norte*, 1976–2012, vittnar materialen om en erfarenhet genom sin egen materialitet. I *Trans Atlantic* fick en ensamseglare ta med sig några ark tidningspapper på sin färd över Atlanten. När pappret utsattes för det starka solljuset brändes det. Metoden påminde om den som konstnären använt i tidigare verk som *Full Spectrum Dominance*, 2008, och *Horizon (Southern Sun Drawing)*, 2010, där naturen,

i det här fallet solen, blir en produktiv kraft och skriver in sig som ett spår i papprets materialitet. I någon mening berövas tidningspappret även sin funktion som tryckyta och kommunikationsmedium. Den utdragna process som det innebär att korsa havet och låta solen bränna pappret placerar in vardagsföremålet i en annan tidskontext. Ekon från motsvarande resor under historien är svåra att ignorera, liksom den närmast mytiska idén om den ensamme seglaren som behärskar havet.

Även i *Crucero del Norte* är det solen som förändrar materialet, men mot en något annorlunda bakgrund. Lagomarsino upprepar sin fars resa mot exil i mitten av 1970-talet, med buss från Buenos Aires till Rio de Janeiro. Efter 45 timmar på en *Crucero del Norte*-buss öppnar konstnären en förpackning med fotopapper som han burit med sig, utsätter det för solljuset och låter ytan svartna. Timmarna som tillbringats på bussen, med papprena ännu intakta, ställs i kontrast mot det enda ögonblick när solljuset träffar ytan. På en sekund förändras pappret och blir – ännu en gång – obrukbart om man ser till dess ursprungliga funktion. Inga bilder kommer att inpräntas på dess yta. Det kommer aldrig att bära någon igenkännlig avbildning. Fotografiets idé sätts i samband med exilen: att lämna nästan allting bakom sig förutom sina egna minnen. Det är en handling som ofrånkomligen kan rymma sorg. Fotopapprets exponering för ljuset skulle på sätt och vis kunna fullborda exilen, som dock för evigt kommer att förknippas med omöjligheten att vända tillbaka.

Som jag ser det bör min väns bild av samhället som prosaiskt varken uppfattas som en tes om berättelsens företrädare framför bild- eller formbaserade framställningar, eller som formens totala frånvaro. Snarare handlar det om en process där materiella villkor ständigt åsidosätts, där själva materialiteten överskuggas av kontextuellt berättande. Här, i dessa verk, är frågorna bokstavligen införlivade i materialet – föremålen är materiella spår och bevis som bär på sin egen berättelse.

1 Michel de Certeau, *The Writing of History* (New York: Columbia University Press, 1988).

