

Att bära bildens våld

Om Runo Lagomarsinos arbete med *Guernica*

Fredrik Svensk

Att arbeta med *Guernica* idag är inte att närma sig ett konsthistoriskt monument, utan att ta sig an en bild som redan är överbelastad av betydelse. Men vad händer när en samtida konstnär inte försöker överskrida denna tyngd – utan i stället bär den vidare, som ett sår? I sin utställning *Silence Answers All* på Marabouparken (26/10 2024–16/3 2025) aktiverar Runo Lagomarsino en serie verk där *Guernica* inte fungerar som motiv, utan som minnesrum, rörelse, sorgearbete. Här är det inte bilden som talar, utan dess fortsatta verkan i arkivets marginaler och kroppens vardagliga handlingar. Fredrik Svensk läser denna praktik som en form av konsthistoria, en omsorgens estetik, vars bildkritik lyckas ge en annan förståelse för målningen än den som ges av konsthistoriker av facket. I denna essä visar han hur Lagomarsinos arbete skiljer sig från konsthistoriens teoretiska ramverk genom att inte söka frälsa bilden från tystnad, eller avslöja dess dolda mening, utan låta dess ofullständighet, dess avbrott, dess skuggor, få verka. Där T. J. Clark och Georges Didi-Huberman T.J Clark vill förstå bildens förlust, Georges Didi-Huberman dess affektiva arv, och Carlo Ginzburg dess ikonografiska sprickor, gestaltar Lagomarsino enligt Svensk själva sökandet efter vad en bild kan bli när den tas tillbaka till världen, till kroppen, till arkivet, till samtidens våld.

Picassos *Guernica* från 1937 har blivit ett av 1900-talets mest laddade konstverk, ett kanoniserat svar på fascismens våld och ett exempel på hur en konstnärlig bild kan kanonisera ett historiskt krigstrauma. Den visades första gången i den spanska republikens paviljong under världsutställningen i Paris, i en arkitektur formgiven av Josep Lluís Sert och Luis Lacasa – en modernistisk motgest till samtidens totalitära bildvärldar. I det sammanhanget förstods *Guernica* som en bild av sårbarhet, motstånd och klagan, inte som heroism. Men vad händer när målningen inte längre bara är ett motiv, utan en materia som rör sig genom tid och rum, som censureras, kopieras, glöms? När bilden överskrider sin originalitet och blir en del av en annan berättelse, en annan kropp, en annan plats? I en tid när fascismens tänkande fått allt starkare fotfäste så har också det konsthistoriska och konstnärliga intresset för målningen växt.

Att arbeta med *Guernica* idag är inte bara att närma sig ett konsthistoriskt monument. Det är också att ta sig an en bild som är överbelastad av betydelse. I Runo Lagomarsino verk rör sig bilden inte mot förklaring utan mot friktion, där konstnären aktiverar en kritikens omsorg. Här vill jag pröva vad detta innebär – inte genom att skilja teori från praktik, utan genom att följa hur Lagomarsinos verk fungerar som ett tänkande i bild, där det är frågan om vad bilder *gör* på sin resa genom historien, inte bara vad de *betyder*. För saken är den att Lagomarsino just lyfter fram verkets temporalitet – inte som bakgrund, utan som arbetsmaterial. Bildens rörelse genom arkiv, censur, glömska och översättning är inte sekundärt iförhållande till dess innebörd – det *är* dess innebörd. Men eftersom *Guernica* också spridits och fått nya sammanhang i den konsthistoriska receptionen så vill jag börja med att påminna om några av de mest tongivande analyserna, för att sedan säga vad som skiljer Lagomarsinos från dessa.

Konsthistoriens *Guernica*

Två av de mest inflytelserika tolkningarna av Picassos *Guernica* har formulerats av T. J. Clark och Georges Didi-Huberman. Båda närmar sig målningen genom tragedibegreppet, men deras respektive läsningar skiljer sig radikalt i både politisk innebörd och metodologisk förankring – inte minst i hur de positionerar sig i relation till tidigare konsthistoriska traditioner.

T. J. Clark läser *Guernica* som en tragisk scen, där dödlighet och sårbarhet blottläggs, men alltför sent för att ge upphov till handling eller motstånd. Vad målningen gestaltar är, enligt Clark, inte protest utan ett slags kollektivt sammanbrott, ett bildmässigt erkännande av den slutgiltiga katastrofen. Den knutna näven som förekommer i målningens tidiga

skisser målades till slut över, vilket Clark tolkar som en radering av det politiska subjektet till förmån för ett universellt lidande.¹ På så vis blir *Guernica* en bild som förkroppsligar vad han på annat håll kallat ”en vänster utan framtid.”²

Clark vänder sig i sin analys mot två konsthistoriska traditioner. För det första mot Erwin Panofskys ikonologi där symboler och motiv fördjupas men även stabiliseras genom tolkning. Likt många menar Clark att denna metod reducerar bildens affektiva och materiella komplexitet. För det andra avvisar han en liberal-humanistisk läsning av *Guernica* som en tidlös protestbild mot våld och krigets fasor. För honom är det en uppfattning som banaliserar målningens mörker, dess monstruösa bildvärld och dess relation till Picassos våldsmättade bildspråk från 1930-talet. Clark vill alltså inte att målningen ska förstås i ikonografisk mening som ett dokument över Spaniens lidande eller fascismens grymheter. I stället betonar han hur målningen undandrar sig tolkning och förmedlar ett tragiskt och monstruöst tillstånd. Det är en position som står i kontrast till både ikonologiska och moraliserande tolkningar.³

Georges Didi-Huberman erbjuder en i grunden annorlunda tolkning. Med utgångspunkt i Aby Warburgs begrepp *Pathosformel* och *Nachleben*, ser han *Guernica* som en överlevande bild, inte som en avslutad representation, utan som ett sår i bilden, ett affektivt montage där tidigare gester och kroppsliga uttryck för lidande återuppstår. Bildens kraft ligger inte i en monumental enhet, utan i dess temporala ordning. Som montage får den historien att överleva som kropp, affekt och smärta.⁴

Didi-Huberman vänder sig också mot Panofsky och Gombrich, men på andra grunder än Clark: han kritiserar deras ikonologi för att tämja bildens affektiva våld genom rationalisering.⁵ Han beskriver bildens tragiska funktion som ett sätt att bära världen i sitt sammanbrott – med figuren Atlas som emblem för hur makt omvandlas till lidande och lidande till kunskap. För honom är det just *är* ur denna affektiva rest, denna överlevnad, detta efterliv, som nya politiska gester kan uppstå.⁶

Där Clark i *Guernica* ser en tragedi utan framtid, en bild som endast pekar bakåt mot förlust och våld, ser Didi-Huberman en bild som fortsätter att tala just genom sin fragmentaritet, sitt skrik, sin ofullständighet. Båda opponerar sig mot konventionella konsthistoriska läsningar, men rör sig i olika riktningar. Clark rör sig mot en kritisk materialism färgad av melankoli men också en hunger för dess episka motstånd mot våldets normalisering. Melankolin blir till ett politiskt substrat. Clark beskriver hur vi fäster våra förhoppningar vid *Guernica* just för att alternativet ter sig outhärdligt. Enligt honom söker vi det episka i målningen eftersom vi vill



Runo Lagomarsino, installationsbild *Silence Answers All*, Marabouparken, Stockholm, 2024–2025. Foto: Johan Österholm.



Runo Lagomarsino, video stills, *Elementary*, 2024, HD-video, färg, ljud, 29:20 min.

undfly en verklighet där våldet framstår som meningslöst, som en konsekvens av en sönderfallen social gemenskap, som skådespel eller som något ständigt återkommande utan riktning eller mål. Medan *Guernica* hos Didi-Huberman ses som exempel på ett affektivt bildtänkande där bildens förmåga att överleva förstås som dess mest politiska aspekt.

Vändningen bort från det ikonografiska inom *Guernica*-forskningen motsätts av Carlo Ginzburg. Han fäster särskild vikt vid vad som inte syns i målningen – det vill säga vad som medvetet utesluts eller förvrängts under dess tillkomst. Han konstaterar att *Guernica*, trots att den allmänt betraktas som en antifascistisk ikon, inte visar några konkreta tecken på fascismen som fiende.⁷ Den knutna näven målades över; solen omvandlades till en bländande glödlampa, vilket Ginzburg tolkar som ett uttryck för övervakning, irrationalitet och skräck snarare än upplysning. Han kopplar denna avpolitisering till inflytandet från Georges Batailles dödsmytologiska tänkande, där kollektiv död snarare än kollektiv kamp blir bildens affektiva kärna. Ginzburg är alltså mer ikonografiskt och källkritiskt orienterad än Clark, men han landar samtidigt i en skarp politisk kritik: att målningen genom sina omgestaltningar förlorar sin kraft eftersom den inte längre pekar ut någon förövre. I motsats till Didi-Hubermans hopp om bildens fortsatta affektiva potential, ser Ginzburg hur *Guernica*, när den sprids över världen glider över i en tragisk allmängiltighet, där lidandet universaliseras och politiken löses upp i myt.

Det som särskiljer Ginzburgs tolkning är alltså hans fokus på målningens ikonografiska förskjutningar och hans skepsis inför såväl estetiserad tragedi som affektiv överlevnad. Där Clark ser ett bildmässigt erkännande av hjälplöshet och Didi-Huberman en affektiv möjlighet till motstånd, ser Ginzburg en förlorad politisk skärpa, ett verk där fascismen är frånvarande och där tragedin blivit en form av dödlig gemenskap snarare än kamp.

Lagomarsinos *Guernica*

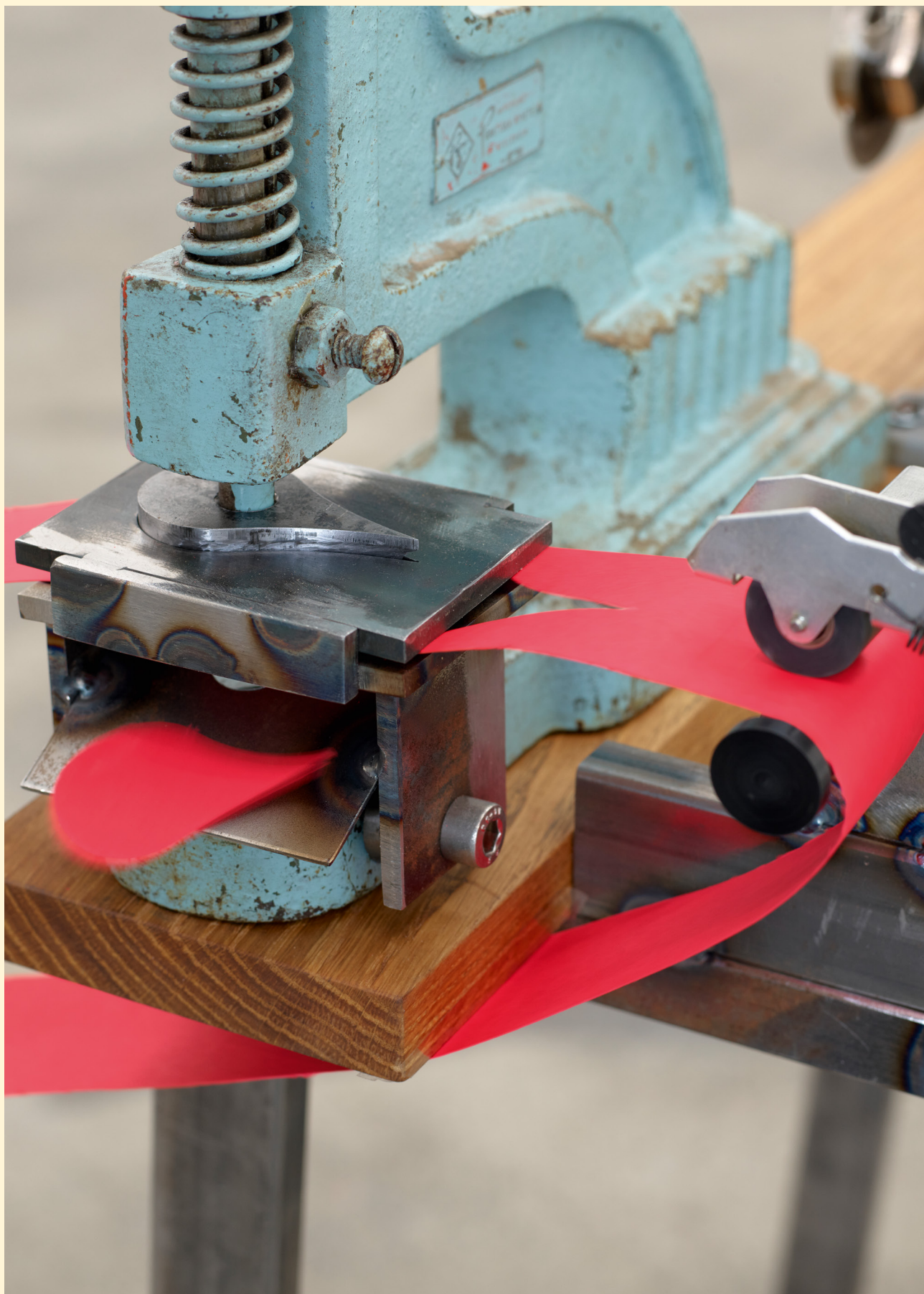
I centrum för Lagomarsinos arbete står filmen *Elementary* (2024). En rekonstruktion av den Spanska republikens paviljong på världsutställningen i Paris 1937 uppfördes 1992 i Barcelona som en del av CRAI Biblioteca Pavelló de la República. Där finns idag ett arkiv över det spanska inbördeskriget, samt en reproduktion av *Guernica*, monterad på samma sätt som vid den ursprungliga utställningen. I Marabouparken har Lagomarsino låtit uppföra en liknande paviljongstruktur, där *Elementary* visas. I filmen ser vi konstnären moppa golvet framför en reproduktion av *Guernica*. Handlingen att moppa ett golv är vardaglig, nästan osynlig, men i filmens kontext framstår den som en omsorgsfull gest – en kroppslig närvaro i målningens historia. Lagomarsino försöker inte distansera sig från bilden, men han approprierar den inte heller. I stället rör han sig omkring den, i en rytm som både skyddar och öppnar. Det handlar inte enbart om en performativ iscensättning, utan om en handling där bilden upprätthålls, inte som ikon, utan som relation. Dels sker detta rumsligt, genom att filmen är installerad i ett rum som bokstavligen speglar den paviljong där filmen är inspelad – i sig en rekonstruktion. Dels sker det genom kroppens rytm och rörelsen i moppandet. På så sätt uppstår ett sätt att förhålla sig till bilden som varken gör

anspråk på att behärska den eller på att formulera den mest konsthistoriskt adekvata tolkningen.⁸

Representationen av *Guernica* ställs härmed också i förhållande till omsorgsarbete där Lagomarsinos performativa gest inte fungerar som uttryck för ett *jag*, utan som en affektiv rörelse i och genom kroppen. Moppandet rör sig inte mot en ökad förståelse för bilden. Det liknar snarare vad Boljana Cvejić kallar ett *koreografiskt problem*: ett tillstånd som inte går att lösa, utan hålls vid liv i rörelsen. Samtidigt speglas betraktarens kroppsliga rörelser i installationen, och förvandlar det konstkritiska subjektet till just ett sådant problem. Lagomarsinos gest exemplifierar även en sorts "externalistisk expression", där uttryck inte uppstår ur inre känslor, utan ur kroppens relation till rummet, till andra ting och rörelser.⁹ Mopprörelsen avsubjektiverar, men aktiverar samtidigt en anknytning till ett problem och ett ansvar. Men för vad? Kanske hittar vi ett svar i Lagomarsinos bruk av de berättelser som omgärdar *Guernica*.

Enligt en välkänd anekdot besökte Gestapo Picassos ateljé, pekade på en bild av *Guernica* och frågade om det var han som hade gjort den. Picasso ska ha svarat att det inte var han, utan de. Denna slagfärdiga replik kan förstås som en nyckel till Runo Lagomarsinos konstnärliga projekt, en påminnelse om bildens förmåga att agera som vittne även när världen försöker tysta den. Här finns en tydlig resonans med Walter Benjamins historiesyn, där varje dokument över civilisation samtidigt är ett dokument över barbari, men också något annat. I essän "Engagemang" från 1962 lyfter Theodor W. Adorno fram *Guernica* som ett exempel på ett autonomt konstverk med politisk sprängkraft. *Guernica* blir för Adorno ett exempel på konstnärlig negation, en bild som motverkar det förföriska genom sin blotta existens, genom sin formella autonomi. Den vägrar popularisering, vägrar försoning, och det är just detta avstånd till det empiriska som ger verket dess etiska tyngd. Den estetiska formen framträder som motstånd, inte som budskap.¹⁰ Kanske är det den kraften som lever vidare i Lagomarsinos verk, just eftersom *Guernica* blivit populariserad? Som form överskrider installationen också dikotomin mellan autonomi och engagemang. Istället syntitiserar verket den teoretiska spänningen mellan Adornos avståndstagande och Didi-Hubermans anakronistiska närhet till en estetisk handling, där bilden inte bara visar på våldet. Om det är inte längre frågan om vad målningen betyder, utan vad den gör, och vad vi kan göra tillsammans med den.

Lagomarsinos installation kan också förstås i relation till feministisk konst, särskilt de som problematiserat uppdelningen mellan kreativt och reproduktivt arbete, från Mierle Laderman Ukeles till koreopoetiska arbeten av La Ribot eller Tino Sehgal.¹¹ Den repetitiva rörelsen i *Elementary* är knappast monumental eller ikonisk, utan just underhållande i ordets mest bokstavliga bemärkelse. Den *håller* bilden vid liv och därmed också möjligheten att minnas vad den representerar, men utan att själv tolka. I detta sammanhang framträder också *Elementary* som ett exempel på vad Jennifer Doyle kallat "omsorgens estetik" – en praktik som inte söker att förändra världen genom chock eller provokation, utan genom att insistera på det ömsinta, det sårbara, det återkommande.¹²



Runo Lagomarsino, *The Persistent Action of a Falling Tear*, 2023, mekanisk stansmaskin, motor, metallstruktur och papper. Foto: Malle Madsen.



Runo Lagomarsino, installationsbild *Silence Answers All*, Marabouparken, Stockholm, 2024–2025. Foto: Johan Österholm.

Mopprörelsen blir en form av mikroaktivism som för konsten åter till ett rum där närvaro och engagemang inte förutsätter budskap. Genom denna vardagliga koreografi uppstår en ny typ av kontakt med bilden: en kontakt som är öppen, varken besittande eller distansnerande, men full av stillsamt ansvar.. Det handlar inte om att skapa nya bilder, utan om att vägra överge bilden till sitt symboliska öde för att i stället återinföra den i kroppens rytm och rummets tystnad. Här förskjuts hela den estetiska logiken: konstens betydelse ligger inte i det som är synligt, utan i det som görs, långsamt, om och om igen.

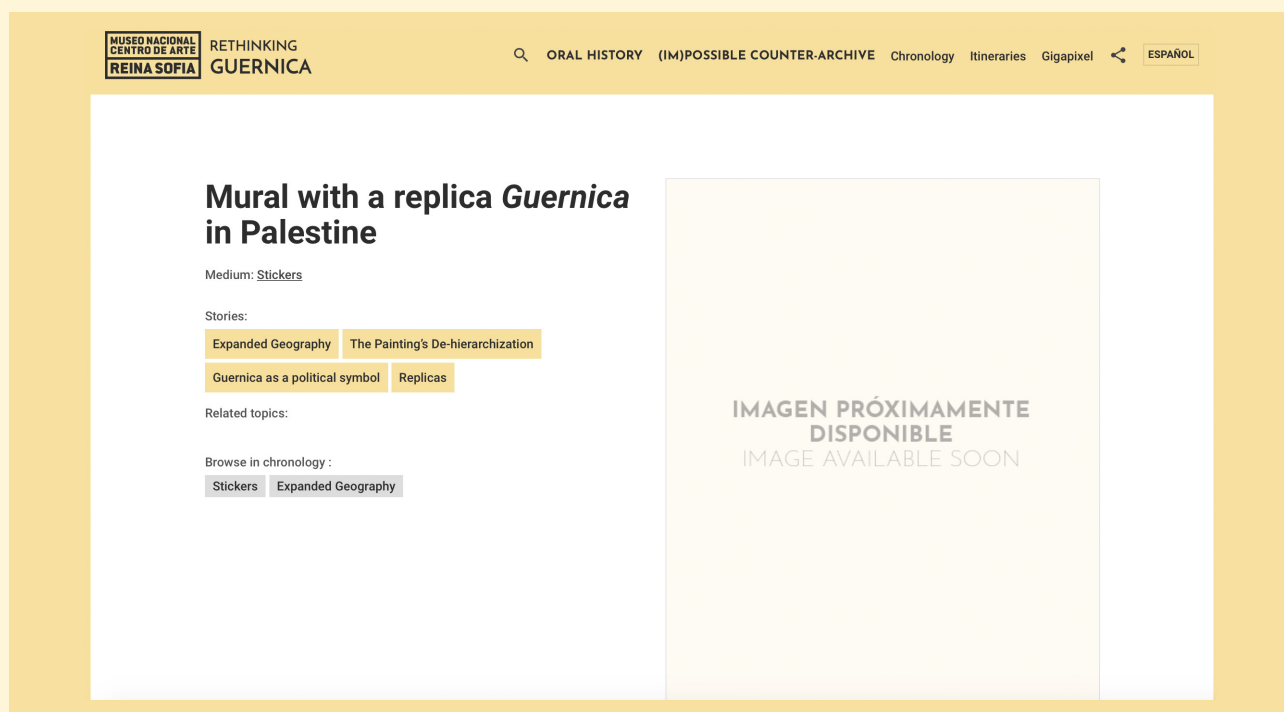
Detta är också centrala frågor för Lagomarsinos konstnärskap. I kontrast till den modernistiska föreställningen om det konstnärliga uttrycket som något explosivt och omedelbart, en chock som bryter in i den historiska kontinuiteten, präglas hans praktik av långsamma, utdragna rörelser. Här handlar det inte om ögonblickets dramatik, utan om lågintensiva repetitioner, fördröjningar och återkomster. Walter Benjamin beskriver i sina historiefilosofiska teser hur det revolutionära ögonblicket kan inträffa som en blix, ett laddat nu (*Jetztzeit*) som bryter med det linjära historiemedvetandet. I mötet med Lagomarsinos verk väcks i stället frågan om vad som sker när detta laddade nu dröjer sig kvar och blir ett tillstånd som sträcker sig över tid. Där historien inte exploderar som en bomb utan långsamt och omsorgsfullt vecklas ut.

Det blir särskilt påtagligt i *The Persistent Action of a Falling Tear* (2023) där Lagomarsino icensätter en gest som planerades men aldrig kom att genomföras under världsutställningen i Paris 1937: nämligen att en röd pappersdroppe varje fredag skulle placeras på *Guernica* som en återkommande markering av förlust. Förslaget kom från Picasso, men förblev utfört, inte minst till följd av hans exil. I Lagomarsinos

version omvandlas denna uteblivna handling till en automatisk installation, där en maskin oavbrutet stansar ut röda pappersdroppar ur en rulle – tårar som aldrig upphör att falla. Det är en poetisk återaktivering av en bortglömd idé, men också en form av kritisk koreografi: den monotona mekaniska rytmen ersätter det revolutionärt laddade ögonblicket med ett rytmiskt, kroppslöst minne. Som jag nämnde inledningsvis har Georges Didi-Huberman i flera texter återkommit till *Guernica* som en bild vilken inte erbjuder förståelse i egentlig mening, utan insisterar på närvaron av det som aldrig försvinner. Lagomarsinos verk ger denna närvaro fysisk form som en rytmisk, obevklig sorgesignal som inte låter sig upplösas genom tolkning.

I en annan film ser vi konstnären stämpla orden "Nobody Forgets Nothing" om och om igen, tills betydelsen förskjuts, slits ut eller kanske, paradoxalt nog, fördjupas. Orden för-lorar semantisk skärpa men laddas samtidigt med en rytmisk intensitet. Verket synar hur själva minnesakten, vilket *Guernica* i någon mening också är, kan bli mekanisk, repetitiv och på sikt självutplånande. Samtidigt antyds att det först är när språket bryter samman, då orden blir kropp snarare än budskap, som ett verkligt minne kan börja ta form.

Lagomarsinos konstnärskap förhåller sig till *Guernica* på ett sätt som både samtalar med och går bortom de konsthistoriska läsningar som formulerats av bland andra Clark och Didi-Huberman. De närmar sig Picassos målning som ett gränsfall i konsthistorien – en bild så laddad av politisk och affektiv betydelse att den riskerar att stelna i sin kanoniserade symbolik. Visserligen var Clark tidigt ute med att problematisera målningens ikonstatus och hur dess användning som allmänmänsklig antikrigssymbol reducerat dess kritiska verkan. Didi-Huberman, å sin sida, har betonat *Guernicas* sårbarhet och kvarstående kraft – inte som ett



Runo Lagomarsino, *Still Untitled*, 2024, ljuslåda.

budskap, utan som ett öppen sår i historien. Men där Clark erbjuder en ny läsning, och Didi-Huberman försvarar bildens affektiva fragment, så gör Lagomarsino något annat: han ingriper.

I verk som *Kill All Lies*, *All Lies Kill*, *Lies Kill All* (2024) och *Shadows Beyond All Reach* (2024) aktiverar Lagomarsino *Guernicas* efterliv genom konkreta, rumsliga och materiella gester. Det handlar inte om att förstå bilden bättre, utan om att förskjuta den, bryta upp dess cirkulation och återinföra dess former i vår samtid. I *Kill All Lies...* upprepas tre fraser i en tät rytm som underminerar språkets tydlighet: "Kill All Lies", "All Lies Kill", "Lies Kill All". Vad som först verkar vara ett entydigt upprop förvandlas snabbt till ett hot, en spegling, ett sammanbrott. Verket anspelar på vandaliseringen av *Guernica* på MoMA 1974, ett försök att störa målningens monumental status och återföra den till en politisk konflikt. Här går Lagomarsino längre än Clark: i stället för att bara diagnostisera bildens stelheter återupprättar han dess potential som störning, som rytmisk, fysisk närvaro.

I *Shadows Beyond All Reach* visar Lagomarsino baksidorna av Dora Maars dokumentation av *Guernicas* tillkomst. Dessa bilder projiceras bakifrån på filmduken i *Elementary*, vilket gör att skuggorna bokstavligen kastas över betraktaren. I Didi-Hubermans termer rör det sig om ett slags "patosform", en affektiv återkomst av det förflutna. Men till skillnad från Didi-Hubermans kontemplativa bildanalys blir Lagomarsinos gest kroppslig, rumslig och omslutande. Betraktaren blir inte bara en tolk av bilden, utan också någon som befinner sig i dess fysiska skugga i mitt i gallerirummet.

Lagomarsinos verk *Still Untitled* (2024) utgör en lågmäld men samtidigt genomgripande intervention i själva förutsättningarna för konsthistorisk analys. Verket består av en skärmdump från det digitala arkivet *Rethinking Guernica* vid

Museo Reina Sofía, där ett dokument refererar till en mural med en replika av *Guernica* i Palestina. Bildmaterialet som avser denna målning saknas emellertid. I stället presenteras en tom bildyta, omgiven av fraser som "Expanded Geography", "The Painting's De-hierarchization" och "Guernica is a Political Symbol".

Det är just denna frånvaro, denna uteblivna bild, som i Lagomarsinos version ges en stark och avgörande betydelse. Genom att lyfta fram det som saknas i arkivet, visualiserar han inte enbart en brist, utan gestaltar ett aktivt uteslutande. Frånvaron av *Guernica* i Palestina framträder här inte som ett glömt eller förlorat fragment, utan som ett exempel på det som aldrig tilläts bli synligt och som därför inte heller registrerats som en legitim del av *Guernicas* sätt att leva vidare. Det rör sig om ett negativt fragment, ett slags anti-vittnesmål, som inte låter sig infogas i konsthistoriens normativa logik. I detta avseende gör Lagomarsino något som ligger bortom vad Clark och Didi-Huberman kan åstadkomma inom ramen för sina respektive kritiska traditioner. Båda utgår från att det finns ett visuellt material att tolka, en bild att läsa. Lagomarsino förskjuter i stället uppmärksamheten till de bilder som aldrig ges möjlighet att träda fram, inte som ett estetiskt val utan som ett politiskt ingripande i arkivets och den kulturella minnesproduktionens struktur.

Genom att uppmärksamma en referens till *Guernica* i Palestina och samtidigt tydliggöra dess frånvaro i det officiella arkivet knyter *Still Untitled* an till det pågående lidandet i regionen. Verket försöker inte återge konflikten i bild, utan blottlägger i stället hur vissa former av våld och förstörelse systematiskt utesluts från det västerländska bildarvet, trots, eller kanske just tack vare, dess uttalade humanistiska anspråk. Mot bakgrund av den samtida situationen i Gaza, där civila liv dagligen utplånas i en pågående katastrof,

fungerar Lagomarsinos verk som en kritisk spegel. Det pekar på hur kulturell synlighet är ojämlikt fördelad och hur vissa erfarenheter förblir marginaliserade, även inom strukturer som utger sig för att inkludera dem. *Still Untitled* framstår inte som ett försök att representera Palestinas lidande, det synliggör snarare hur denna representation av lidandet omöjliggörs genom filtrering, tystnad och exkludering.

Med *Still Untitled* visar Lagomarsino att konsthistoriens epistemologiska ramar inte enbart formas av vad som bevaras, utan i lika hög grad av vad som aktivt utelämnas. Det handlar således inte om en alternativ tolkning av *Guernica*, utan om ett avslöjande av vad som måste förbli osynligt för att den västerländska konsthistorien ska kunna upprätthålla sina anspråk på universell trovärdighet. I detta iscensatta tomrum, i denna frånvaro som görs till bild, återför Lagomarsino *Guernica* till en samtida politisk verklighet, inte genom det som exponeras, utan genom det som förnekas synlighet.

Det vore fel att säga att Runo Lagomarsinos konstnärskap präglas av teori. I alla fall inte på en illustrativ nivå. I stället pågår ett mer komplext och ömsesidigt förhållande, där det konstnärliga arbetet fungerar som ett tänkande i egen rätt. För mig fungerar det som en praktik som prövar, förskjuter och transformerar begrepp jag känner igen snarare än bekräftar dem. I detta avseende närmar sig hans verk ett slags konceptuell materialism: ett försök att aktivera idéer genom material, plats, rörelse och affekt, snarare än genom språk eller representation. Det är en praktik som befinner sig i samtal med filosofi och bildteori, men som också vägrar att reduceras till bildtolkning. Låt mig ta ett exempel. Didi-Huberman beskriver hur bilder bär spår av andra tider – inte som symboler, utan som symptom. I Lagomarsinos händer förskjuts denna teori från det visuella plan till det kroppsliga och performativa. I *Elementary* blir bilden inte en plats för visuell meditation, utan för kroppens arbete, det blir ett sätt att upprätta närvaro genom fysisk omsorg. Den sårbara bilden bärs inte bara som begrepp, utan som praktik.

Liknande rörelser sker i förhållande till Walter Benjamin. Medan Benjamin betonar historiens sprängkraft, det vill säga ögonblicket då det förflutna laddas med aktualitet och blir revolutionärt – arbetar Lagomarsino snarare med historien som kvarvarande vibration. I stället för chock ser vi fördröjning, i stället för upplysning ser vi mörker, tystnad, rytm. Det dialektiska ögonblicket i Benjamin blir i Lagomarsinos konst en cyklisk rörelse. Det blir till en återkomst som inte leder till lösning, utan till fortsatt friktion. Detta är tydligt i verket *The Persistent Action of a Falling Tear*, där temporaliteten

sträcks ut till en evig kretsgång, där handlingen upprepas tills dess innebörd förändrats från symbol till affekt. I denna återkomst är bilden inte identisk med sig själv: dess "renhet" är störd, dess betydelse förskjuten, men just i denna störning framträder kraften i Lagomarsino arbete. Kanske är det just tidens orenhet som möjliggör en ny laddning?

På så sätt visar Lagomarsinos verk inte bara vad teori kan säga om konst – utan vad konst kan göra med teori. I stället för att reproducera redan existerande begrepp, aktiverar han nya former av seende och tänkande. Hans konst rör sig mellan reflektion och materialitet, mellan begrepp och situation. Den fungerar som en kritisk apparat, men också som ett affektivt fält, där varje rörelse, varje fragment, varje tystnad blir ett sätt att pröva bildens plats i världen.

Detta är särskilt viktigt i en tid då konst ofta förväntas tala "om" något och vara representativ, pedagogisk, förmedlande. Lagomarsino bryter mot denna förväntan. Hans verk vägrar upplysningens form; de insisterar på ovisshet, på friktion, på långsamhet. Teorin förlorar här sin auktoritära position och blir i stället till ett slags samtalspartner, en röst bland andra. Inte en överordnad struktur, utan en del av det fält där konsten verkar: där den inte löser, men heller inte glömmes.

Det som verkligen skiljer Lagomarsino från både Clark och Didi-Huberman är att han inte enbart läser *Guernica*, utan använder dess efterliv som ett material att arbeta med, omforma och placera i nya sammanhang. Han återför målningen till världen som något att göra något med, inte bara om något att förstå. Genom att bygga paviljonger, projicera skuggor, upprepa ord tills de förlorar mening, eller låta mekaniska maskiner producera pappersdroppar, skapar han en praktik där konsthistoriens ikoner inte bevaras utan destabiliseras. Lagomarsino arbetar med bildens infrastruktur, dess arkiv, dess visningsformer, dess glömskor. Denna iscensättning väcker frågor om omsorg, kamp och representation i samtiden. Därmed gör han något som varken Clark eller Didi-Huberman fullt ut förmår inom sina respektive teoretiska ramar: han förvandlar bilden till en lika fysisk som diskursiv plats för sin konstnärliga undersökning.

Genom lågintensiva, kroppsliga och omsorgsfulla handlingar vägrar Lagomarsino glömskan. Han gör inte anspråk på att tala för historien, men han skapar rum där dess rester kan fortsätta verka. *Guernica* blir i hans värld inte ett motiv att förvalta eller tolka, utan en relation att upprätthålla. Det är långsamt, inkännande, och framför allt: oavslutat. Detta sätt att bära bildens våld är inte att reproducera det, utan att hålla kvar dess efterverkningar synliga, hörbara, kroppsliga.

1 Clark, T. J. "Picasso and Tragedy," i *Pity and Terror: Picasso's Path to Guernica*, red. T. J. Clark och Anne M. Wagner. Madrid: Museo Reina Sofia, 2017, 22.

2 Clark, T. J. *Picasso and Truth*. Princeton: Princeton University Press, 2013.

3 T. J. Clark, "Picasso and Tragedy", 22–26.

4 Didi-Huberman, Georges. *L'Œil de l'Histoire – Tome 3: Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris: Minuit, 2011, 84–85. Se också. Didi-Huberman, Georges. *När bilderna tar ställning*. Översatt av Jonas J. Magnusson. Stockholm: OEI Editör, 2019. När jag använder ordet efterliv i denna text så hänvisare jag till *nachleben*.

5 Didi-Huberman Georges. (red.), *Soulèvements*. Paris: Gallimard, 2016; se även *Atlas. How to Carry the World on One's Back?*. Madrid: Museo Reina Sofia, 2010.

6 Didi-Huberman, *L'Œil de l'Histoire – Tome 3*, 94.

7 Ginzburg, Carlo. "The Sword and the Lightbulb: A Reading of *Guernica*," i *Fear, Reverence, Terror: Five Essays in Political Iconography*. Calcutta: Seagull Books, 2017, 199–222.

8 Jmf. Bojana Cvejić, *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2015, särskilt kapitel 2 om individuation och affektiv koreografi.

9 Ibid., 12.

10 Adorno, Theodor W. "Engagemang" i *Res Publica* #32-33, 1996.

11 Mest inflytelserik i denna tradition är Mierle Laderman Ukeles. Se Laderman Ukeles, Mierle. "Manifesto for Maintenance Art 1969!", *October* 133 (2010): 56–64; se även referens till La Ribot och Tino Sehgal i: André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. London: Routledge, 2006.

12 Doyle, Jennifer. *Hold It Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art*. Durham: Duke University Press, 2013, 1–16