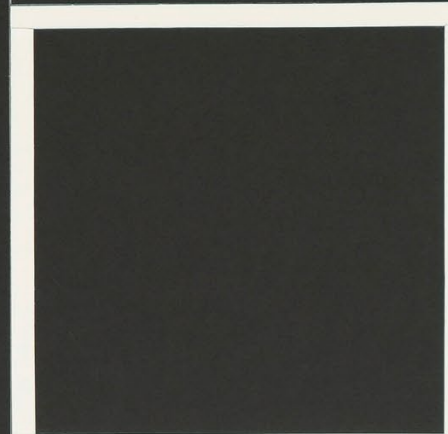
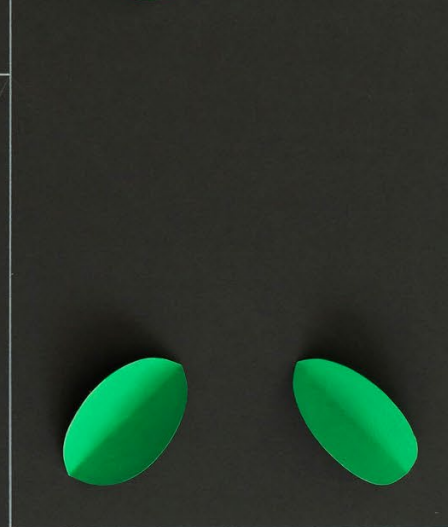
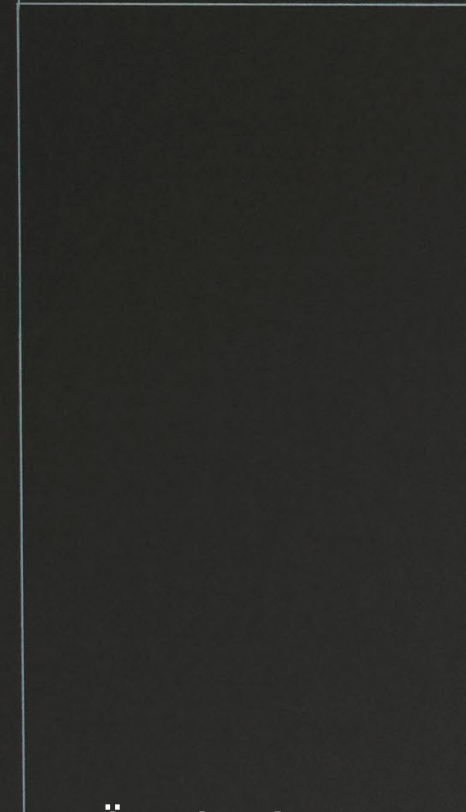
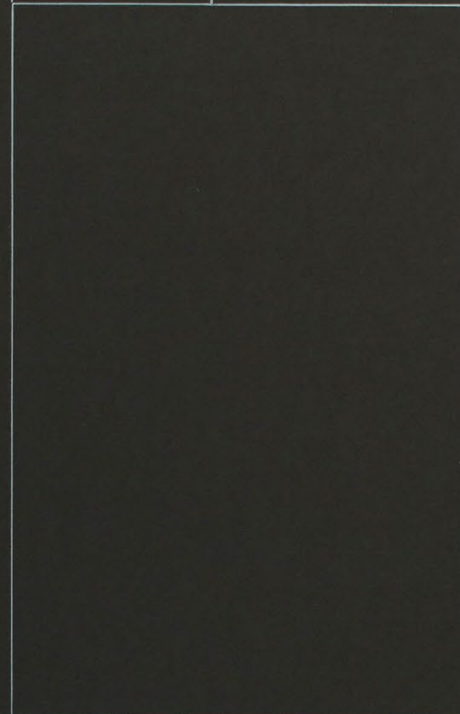
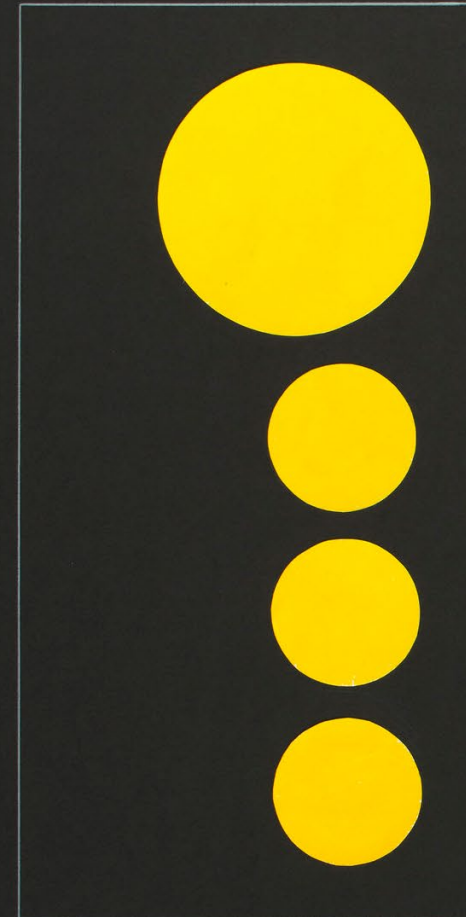
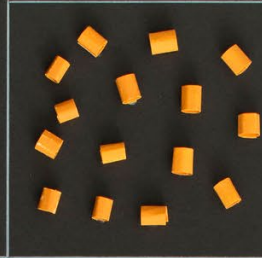


LUCA FREI

FRÅN DAG
TILL DAG



LUCA FREI

FRÅN DAG
TILL DAG

6.6–30.8 2020 MALMÖ KONSTHALL

- 3 introduktion
4 introduction
– Mats Stjernstedt
- 13 dialog / dialogue
– Malmö Konsthall
& luca frei
- 25 repertoaren
29 the repertoire
– Yuki Higashino
- 42 bildförteckning
/ list of images
- 44 kolofon / colophon

Luca Frei (f. 1976) rör sig i sitt konstnärskap fritt mellan olika konstformer, som visuell konst, design, konsthantverk, arkitektur, grafisk formgivning, och litteratur. Här samsas det akademiska, det diskursiva och tanken om det offentliga med en känslighet för det poetiska överskottet i tillvaron. Freis verk har en inneboende förmåga att väcka associationer hos betraktaren, att initiera en reflektion, tankar, som sträcker sig långt utanför utställningsrummet. Detta kan uppstå genom lekfulla, performativa inslag där besökaren bjuds in till enkla former av interaktivitet – att lämna meddelanden, flytta objekt eller att arrangera om en given situation. Tiden som betraktaren spenderar med verken sätts i fokus, tillsammans med relationen mellan den egna kroppen och arkitekturen.

Luca Freis arbete tar ofta sin utgångspunkt i modernismen. Detta syns i hans intresse för både den funktionella och den symboliska potentialen i former och objekt, och lusten att lyfta fram individer ur modernismen genom att utforska deras formspråk, upptäckter eller visioner. Flera av verken i utställningen presenterar en typ av porträtt av dessa inspiratörer, som till exempel konstnären och designern Marianne Brandt, musikdirektören Hermann Scherchen och konstnären, dansaren och koreografen Simone Forti, vars konstnärskap lyfts fram och vävs samman med Luca Freis egen historia.

Frei är född och uppvuxen i Lugano, Schweiz, men sedan 20 år bosatt och verksam i Malmö. Han tillhör en generation av konstnärer födda på 1970-talet som under de senaste tjugo åren på olika sätt bidragit till att flytta fram Malmös position som en växande konststad. Trots en internationell utställningskarriär och många uppdrag i Malmö och Sverige har en stor separatutställning saknats.

Från dag till dag på Malmö Konsthall är den hittills största utställningsproduktionen av Luca Frei. Den är också den första utställning som sammanför verk gjorda över en period på nära tjugo år, där många av verken inte visats i Sverige. Dessutom vidareutvecklas några av Freis installationer och ett orealiserat verk för det offentliga rummet presenteras för första gången – vägginstallationen *Malmö vid dag och natt* som knyter an till staden Malmö, dess historia och samtid, och till malmöborna som kan spegla sig i det. Urvalet av verk understöds av en rad asymmetriska arkitektoniska förändringar, formgivna av Frei, som subtilt dirigerar om Klas Anshelms strikt geometriska konsthallsarkitektur.

Utställningen är inte en konventionell kronologisk sammanställning, utan framstår istället som ett fysiskt arkiv över en konstnärlig verksamhet. Genom att lägga verk till verk skapar utställningen ett sammanhang där Luca Freis eget konstnärskap och idévärld står i centrum.

Mats Stjernstedt
Konsthallschef

introduction

The work of Luca Frei (b. 1976) moves freely between different art forms: visual art, applied art, design, architecture, graphic design and literature. In it, the academic, the discursive and considerations on the communal are combined with great sensitivity for the abounding poetry in life. Frei's work has an intrinsic ability to generate associations for the viewer, to trigger reflections and thoughts that extend far beyond the exhibition space. This can occur through playful, performative elements where the viewer is invited to participate in simple forms of interaction – to leave messages, move objects or to rearrange a given situation. The amount of time the viewer spends with the works is put into focus, as is the relationship between the architecture and the viewer's own body.

Luca Frei's works often have modernism as their starting point. This is evident in his interest in both the functional and the symbolic potential of forms and objects, and in his desire to highlight certain practitioners of modernism by exploring their designs, discoveries or visions. Many of the works in the exhibition represent a kind of portrait of these inspirational figures, such as the artist and designer Marianne Brandt, the music conductor Hermann Scherchen and dancer and choreographer Simone Forti, whose art is highlighted and interwoven with Luca Frei's own history.

Frei was born and raised in Lugano, Switzerland, but has lived and worked in Malmö for 20 years. He belongs to a generation of artists born in the 1970s that over the last two decades in various ways has contributed to advancing Malmö's position as a growing art city. However, despite his international career and many assignments in Malmö and Sweden, a large solo exhibition has been missing.

Från dag till dag [From day to day] at Malmö Konsthall is Luca Frei's largest exhibition to date. It is also the first exhibition to bring together works made over a period of nearly two decades, many of which have never before been shown in Sweden. In addition, some of Frei's installations are being further developed here, and an unrealised work for public space is shown for the first time – the wall installation *Malmö vid dag och natt* [Malmö by day and night], with strong connections to the city of Malmö, its history and present day, and to the city's residents who can see themselves reflected in the work. The selection of works is buttressed by a number of asymmetric architectural changes, designed by Frei, which subtly redirect Klas Anshelm's strictly geometrical gallery architecture.

The exhibition is not arranged in conventional chronological order, instead emerging as a physical archive of an artistic practice. By adding works to each other, the exhibition creates a context with Luca Frei's own art and ideas at the centre.

Mats Stjernstedt
Director of Malmö Konsthall









dialog / dialogue Malmö Konsthall & Luca Frei



MALMÖ KONSTHALL

Why did you choose to settle down and work as an artist in Malmö?

LUCA FREI

I was studying at the Edinburgh College of Art when I came into contact with Malmö Art Academy around 1998/99 through the Proto-academy, an interdisciplinary research project at the art college, which included students from all classes within art, design and architecture. The Proto-academy served as an informal network for collaboration, discussion and exchange, exploring the possibilities – on both a practical and conceptual level – of making an art academy a challenging and creative place in society. They initiated various collaborations with other art colleges and an exchange programme with the Art Academy in Malmö, so that's how I first got to know of it. I was very attracted by the school's attitude towards art education and decided to move to Malmö to finish my studies.

MK: Was it an obvious choice for you to stay in Malmö after your studies were completed? What was it that made you stay?

LF: It wasn't obvious at all, but I had a community of friends and colleagues here that had become increasingly important for me. And Malmö felt very energetic, with a dynamic international art scene. Eventually, I got the opportunity to be part of the group that ran the exhibition space Signal – Center for Contemporary Art. I was part of the 'second wave' of organisers running the space. Malmö is also a good place strategically and offers a unique working environment with a network of collective workshops. It is close to Copenhagen and, above all, Berlin – although my first visit to Berlin wasn't until 2010.

MK: How was your time after graduating from the Art Academy? What kind of work and assignments did you do?

MALMÖ KONSTHALL

Hur kom det sig att du bosatte dig i Malmö och blev verksam som konstnär här?

LUCA FREI

Jag studerade vid Edinburgh College of Art, när jag runt 1998–99 kom i kontakt med Konsthögskolan i Malmö genom Proto-academy. Det var ett tvärvetenskapligt forskningsprojekt som inkluderade studenter från alla år inom konst, design och arkitektur. Proto-academy fungerade som ett informellt nätverk för samarbeten, samtal och utbyten, där man både på en praktisk och konceptuell nivå undersökte olika möjligheter för hur en konsthögskola skulle kunna vara en utmanande och kreativ plats i samhället. Proto-academy initierade olika samarbeten med andra konsthögskolor och även ett utbytesprogram med Konsthögskolan i Malmö och det var så jag fick kännedom om den. Jag var mycket tilltalad av skolans inställning till konstutbildning och bestämde mig för att flytta till Malmö för att avsluta mina studier.

MK: Var det uppenbart att du skulle stanna när dina studier var avslutade? Och vad var det som fick dig att stanna?

LF: Det var inte alls uppenbart, men det fanns en gemenskap av vänner och kollegor som blev allt viktigare. Malmö kändes väldigt aktivt med en dynamisk internationell konstscen. Så småningom fick jag möjlighet att ingå i gruppen som drev utställningsplatsen Signal – Center för samtidskonst. Jag var en del av "den andra vågen" av organisatörer som drev verksamheten. Samtidigt är Malmö en strategisk plats och erbjuder en unik arbetsmiljö med ett nätverk av kollektivverkstäder. Det är nära till Köpenhamn, och framförallt Berlin. Även om jag inte kom till Berlin för första gången förrän 2010.

MK: Hur såg tiden efter konsthögskolan ut? Vilken typ av arbeten och uppdrag utförde du?

LF: Jag gjorde den grafiska designen till konst-högskolans årsbok under tre år. I början var jag inte så erfaren, men jag lärde mig snabbt. Jag kände bara att jag gärna ville göra det, att jag uppskattade att göra det, och tyckte att jag var bra på det. Jag minns att första årsboken blev gjord utan att de olika textspalterna länkades. Jag kontrollerade istället varje spalt en efter en, det var väldigt mycket "att lära genom att göra". Sedan bjöd Mats Stjernstedt in mig att utforma kontoret på galleri Index i Stockholm¹ för en ny användning av platsen i gränslandet mellan det dagliga administrativa arbetet och den konstnärliga verksamheten. Innan dess hade jag också omformat arbetsrummet för Konsthögskolan i Malmös nyskapade program Critical Studies, där jag använde en rad olika material, utöver det redan befintliga vita kaklet, som svart gummi till golvet och rå plywood på väggarna². Tanken var att skapa ett slags laboratorium för de nya deltagarna i kursen. Ett annat uppdrag jag fick var Rooseums grafiska profil 2004³. Där inleddes mina tankar om ett konstnärskap utanför ateljén. Det finns fortfarande en tydlig koppling mellan det jag gjorde då och det jag gör idag.

MK: Det äldsta verket i utställningen är från 2003: *Everything was to be done. All the adventures are still there* [Allt skulle göras. Alla äventyr finns kvar]. Det ledde fram till din översättning eller snarare tolkning av Albert Meisters bok *La soi-disant utopie du centre Beaubourg*, en berättelse om hur konst-institutionen Centre Pompidou, i kvarteret Beaubourg i Paris, besitter en alternativ institution under marken; spegelvänd mot den existerande.

LF: Verket är en affisch som kombinerar en bild och en text⁴. Bilden är från 1960-talet och visar Beaubourg-torget när det fortfarande var en parkeringsplats. Under bilden står ett citat: "Everything was to be done. All the adventures are still there", ett citat som jag hämtat från en intervju från år 2000 mellan författaren, teoretikern och filmskaparen Kodwo Eshun och media-teoretikern Geert Lovink. Affischen var en del av en större grupp verk som påbörjades 2003, inklusive performances och installationer som lyfte fram boken, vilken i princip var okänd för allmänheten. Detta ledde så småningom till att jag översatte boken och det resulterade i en artist book med titeln *The so-called utopia of the centre beaubourg. An interpretation*⁵.

LF: I did the graphic design for the Academy's yearbook for three years. At first, I wasn't that experienced, but I learned quickly. I just felt that I wanted to do it, that I liked doing it, and thought that I was good at it. I remember that the first yearbook was made without linking the text columns; instead I checked each column separately. It was largely 'learning by doing'. Then Mats Stjernstedt invited me to design the office at Index – The Swedish Contemporary Art Foundation in Stockholm¹, for a new usage of the space, combining daily administrative work and artistic activities. Before that, I had also reshaped the classroom for Malmö Art Academy's new Critical Studies programme, where I used a variety of materials in addition to the white tiling that was already present, like black rubber for the floor and raw plywood on the walls². The idea was to create a kind of experimental laboratory for the new participants in the programme. Another commission, in 2004, was to redesign Rooseum Center for Contemporary Art's graphic profile³. It was through these experiences that I started to think about an art practice beyond the studio. There is still a clear connection between what I did then and what I do today.

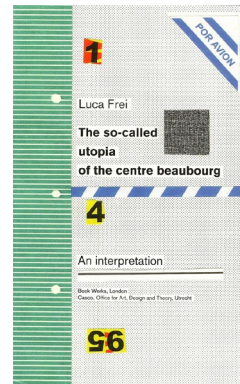
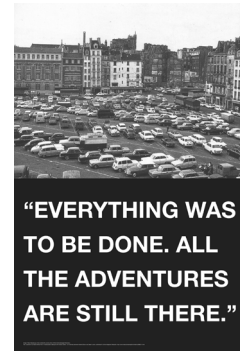
MK: The oldest work in the exhibition is from 2003: *Everything was to be done. All the adventures are still there*. It led to your translation, or rather interpretation, of Albert Meister's book *La soi-disant utopie du centre Beaubourg* (1976), a story about the art institution Centre Pompidou, in the Beaubourg area of Paris, having an alternative institution beneath the ground, mirroring the existing one.

LF: The work is a poster that combines image and text⁴. The image is from the 1960s and shows Beaubourg Square when it was still a parking lot. Below the image is this text: 'Everything was to be done. All the adventures are still there'. It's a quote I picked up from an interview between the author, theorist and filmmaker Kodwo Eshun and media theorist Geert Lovink in 2000. The poster was part of a larger group of works that I began in 2003, including performances and installations that referenced Meister's book, which was largely unknown to the public. This eventually led me to translate the book, resulting in an artist book entitled *The so-called utopia of the centre beaubourg. An interpretation*⁵. With this translation, or interpretation, from French to English,



ROOSEUM

3



4

5

6

I wanted to revive this important cultural treatise and reflect on the process of transferring ideas from one cultural context and era to another. It is worth mentioning that neither French nor English is my mother tongue. In this respect, the project was also a journey through two languages that I could not quite master, and therefore my subjective role became part of the translation process.

MK: Can you tell us more about Meister's book?

LF: It was written under the pseudonym Gustave Afeulpin. Meister was a Swiss sociologist at the École Pratique des Hautes Études in Paris, where his research was mainly focused on participation in, and motivation within, organisations (vie associative in French). He lived across from the construction site where the Centre Pompidou emerged. He began to fantasise about this future palace of culture, and about an underground counterpart, an alternative centre that would open on the same day as the Centre Pompidou itself. In the book, this underground adventure continues for ten years. The narrative in the book ends in 1986 and different kinds of cultural forms are explored throughout. On the more than 70 storeys below ground, all inherited cultural norms and societal structures are questioned and reshaped: how we relate to food, sex, education, work, money, family, ownership, sleep, illness, death... All of these are part of the adventure that Meister presented in his book. The story is firmly rooted in the time it was written, with references to different personalities within the political and cultural scene; for example, Pontus Hultén, founding director of the Centre Pompidou, appears in the book, the philosopher Jean Paul Sartre is one of the treasurers, and the choreographer and dancer Merce Cunningham drops by to dance.

MK: The work *Il benessere viene meno mentre il ballo delle marionette continua* [The wellbeing diminishes, while the dance of the puppets keeps going]⁶ is based on a quotation from a text by the Italian film director and writer Pier Paolo Pasolini. What is the context of the quote?

LF: The quote is taken from an essay Pasolini wrote in 1975 for the weekly magazine *Il Mondo*, just a few months before he was murdered. In 1976, the publisher Giulio Einaudi included

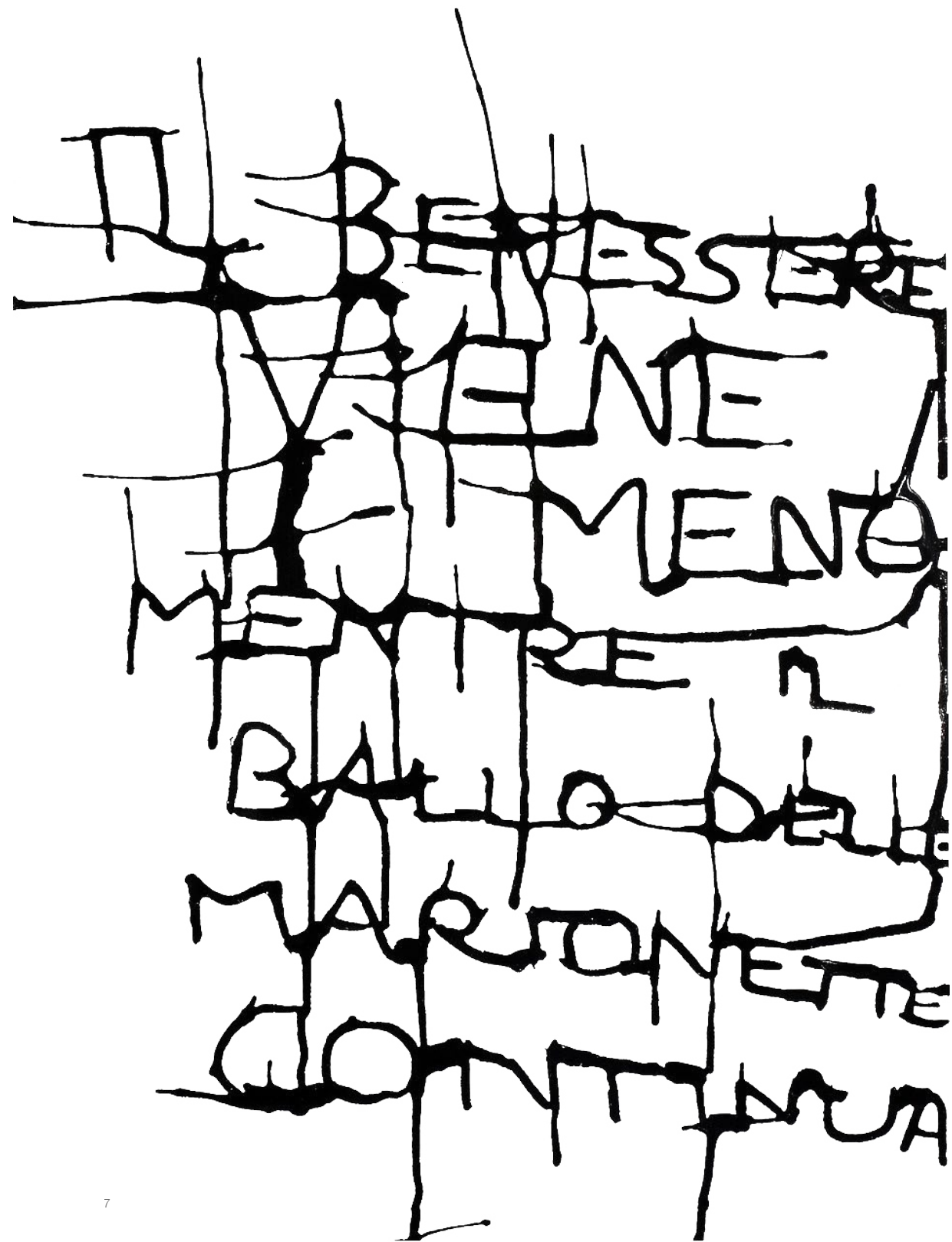
Med den här översättningen, eller tolkningen, från franska till engelska, ville jag återuppliva denna betydelsefulla kulturella avhandling och reflektera över processen att överföra idéer från en kulturell kontext och era till en annan. Det är värt att nämna att varken franska eller engelska är mitt modersmål. I detta avseende var projektet också en resa genom två språk som jag inte helt kunde bemästra, och därför har min subjektiva roll blivit en del av översättningsprocessen.

MK: Kan du säga något mer om boken?

LF: Boken skrevs 1976 av Albert Meister under pseudonymen Gustave Afeulpin. Meister var en schweizisk sociolog och lektor vid École Pratique des Hautes Études i Paris, där hans forskning främst var inriktad på deltagande och motivation inom föreningslivet (vie associative på franska). Meister bodde mitt emot bygg-arbetsplatsen där Centre Pompidou växte fram. Han började fantisera kring det framtida kulturpalatset, och en underjordisk motsvarighet, ett alternativt center som skulle öppna samma dag som själva Centre Pompidou. I boken fortgår detta underjordiska äventyr under tio år. Handlingen i boken tar slut 1986 och under tiden har olika slags kulturformer utforskats. I dessa mer än 70 våningar under marken ifrågasätts och omformas alla ärvda kulturvanor och samhällsstrukturer: hur vi förhåller oss till mat, sex, utbildning, jobb, pengar, familj, ägande, sömn, sjukdom, döden... Alla dessa frågor är en del av det äventyr som Meister presenterade i sin bok. Berättelsen var starkt förankrad i den tid den skrevs, med hänvisningar till olika personligheter från den politiska och kulturella scenen. Till exempel dyker Pontus Hultén, den dåvarande chefen för Centre Pompidou, upp i boken. Filosofen Jean Paul Sartre är en av kassörerna, och koreografen och dansaren Merce Cunningham tittar förbi för att dansa.

MK: Verket *Il benessere viene meno mentre il ballo delle marionette continua* [Välmåendet minskar medan marionetternas dans fortsätter]⁶ utgår från ett citat ur en text av den italienska regissören och författaren Pier Paolo Pasolini. Vilket sammanhang är citatet hämtat ifrån?

LF: Citatet är hämtat från en artikel som Pasolini skrev 1975 för veckotidningen *Il Mondo*, bara några månader innan han mördades.



the text in a collection of articles that Pasolini wrote for both *Corriere della Sera* and *Il Mondo*. Einaudi gave the book the title *Lettere luterane* [Lutheran Letters], with the subtitle *Il progresso come falso progresso*, which translates as: development as false development. In these articles Pasolini voiced his thoughts on current social issues at a time of great economic and political turmoil.

MK: How did you arrive at the choice of neon tube lights as your material?

LF: The installation developed from an ink drawing done in 2009⁷. In the room where the work was originally shown, there was a fairly dominant truss, a fixture that hung from the ceiling. I experienced it as a disturbance, but instead of going against it, I used it as the support for my intervention. The work consists of a neon text attached to the truss, and a cascade of golden chains that curl down from the letters to the floor. I have interpreted the blown lines in the ink drawing further with help from the hanging chains. The drawing is a blueprint for what became the work, but without access to the existing spatial situation the work would not have come into being. The fixture, which was intended as a lighting rig, automatically led me to think about neon as the material for the text.

MK: In many works you reference another art form or artist and declare it openly. It might be a quotation of words or forms, or interpretations of different expressions. How did you decide to use this particular quote and how do you view the transfer from one time and place to our cultural context?

LF: I was captivated by the poetic power of the phrase, which is both simple and suggestive and, to me, still feels relevant, even if the context is different. But then I wanted to work on it. What is interesting for me, in this and other works, is to retrieve a quote from the original context and present it by reinterpreting it in a spatial or public situation, thus involving the audience in a collective reading of the text. I like the idea that these different quotes, which I borrow and take out of their original context, in turn create a new narrative when they are read together. Perhaps it is a liberation of the word from the printed format.

Förläggaren Giulio Einaudi lät publicera texten 1976 i en samling med artiklar som Pasolini skrev för både *Corriere della Sera* och *Il Mondo*. Einaudi gav boken titeln, *Lettere luterane* [Lutherska brev], med undertiteln *Il progresso come falso progresso* – alltså utveckling som falsk utveckling. Pasolini gav i de här artiklarna röst åt sina tankar kring aktuella samhällsfrågor i en period präglad av stor ekonomisk och politisk oro.

MK: Hur resonerade du kring valet av neon som material?

LF: Installationen utvecklades från en bläckteckning från 2009⁷. I rummet där verket ursprungligen visades fanns en ganska dominant trosskonstruktion, en armatur, som hängde från taket. Jag upplevde det som ett störningsmoment, men istället för att dölja det fick det bli utgångspunkten för mitt ingrepp. Verket består av en neontext fäst vid en tross, och en kaskad av gyllene kedjor som ringlar ner från bokstäverna till golvet. De blåsta linjerna i bläckteckningen har jag tolkat vidare med hjälp av de hängande kedjorna. Teckningen utgör en ritning till det som blev konstverket, men utan tillgång till den befintliga rumsliga situationen hade verket inte kommit till. Armatyren, som var avsedd för belysning, fick mig automatiskt att tänka på materialet neon för texten.

MK: I många verk lyfter du fram en annan konstform eller konstnär, och redovisar det öppet. Det kan vara som citat av ord eller former, tolkningar av olika uttryck. Hur fastnade du för det här citatet och hur ser du på överföringen från en tid och plats till vår kulturella kontext?

LF: Jag fastnade för den poetiska styrkan i frasen, som är både enkel och suggestiv och som för mig fortfarande känns aktuell, även om kontexten är annorlunda. Men sedan ville jag arbeta vidare med det. Det som känns intressant för mig med detta och andra verk är att hämta ett citat från den ursprungliga kontexten och lyfta fram det genom att tolka det vidare i en rumslig eller offentlig situation, och på så sätt involvera publiken i en kollektiv läsning av texten. Jag gillar tanken att de här olika citaten som jag lånar och tar ur deras kontext, att de i sin tur skapar ett nytt narrativ när de läses tillsammans. Det kanske är att befria ordet från bokens tryckta format.

MK: När du presenterar ord i neon så övergår språket till att bli en del av det offentliga rummet och staden som rum. Där är vi vana att möta den typen av budskap. Du har tillsammans med Malmö Konsthall producerat ett verk till utställningen som egentligen är ett realiserat verk: *Malmö vid dag och natt*. Kan du berätta historien om det verket?

LF: Återigen talar vi om ett citat: "Malmö vid dag och natt". Verket är härlett ur det vinnande förslaget till konstnärlig gestaltning av August Palms plats vid Stadshuset i Malmö 2009⁸. Citatet som jag valde kommer från en dagboksanteckning August Palm gjorde 1901 under en resa i USA. Palm var en av grundarna av socialdemokratin i Sverige och syftet med tävlingen var att konstverket skulle reflektera August Palms tankevärld i vid mening. När jag läste igenom hans anteckningar fångades jag av hans fascination av stadslivet i New York. I ett av kapitlen, med titeln "New York vid dag och natt", beskriver han New York och talar om spårvagnarna, trafiken och den dynamiska staden, som kanske egentligen är en ambition för alla städer: att vara rörlig och rik på liv. Detta fick mig att tänka på de transformationer som Malmö genomgick när jag arbetade med förslaget, speciellt med citytunneln som då höll på att byggas. Jag utförde förändringen att avlägsna New York ur citatet och i stället föra in Malmö.

Texten skulle placeras på stadshusets fasad, utförd i spegelmateriale och vara upplyst bakifrån. Den skulle lysa och glöda på natten och reflektera staden under dagen. Jag planerade att ha en textreferens till August Palm på torget framför stadshuset för att tydliggöra förhållandet till honom, hans resa och hans syn på staden. Men projektet blev aldrig utfört. Vissa politiker menade att mitt verk inte var tillräckligt representativt för August Palm, inte tillräckligt socialdemokratiskt. Jag kunde förstå kritiken, men min tanke var att reflektera över Palms tankevärld i ett bredare perspektiv. Jag ville ta itu med den plats och den tid vi lever i idag.

MK: Verket tillför utställningen någonting som är en idé om, eller en erfarenhet av, det offentliga. Vi vill gärna visa den aspekten av dina verk. Känslan blir att ditt arbete inte slutar i utställningsrummet, utan fortsätter i världen utanför.

LF: Jag gillar också det språkliga i "Malmö vid dag och natt" – det går inte att översätta det till

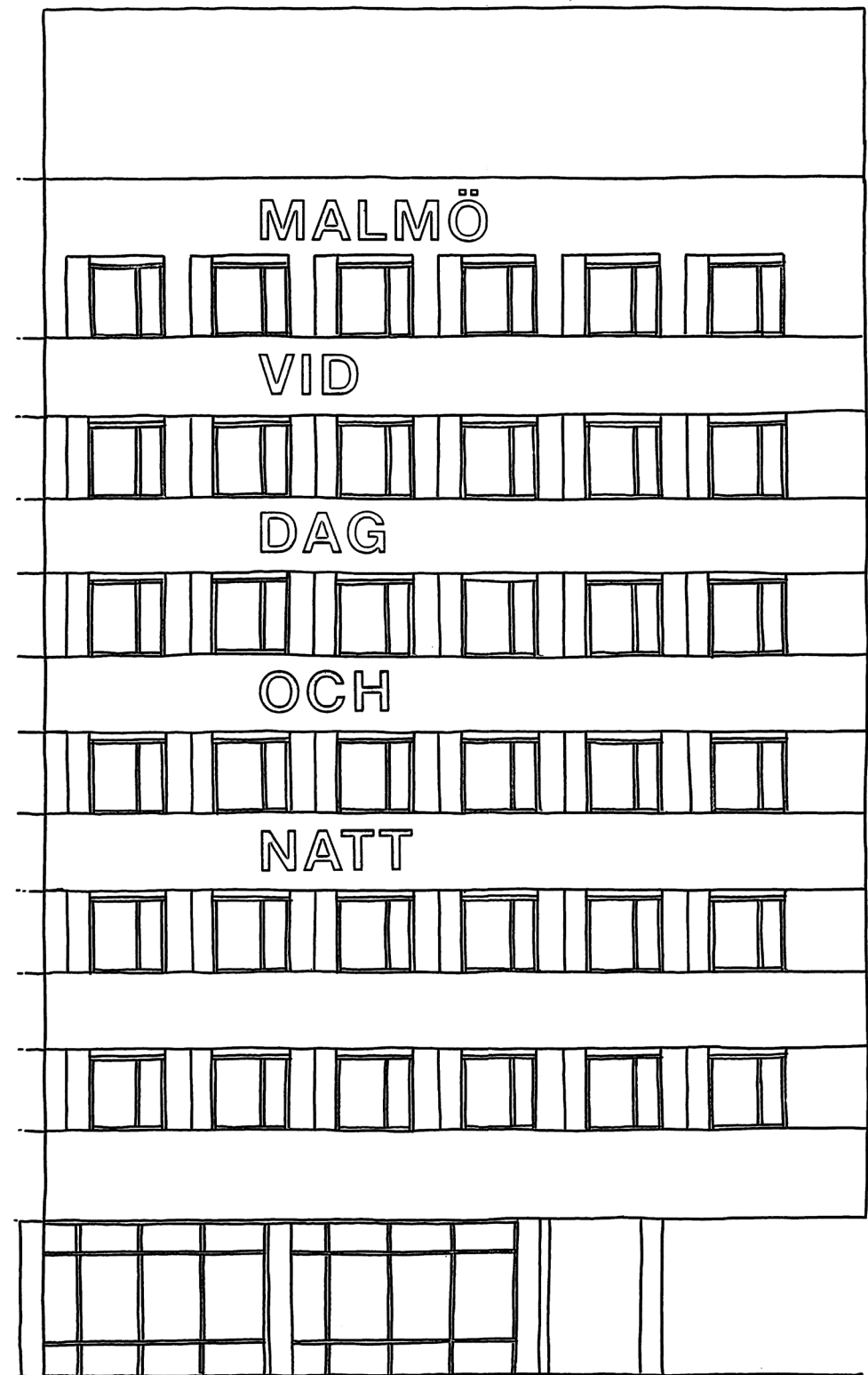
MK: When you present words in neon language becomes part of the public space. There we are accustomed to meeting that kind of message. Together with Malmö Konsthall you have produced a work for the exhibition that is actually an unrealised work: *Malmö vid dag och natt* [Malmö by day and night]. Can you tell us the story behind that work?

LF: We're talking again about a quote: 'Malmö vid dag och natt'. The work is derived from the winning proposal for the artistic design of August Palm Square, next to the city hall in Malmö, in 2009⁸. The quote I chose comes from a diary entry August Palm made in 1901 while travelling in the US. Palm was one of the founders of social democracy in Sweden and intention was for competition entries to reflect August Palm's thinking in a broad sense. As I read through his notes, I was captivated by his fascination with city life in New York. In one of the chapters, entitled 'New York by day and night', he describes New York and talks about the trams, traffic and the dynamic city, which is perhaps an ambition for all cities: to be mobile and rich in life. This made me think of the transformations that Malmö underwent at the time that I was working on the proposal, especially with the city tunnel that was being built. I altered the quote, removing New York and inserting Malmö.

The text would be placed on the facade of the city hall, with letters made of reflective material and illuminated from behind. It would shine and glow at night and reflect the city during the day. I planned to have a text about August Palm in the square in front of the city hall to clarify the connection to him, his journey and his view of the city. But the project was never carried out. Some politicians thought the proposal was not sufficiently representative of August Palm, not sufficiently 'social democratic'. I understand that critique but my idea was to reflect on Palm's thinking with a broader perspective; I wanted to attend to the time and place we live in today.

MK: The work contributes to the exhibition an idea of, or an experience of, the public. We want to show that aspect of your work. The feeling is that your work does not end in the exhibition space, but continues in the world outside.

LF: I like the language of 'Malmö vid dag och natt' but you can't really translate it into



engelska; "Malmö by day and night", som om det skulle vara ett vykort. I min mening handlar det om närvaro, om att vara nära Malmö. Och i den meningen var projektet kanske mer en hyllning till Malmö och dess invånare. Citatet kunde också läsas tvärtom, "Natt och dag vid Malmö", vilket förstärker det närvarande elementet som nämnts tidigare.

MK: Formerna i *Circular arrangement for sitting, standing and dancing* [Cirkulärt arrangemang för att sitta, stå och dansa] är hämtade från ett ritverktyg, en mall för att skapa olika geometriska former, som används för att skapa flödesscheman. Dessa återkommer i flera uttryck och varianter i utställningen. Både i form av en 3-dimensionell gestaltning i rummet, men också på väggarna, och i en serie målningar. Hur förhåller sig de olika delarna till varandra?

LF: Det är en installation med geometriska skulpturer i sittstorlek⁹, en serie målningar¹⁰ och en serie väggskulpturer. De är alla olika tolkningar, variationer på samma tema, eller fyra remixar av samma låt, där låten är flödes-schemat. Det här ritverktyget i plast – en mall som utvecklades på 1920-talet och sedan igen på 1950-talet – var ett försök att visualisera arbetsrelaterade processer och standardisera kommunikationen inom fabriksproduktion och kontorsarbete. Det bestod av en plastrektangel med ett antal utskurna geometriska symboler¹¹. Nuförtiden säljs dessa ritinstrument tillsammans med linjaler och andra ritningsverktyg. Vad som gjorde mig intresserad av det här var standardiseringen av former och hur relationen mellan form och språk skapade en ny typ av kommunikation. Vad jag har gjort är att koppla dessa former till nya associativa innebörder, som snarare är relaterade till mänskliga aktiviteter än det slags produktivitet som är förknippad med fabriks- eller kontorsarbete. Exempelvis har "online storage" [onlinelagring] ändrats till "remember" [minnas], "manual input" [manuell inmatning] till "write" [skriva] och "terminal interrupt" [terminalavbrott] till "walk" [gå].

Målningarna är självklara med tanke på hur de är gjorda. Man kan föreställa sig att det tar fem minuter att måla ytan med den typen av färg. Att sy konturen tar antagligen längre tid. Och häftningen av tygstycket har tagit ytterligare en tidsrymd. Man kan höra ljudet: det är som om målningarna berättar hur de kom till. Å andra sidan är de geometriska skulptu-

English: 'Malmö by day and night' just sounds like a postcard slogan. In my opinion, it's about presence, about being close to Malmö. And in that sense the project was perhaps more a tribute to Malmö and its inhabitants. The quote could also be read from bottom to top – 'Dag och natt vid Malmö' [Day and night by Malmö] – which reinforces the aspect of presence.

MK: The shapes in *Circular arrangement for sitting, standing and dancing* are taken from a drawing tool, a template for creating different geometric shapes, which are used to create flow charts. These shapes return in several expressions and variations in the exhibition, both in the form of a physical figuration, but also on walls and a series of paintings. How do the different parts relate to each other?

LF: There is an installation of seat-sized geometric sculptures⁹, a series of paintings¹⁰, and a series of wall sculptures. All of them are different interpretations, variations on the same theme, or four remixes of the same song, and the song here is the flow chart. This plastic tool – this template that was developed in the 1920s and later again in the 1950s – was an attempt at visualising work-related processes and standardising communication within factory production and office work. It consisted of a plastic rectangle with a set of geometric symbols cut out¹¹. Nowadays these drawing instruments are sold alongside rulers and other tools for drafting. What interested me in this was the kind of standardisation of shapes and how the relationship between shape and language created a new form of communication. But what I have done in this series of works is to rewire these shapes with new associative meanings that are more related to human activity rather than the kind of productivity associated with factory or office work. For example, 'online storage' has been changed to 'remember', 'manual input' has been changed to 'write', and 'terminal interrupt' has been changed to 'walk'.

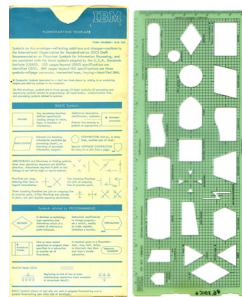
The paintings are self-evident in terms of how they are made. You could imagine it takes five minutes to cover that surface with that kind of colour wash. The stitching of the contour probably takes longer. And the stapling of the piece of fabric has yet another duration. You can hear the sound of it: it's like the paintings are telling you how they came into being. On the other hand, the geometric sculptures,



9



10



11

which are upholstered in brightly coloured fabric, are not as readable in terms of their making, as one cannot see how they are made beneath their smooth and brightly coloured surfaces.

MK: There's also a fourth iteration of the work, made for Malmö Konsthall, where you work with the same shapes and colour chart on the walls, reworking their dimensions.

LF: It's a question about when the work ends and when it starts. Or where it continues. I'm interested in finding ways you can trigger associations between the different elements, what is exhibited and the space in which it is exhibited. Even if you are not conscious of these links, I want to trigger associations between elements that are not necessarily connected from the start. By letting these shapes continue on the walls as murals, they become a backdrop for other works in the exhibition.

MK: This also leads to the idea of interaction. In the exhibition there will be works that will be totally accessible for the audiences to put into use, to practice and work with. Can you say something about the relationship to the viewer and the invitation to interact with your works?

LF: In the exhibition there are three works that are open to different degrees of interaction, some in a more direct way than others. In *The Sun 24 Hours*¹², for example, you can turn an hourglass, in *SE-205 80*¹³ you can make drawings on the floor using wooden dowels connected by chains, and in *Untitled*, its white magnetic letters, like large-scale alphabet fridge magnets, can be used to write words on the wall. The invitation to interact is more tacit than explicit. For example, with the magnetic alphabet wall, I leave a stepladder as a bridge between the audience and the work. But in all cases the works are not waiting to be activated in order to be completed; here I see interaction more as a possibility, not as a condition.

MK: You have previously designed exhibitions for other artists and institutions, for example an exhibition with Runo Lagomarsino and Carla Zaccagnini here at Malmö Konsthall in 2015. Was it different for you to design for your own work in this exhibition?

terna, som är klädda i färgstarka tyger, inte lika läsbara vad gäller deras tillkomstprocess, eftersom man inte kan se hur de är gjorda under sina släta och färgstarka ytor.

MK: Det finns också en fjärde variant av verket, som är gjord för Malmö Konsthall. Här arbetar du med samma former och färguppsättning på väggarna och omarbetar deras dimensioner.

LF: Det är en fråga som handlar om när verket slutar och när det börjar. Eller var det fortsätter. Jag är intresserad av att hitta sätt att skapa associationer mellan de olika beståndsdelarna, verken som ställs ut och rummet där de visas. Även om man inte är medveten om dessa kopplingar vill jag skapa associationer mellan beståndsdelar, vilka inte nödvändigtvis är sammankopplade från början. Genom att låta de här formerna fortsätta på väggarna som väggmålningar blir de en bakgrund för andra verk i utställningen.

MK: Det här leder också till idén om interaktion. I utställningen kommer det att finnas verk som är tillgängliga för publiken att använda sig av, att bruka och arbeta med. Kan du säga något om relationen till betraktaren och denna inbjudan att interagera med dina verk?

LF: I utställningen finns det tre verk som är öppna för olika nivåer av interaktion, vissa på ett mer direkt sätt än andra. I till exempel *The Sun 24 Hours* [Solen 24 timmar] kan man vända på ett timglas¹², i verket *SE-205 80*¹³ kan man rita på golvet med träpinnar som är kopplade till varandra med kedjor, och i *Untitled* [Utan titel] kan verkets vita magnetbokstäver, som är som stora kylskåpsmagneter, användas för att skriva ord på väggen. Erbjudandet att interagera är mer underförstått än explicit. Till exempel i fallet med väggen med magnetbokstäverna har jag placerat en trappstege som en bro mellan publiken och verket. Men i vilket fall väntar inte verken på att bli aktiverade för att bli färdigställda. Jag ser interaktionen mer som en möjlighet än ett villkor.

MK: Du har tidigare formgivit utställningar åt andra konstnärer och institutioner, bland annat en utställning med Runo Lagomarsino och Carla Zaccagnini här på Malmö Konsthall 2015. Är det annorlunda för dig att förhålla dig till ditt eget konstnärskap i den här utställningen?



12



13

LF: Projektet som jag gjorde på Malmö Konsthall för Runo och Carla var specifikt till deras konstnärskap, men också mot konsthallens arkitektur ¹⁴. Hade jag arbetat med deras utställning på en annan plats så hade den sett annorlunda ut, det beror på de förutsättningar platsen har. Det handlar om att integrera konstnärens verk, arkitekturen och det narrativ du vill förmedla i utställningen. Det kan ta sig olika uttryck.

Att arbeta med utställningsdesign har också varit ett sätt för mig att lära mig om andras verk, och hur andra tänker. Det är en form av samarbete. Man behöver förhålla sig till mycket som man kanske inte har insikt om från början, till skillnad från när man arbetar mer individuellt. När man möter någon annans konstnärskap uppstår någonting nytt, det ger mig en möjlighet att ta andra roller, där jag inte nödvändigtvis står i centrum.

MK: Ser du det som en fördel att du har jobbat med Malmö Konsthall som utställningsrum tidigare, tillsammans med Runo och Carla?

LF: Jag har inte tänkt på det på det sättet. När jag jobbade med den utställningen var deras verk i fokus och jag såg rummet i förhållande till dem. När det gäller min egen utställning ser jag rummet på ett helt annat sätt, eftersom verken är helt andra.

MK: Verket *Inheritance* [Arv] har en stark personlig koppling. Kan du berätta om bakgrunden till det verket?

LF: *Inheritance* är en installation som består av en fris med fotografier av pärmar, som innehåller negativ, och ett urval inramade svartvita fotografier som visar vardagliga situationer ¹⁵. Verket är baserat på personlig erfarenhet: materialet kommer från det arkiv jag ärvde efter att min far plötsligt dog 2012. Under 1960–70-talen arbetade han som yrkesfotograf och fotograferade bland annat passfoton, familjeporträtt, bröllop, sport, företagsfester, antikviteter och sociala evenemang.

Jag hade rent fysiskt väldigt svårt att hantera allt detta material då jag befann mig i Malmö, och han fram till sin död bodde i Lugano. Jag bestämde mig för att behålla ett fåtal pärmar som daterades till 1975/76/77. Jag är själv född 1976, så de här pärmarna, och innehållet i dem skapar en slags parentes kring

LF: The project I did at Malmö Konsthall for Runo and Carla was specific to their works and practices, but also to the architecture of the Konsthall ¹⁴. Had I worked on their exhibition at another venue, it would have looked different, depending on the conditions of the place. It's about integrating the artists' work, the architecture and the narrative you want to convey in the exhibition. This can take different forms.

Working with exhibition design is also a way for me to learn about other people's work, and how others think. It's a form of collaboration. There is a lot you need to consider, which you may not have an understanding of in the beginning, unlike when working more individually. When meeting someone else's artwork something new emerges; it gives me an opportunity to take on different roles, where I am not necessarily at the centre.

MK: Did you see it as advantageous, having already worked with Malmö Konsthall as an exhibition space?

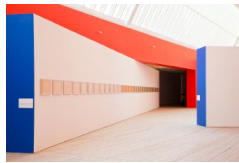
LF: I didn't think about it that way. When I was working on Runo and Carla's exhibition, their work was the focus and I saw the space only in relation to their work. In this case I see the space in a completely different way because the work is different.

MK: Your work *Inheritance* has a strong personal connection. Can you tell us about the background to that work?

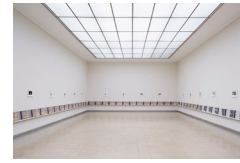
LF: *Inheritance* is an installation that consists of a frieze with photographs of binders containing photographic negatives, and a selection of framed black-and-white photographs that show everyday situations ¹⁵. The work is based on personal experience: the material comes from the archive I inherited after my father died suddenly in 2012. In the 1960s and 1970s he worked as a professional photographer and photographed, among other things, passport portraits, family portraits, weddings, sporting events, corporate parties, antiques and social events.

It was very difficult for me to physically handle all this material when I was in Malmö, as he lived in Lugano until his death. I decided to keep a few binders from the years 1975/76/77. I was born in 1976, so these binders and their contents create a kind of parenthesis around my date of birth. Everything else I got rid of.

14



15



15



16



17

For me there was a question in this about how to relate to what you inherit. Do you wish to receive it or not? What is your responsibility if the inheritance is assigned to you?

In the selection of photos for *Inheritance*, I let the material speak to me. As it largely consists of portraits of people and objects, I chose to focus on the presence and absence of bodies in the broad sense; for example, a young man looking away ¹⁶, or a lonely truck in a parking lot ¹⁷.

For me, the title *Inheritance* alludes both to the material and the personal experience on which the work is based, but also to the moods and surroundings that were part of the landscape I was in. Through *Inheritance*, I have thought about things that are difficult to explain but which nevertheless become a part of us, such as scents, looks or movements. In this respect, the personal archive is a kind of basis for a collective memory, and *Inheritance* can be seen as an unintentional and undramatic portrait of everyday life in the Italian part of Switzerland where I grew up in the mid-1970s.

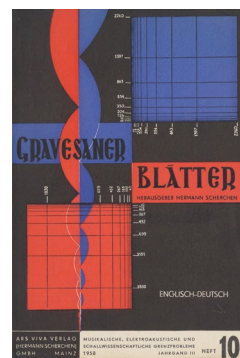
MK: You also examine your biography in the work about your grandfather Hermann Scherchen. It is a complex installation, rich for anyone interested in composition, experimental sound and architecture. Did you take on the project primarily as an artist or as a relative?

LF: The project, titled *Alles hörbar machen* [Make everything audible], is dedicated to the German music director, editor and educator Hermann Scherchen (b. 1891, Berlin – d. 1966, Florence) and the musical research that he conducted between 1954 and 1966 in the Swiss village of Gravesano near Lugano, with about 500 inhabitants. He established himself there with his family and built an experimental electroacoustic studio ¹⁸. I have a connection as a grandchild on my mother's side, while at the same time being fascinated by his way of life and his work with music. He was a conductor, but also a publisher and pedagogue, and a dedicated socialist.

The studio was independent and self-financed through concerts and tours, and became an important centre for various types of research on sound recording and reproduction technology. Seminars, conferences, summer courses, residencies and, of course, concerts were held. They published *Gravesaner Blätter* ¹⁹ quarterly, a bilingual interdisciplinary magazine



18



19

mitt födelsedatum. Allt annat gjorde jag mig av med. För mig fanns en fråga som handlade om hur man ska förhålla sig till det man ärver. Önskar man ta emot det eller inte? Vilket ansvar bär du, om arvet tilldelas dig?

I urvalet av bilder för *Inheritance* har jag låtit materialet tala till mig. Eftersom det till stor del består av porträtt av människor och föremål har jag valt att fokusera på närvaro och frånvaro av kroppar i vid bemärkelse – till exempel en ung man som tittar bort ¹⁶, eller ett ensam lastbilsflak på en parkeringsplats ¹⁷.

För mig anspelar titeln *Inheritance* både till det material och den personliga erfarenhet som verket bygger på, men också till de stämningar och omgivningar som var en del av det landskap jag befann mig i. Genom *Inheritance* har jag tänkt på det som är svårt att förklara men som ändå blir en del av oss, exempelvis dofter, blickar eller rörelser. I detta avseende är det personliga arkivet en slags grund för ett kollektivt minne, och *Inheritance* kan ses som ett oavsiktligt och odramatiskt porträtt av vardagen i den italienska delen av Schweiz där jag växte upp i mitten av 1970-talet.

MK: Du undersöker din biografi även i verket om din morfar Hermann Scherchen. Det är en komplex installation, rik för alla som är intresserade av komposition, experimentellt ljud och arkitektur. Var det som konstnär eller som släkting du tog dig an projektet?

LF: Projektet som går under titeln *Alles hörbar machen* [Gör allting hörbart] är tillägnat den tyska musikdirektören, redaktören och utbildaren Hermann Scherchen (f. 1891, Berlin – d. 1966, Florens) och hans musikaliska forskning mellan 1954 och 1966 i den schweiziska byn Gravesano nära Lugano, med cirka 500 invånare. Där etablerade han sig med familjen, och byggde en experimentell elektroakustisk studio ¹⁸. Jag har en koppling som barnbarn på min mammas sida, samtidigt som jag är fascinerad av hans sätt att leva och arbeta brett med musik. Han var dirigent, men också förläggare och pedagog, och övertygad socialist.

Studion var oberoende och egenfinansierad genom konserter och turnéer, och blev ett viktigt centrum för olika typer av forskning om ljudinspelning och reproduktionsteknik. Det genomfördes seminarier, konferenser, sommarkurser, residencies och självklart konserter. Den tvåspråkiga tidningen *Gravesaner Blätter* ¹⁹ gavs ut kvartalsvis, ett tvärvetenskapligt

magasin som även förmedlade studios aktiviteter och annonserade dess evenemang.

Utgångspunkten för mitt projekt var faktiskt att digitalisera alla tidskrifterna, ett trettiotal nummer, och göra dem tillgängliga, eftersom de idag är ganska sällsynta. Det digitala arkivet skänktes till Akademie der Künste i Berlin, där Scherchens arkiv bevaras, och det är nu tillgängligt för allmänheten.

Scherchen välkomnade utvecklingen av Tv:n – som han tidigare gjort med radion – som ett nytt sätt att nå så många människor som möjligt. Han menade att människors estetiska uppskattning kultiverades genom att lyssna på musik. *Alles hörbar machen*, som var hans motto, ska inte bara förstås i tekniska termer, utan också som en pedagogisk impuls att befria ljudet från alla begränsningar på ett sådant sätt att det i sin tur kan befria och lyfta lyssnarnas ande.

MK: Intresset för att förbättra en ljudbild påverkade väl även hur han jobbade med och tänkte kring arkitektur? Kan du berätta om verken vi visar i utställningen?

LF: *Gravesano Studio 1* är en modulär installation, en reproduktion av studion i skala 1:5, där man kan ändra elementens disposition och skapa olika konfigurationer i rummet, vilket på ett lekfullt sätt speglar studios flexibilitet och smidighet. Väggarna i studion var täckta med fyrkantiga paneler som kunde vinklas för att uppnå optimalt ljud. Detaljen med fyrkantiga paneler blev en utgångspunkt för installationen.

Ett annat arbete jag gjorde är en serie reproduktioner från ett fotoalbum med bilder från vardagen i studion, konserter och föreläsningar i trädgården, teknisk utrustning, och middagar²⁰. Jag fotade om hela albumet med avsiktligt stora tekniska begränsningar, till exempel utan stativ, med bara min kropp som stöd, med en 35mm lins och naturligt ljus, i ett kontor på Akademie der Künste. Dessa begränsningar var för mig ett sätt att ta del av föreställningar om avstånd och närhet i förhållande till arkivet och att integrera dessa uppfattningar som en aktiv del i dokumentationsprocessen.

that also communicated the activities of the studio and announced its events.

The starting point for my project was to digitise all the magazine – some thirty issues – as print copies are quite rare today. I donated the digital archive to the Akademie der Künste in Berlin, where Scherchen's archive is preserved, and it is now available to the public.

Scherchen welcomed the development of television – as he had previously done with radio – as a new way to reach large numbers of people. He believed that aesthetic appreciation was cultivated by listening to music. *Alles hörbar machen*, which was his motto, should not only be understood in technical terms, but also as a pedagogical impulse to liberate sound from all limitations in such a way that it can, in turn, liberate and lift the listener's spirit.

MK: His interest in improving sound and acoustics also affected how he worked with and thought about architecture. Can you tell us about the pieces on show in the exhibition?

LF: *Gravesano Studio nr 1* is a modular installation, a reproduction of the studio at 1:5 scale, where you can change the layout of the elements and create different configurations in the room; it playfully reflects the flexibility and smoothness of the studio. The walls of the studio were covered with square panels that could be angled to achieve optimal sound. The detail with square panels became a starting point for the installation.

Another work is a series of reproductions from a photo album with pictures of everyday life in the studio, concerts and lectures in the garden, technical equipment and dinners²⁰. I re-photographed the entire album with deliberately significant technical limitations, for example without a tripod, with only my body as support, with a 35mm lens and natural light, in an office at Akademie der Künste, and so on. These limitations were a way of taking part in notions of distance and proximity in relation to the archive, and of integrating these notions as an active part of the documentation process.

20



repertoaren Yuki Higashino

accepterar mig fånig och fri
allt jag vill ha är ett rum där uppe
med dig i
och till och med trafikstockningen blir en ursäkt
för folk att få gnida sig mot varandra
och när deras stödbandage trasslar ihop
håller de samman
resten av dagen (vilken dag)
jag går förbi för att kolla en diabild och säger
den målningen är inte alls sådär dystert ¹

Så lyder en passage ur en av Frank O’Haras *Lunch Poems*. Som bekant skrev O’Hara dessa dikter under lunchrasterna på sitt jobb som intendent för måleri och skulptur på Museum of Modern Art (MoMA) i New York. De komponerades mellan hans arbete med modernistiska mästerverk och hans favoritmåltid – eller som han själv uttryckte det: ”Ofta har den här poeten, under sin vandring i Manhattans bullriga och skarpa middagsljus, pausat vid en Olivetti för att skriva ner trettio, fyrtio rader med funderingar” ² – och fångade hans fascination för modern konst, stadslandskapets puls och det enkla, vardagliga nöjet i att äta. De är som Piet Mondrians *Broadway Boogie Woogie* (1942–43) utvecklade i tid. ³ I raderna citerade ovan växlar han sömlöst mellan dagdrömmarna som utlösts av New Yorks gator och betraktandet av en diabild på jobbet. Kanske en Matisse? Kanske en Rothko? Det här flytande utrymmet mellan modernism och livsglädje är även den plats där Luca Frei verkar. Det är en plats någonstans mellan Sonia Delaunay och en tallrik med smörgåsar. ⁴

Utgångspunkten för Freis sätt att arbeta är modernismens arv och många av hans verk har föremål hämtade från 1900-talskulturen som sitt ämne. Exempelvis hämtar *Workstation (For Marianne Brandt)* (2019) sin form från en silversmedsbänk, vilken tillhörde Bauhaus-designern och konstnären Marianne Brandt i Weimar, så som den framträder på ett fotografi från 1923. Verket består av sammankopplade plywoodskivor skurna i organiska, klöverliknande former. Det är en flexibel skulptur, som samtidigt även är en möbel. Dess variabla struktur, flödande form och tillvaro i det oklara gränsområdet mellan skulptur och designobjekt, påminner om ett verk av en annan modernist, Frederick Kiesler, särskilt hans möbler med flera funktioner. Freis utgångspunkt kan också vara mer abstrakt och litterär. Till exempel är *Il benessere viene meno mentre il ballo delle marionette continua* (2010) ett neobaserat verk bestående av bokstäverna i verkets titel, som betyder ”Välmåendet minskar medan marionetternas dans fortsätter”. Raden härstammar från *Lettere luterane*, en samling tidningsartiklar av Pier Paolo Pasolini skrivna 1975. Neontexten är installerad i taket och kombinerad med en mängd guldkedjor som hänger från texten ner till golvet, vilket skapar en fysisk länk till den abstraktion som språket är. I båda verken ser man Freis önskan att utvidga ett ögonblick som frusits i ett dokument (ett fotografi, en bok) till någonting formbart, påtagligt, substantiellt.

I dessa och alla andra av hans verk är det uppenbart hur mycket Frei njuter av att använda sig av det modernistiska arvet. Och det är omöjligt att inte bli påverkad av fascinationen för konstverk ur det nära förflutna när man är i Freis utställning. Det är en känsla som O’Hara fångar i följande rader:

1. ”Steg”, i Frank O’Hara, *Lunchdikter*, svensk översättning av Jonas Brun, Råmus, 2015, s. 56.

2. Från bakre omslagets text på den amerikanska originalutgåvan, *Lunch Poems*, 1964.

3. Mondrians målning *Broadway Boogie Woogie* fanns redan i MoMAs samling när O’Hara arbetade där.

4. ”som en Sonia Delaunay / det finns liknelse med hastighet”, skrev O’Hara i ”Nafta” (*Lunchdikter*, s. 36). Händelsevis skapade Luca Frei nyligen en utställningsdesign inspirerad av ett verk av Delaunay (*Kontrapunkter*, 2019, utförd i samarbete med Malmö Konstmuseum och utvecklad för *Migration: Spår i en konstsamling*, curaterad av Maria Lind och Cecilia Widenheim).

the repertoire

Yuki Higashino

accepts me foolish and free
all I want is a room up there
and you in it
and even the traffic halt so thick is a way
for people to rub up against each other
and when their surgical appliances lock
they stay together
for the rest of the day (what a day)
I go by to check a slide and I say
that painting's not so blue ¹

Thus goes one of Frank O'Hara's *Lunch Poems*. O'Hara famously wrote these poems during the lunch break at his job as curator of painting and sculpture at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Composed between work with Modernist masterpieces and his favourite meal – or, in the words of O'Hara himself, 'Often this poet, strolling through the noisy splintered glare of a Manhattan noon-tide, has paused at a sample Olivetti to type up thirty or forty lines of ruminations,' ² – these poems absorbed his fascination for advanced art, the energy of the city-scape and simple everyday pleasures such as eating. They are like Piet Mondrian's *Broadway Boogie Woogie* (1942–43) unfolding into time. ³ In the lines quoted above, he shifts seamlessly between the reveries triggered by the streets of New York, and viewing a slide at his job. Perhaps a Matisse? Maybe a Rothko? This fluid space between Modernism and the delights of life is where Luca Frei operates. It is a place located somewhere between Sonia Delaunay and a plate of sandwiches. ⁴

The point of departure for Frei's practice is the legacy of Modernism. Many of his works engage with specific instances of 20th-century culture as their subjects. For example, *Workstation (For Marianne Brandt)* (2019) takes its form from the silversmith workbench of Bauhaus designer and artist Marianne Brandt at Weimar, as seen in a photograph from 1923. The piece consists of interlocking sheets of plywood cut in organic, clover-like shapes. It is a flexible sculpture that is also a piece of furniture. Its variable structure, flowing form and presence at the blurred line between sculpture and design object, recall the works of another Modernist, Frederick Kiesler, especially his multi-use furniture. Frei's starting point could be more abstract and literary. For instance, *Il benessere viene meno mentre il ballo delle marionette continua* (2010) is a neon piece spelling out the work's title, which means: 'The well-being diminishes, while the dance of the puppets keeps going'. This line was taken from *Lettere luterane*, a collection of newspaper articles by Pier Paolo Pasolini written in 1975. The neon text installed on the ceiling is combined with numerous golden chains hanging from the text down to the floor, creating a physical link to the abstraction that is language. In both pieces, one can detect Frei's drive to expand a moment frozen in a document (a photograph, a book) into a malleable, tangible, substantial entity.

In these and all other works, one can sense the sheer delight Frei takes in engaging with Modernist heritage. It is impossible not to be affected by the enthrallment with the works of recent past when one is in Frei's exhibition. It is a sentiment O'Hara encapsulated in the following lines:

1. 'Steps', in Frank O'Hara, *Lunch Poems* (San Francisco: City Lights Books, 1964), p.56.

2. From introduction to *Lunch Poems*, back cover.

3. Mondrians painting *Broadway Boogie Woogie* was already in the MoMA collection when O'Hara was working there.

4. 'Like a Sonia Delaunay / there is a parable of speed', wrote O'Hara in 'Naphtha' (1959). Incidentally, Luca Frei recently produced an exhibition design inspired by a piece by Delaunay (*Kontrapunkter*, 2019, developed for 'Migration: Traces in an Art Collection' curated by Maria Lind and Cecilia Widenheim and made in collaboration with Malmö Konstmuseum).

5. 'Naphtha', in *Lunch Poems*, p.30.

6. Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind* (1966), available at web.mit.edu/allanmc/www/levistrauss.pdf.

7. 'Personal Poem' in *Lunch Poems*, p.33.

Ah Jean Dubuffet
when you think of him
doing his military service in the Eiffel Tower
as a meteorologist
in 1922 you know how wonderful
the 20th century
can be ⁵

However, Frei does not simply accept the Modernist legacy and live off his inheritance. Rather, he takes works, thoughts and images from the 20th century and uses them as pliable materials, employing them as building blocks to construct highly idiosyncratic artistic visions. The origins of these materials are usually visible in his works, in the same way the texture of wood or stone is visible in the architectural edifices built from them, but they perform in entirely different manners from their former lives. There is resonance between Frei's practice and the concept of 'bricolage' advanced by Claude Lévi-Strauss, which he describes thus:

The characteristic feature of mythical thought is that it expresses itself by means of a heterogeneous repertoire which, even if extensive, is nevertheless limited. It has to use this repertoire, however, whatever the task in hand... Mythical thought is therefore a kind of intellectual 'bricolage' ⁶

If we replace mythology with 20th-century culture, one can describe Frei as an artistic bricoleur. He takes a photograph taken at the Bauhaus and turns it into a sculpture/ piece of furniture. He then takes one of the plates the sculpture comprises and refashions it as a template to produce a series of large paintings, by placing the plate directly onto canvas and tracing around its contour (*We Do Not Work Alone*, 2018–20). The prototype of Mart Stam's cantilever chair from 1926, the quintessential design piece of the last century, is taken apart and reassembled to create a series of Sol Lewitt-esque conceptual objects, which one can regard as incomplete open chairs (*Attempts 1–10*, 2015).

we go eat some fish and some ale it's
cool but crowded we don't like Lionel
Trilling we decide, we like Don Allen
we don't like Henry James so much we
like Herman Melville we don't want to
be in the poets' walk in San Francisco
even we just want to be rich and walk
on girders in our silver hats ⁷

As a *bricoleur*, Frei takes considerable liberty with the materials he finds in the repertoire of history and devises ingenious ways to remould them into artworks. But Frei is not unresponsive to their original meaning. Like the poet who extracted a poem from a nice conversation over lunch with his friend, Frei goes into dialogue with his sources and moulds the thoughts provoked by that exchange into unique propositions.

This dialogue is most visible in his restaging of *See Saw* (1960)⁸, with choreography by Simone Forti (*Simone Forti, See-Saw*, 2015). In his version, Frei produced two sawhorses but prepared only one board. When the piece is performed, the dancers are instructed to move the board from one sawhorse to the other before the performance. Frei subtly shifts the emphasis of the piece from the temporal quality of dance to the spatial quality of exhibition, while leaving the integrity of Forti's choreography intact. This is a rare example of a piece with dual authorship striking a perfect balance between two artistic positions, like a seesaw kept in balance.

It is not a coincidence that the seesaw piece has a strong element of play and balance in its character. The most distinct quality of Frei's practice is that he maintains an aura of effortless grace even though his works are based on intense research and intellectual depth. He is not burdened by the weight of history and possesses refined lightness of touch. This effortlessness is perhaps the most important trait Frei shares with O'Hara. Fellow poet Kenneth Koch once said: 'Something Frank had that none of the other artists and writers I know had to the same degree was a way of feeling and acting as though being an artist were the most natural thing in the world.'⁹ As the bifurcation of art into research-based, discursive practice and formal, aesthetics-oriented works accelerates, Frei's synthesis of visual and plastic sophistication with historical, intellectual astuteness points to that singular space O'Hara inhabited, the place between rigorous art and pleasure.

Yuki Higashino
Artist

8. Simone Forti. *See Saw*, 1960. Performance with plywood seesaw. Dimensions and duration variable. The Museum of Modern Art, New York. Committee on Media and Performance Art Funds. © 2020 The Museum of Modern Art, New York

9. Quoted in George F. Butterick and Robert J. Bertholf, *Frank O'Hara*, www.poetryfoundation.org/poets/frank-ohara.



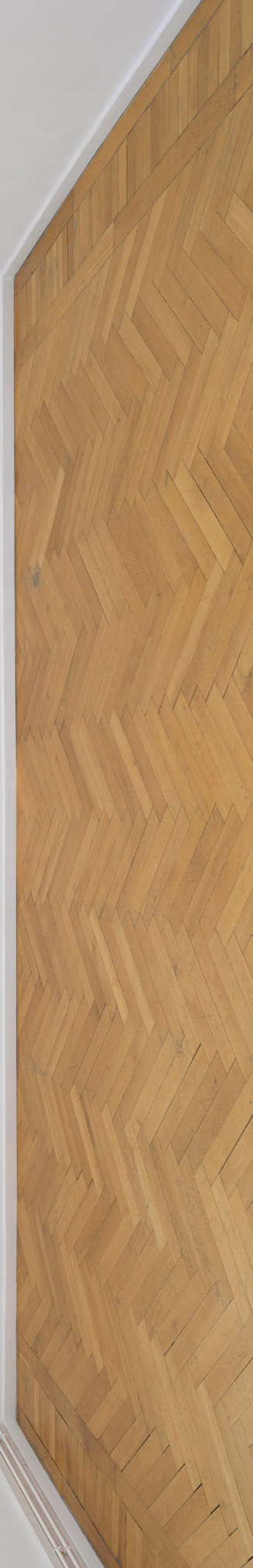
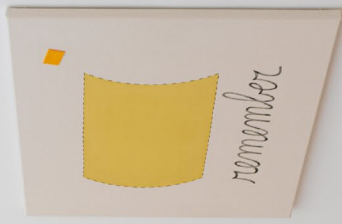


Kala Bhavan









- Omslag / Cover
Sketch for Model for a Pedagogical Vehicle, 2018
 Kapa, papper, digitalutskrift
 / Capa, paper, digital print
 Courtesy konstnären / the artist
 Foto / Photo: Luca Frei
- s. / p. 5
Workstation (For Marianne Brandt), 2019
 Plywood, laminat / Plywood, laminate
 Courtesy konstnären / the artist & Studio
 Dabbeni, Lugano & Galerie Barbara
 Wien, Berlin
 Foto / Photo: Alessandro Zambianchi
- s. / p. 6–7
Il benessere viene meno mentre il ballo delle marionette continua, 2010
 Neon, mässingskedjor / Neon, brass chains
 Courtesy konstnären / the artist & Studio
 Dabbeni, Lugano
 Foto / Photo: Emanuele Biondi
- s. / p. 8
The Sun 24 Hours, 2011
 6 metallhyllsektioner, 60 timglas, kartonger
 / 6 metal shelving units, 60 hourglasses,
 cardboard boxes
 Courtesy konstnären / the artist & Studio
 Dabbeni, Lugano
 Foto / Photo: David Aebi
- s. / p. 9
Inheritance, 2013
 24 fotografier på barytpapper, 70 digitaltryck
 på kapaskiva / 24 photographs on barite
 paper, 70 digital prints on foam board
 Courtesy konstnären / the artist & Galerie
 Barbara Wien, Berlin
 Foto / Photo: David Aebi
- s. / p. 10–11
Attempts 1–10, 2015
 Kromade kopparrör, mässingsrörsbeslag
 / Chromed copper tubings, brass
 tubing fittings
 Courtesy konstnären / the artist & Galerie
 Barbara Wien, Berlin
 Foto / Photo: William Nicholson
- s. / p. 12
*Circular arrangement for sitting, standing,
 and dancing*, 2019
 MDF, ull, gummi / MDF, wool, rubber
 Courtesy konstnären / the artist & Galerie
 Barbara Wien, Berlin
 Foto / Photo: Nick Ash
- s. / p. 14
 Utformning av kontoret på galleri Index
 i Stockholm / Design of the office space at
 gallery Index in Stockholm, 2002
 Foto / Photo: Luca Frei
- Utformning av arbetsrummet för Critical
 Studies, Konsthögskolan i Malmö / Design
 of Critical Studies' classroom, Malmö Art
 Academy, 2002
 Foto / photo: Luca Frei
- Rooseum logotyp / logotype, 2003
- s. / p. 15
*Everything was to be done. All the adventures
 are still there*, 2003
 Digitaltryck på nätvinyl / Digital print
 on vinyl mesh
 Courtesy konstnären / the artist & Galerie
 Barbara Wien, Berlin
- Bokomslag / Book cover: *The so-called
 utopia of the centre beaubourg: An
 interpretation*, Book Works, London &
 Casco, Utrecht, 2007
- Il benessere viene meno mentre il ballo delle
 marionette continua*, 2010
 Neon, mässingskedjor / Neon, brass chains
 Courtesy konstnären / the artist & Studio
 Dabbeni, Lugano
 Foto / Photo: Emanuele Biondi
- s. / p. 16
 Skiss / Sketch: *Il benessere viene meno
 mentre il ballo delle marionette continua*, 2010
- s. / p. 19
 Skiss / Sketch: *Malmö vid dag och natt,
 2009–2020*

- s. / p. 20
*Circular arrangement for sitting, standing,
 and dancing*, 2019
 MDF, ull, gummi / MDF, wool, rubber
 Courtesy konstnären / the artist & Galerie
 Barbara Wien, Berlin
 Foto / Photo: Nick Ash
- Untitled (walk)*, 2019
 Akryl, ull och bomullsgarn på canvas
 / Acrylic, wool & cotton thread on canvas
 Courtesy konstnären / the artist & Galerie
 Barbara Wien, Berlin
 Foto / Photo: Nick Ash
- Plastverktyg med flödesschema-symboler i
 plast / Plastic tool with flowchart symbols
- s. / p. 21
The Sun 24 Hours, 2011
 6 metallhyllsektioner, 60 timglas, kartonger
 / 6 metal shelving units, 60 hourglasses,
 cardboard boxes
 Courtesy konstnären / the artist & Studio
 Dabbeni, Lugano
 Foto / Photo: David Aebi
- Sticks and Chains*, 2010
 Träpinnar, kedjor / Wooden dowels, chains
 Courtesy konstnären / the artist,
 Studio Dabbeni, Lugano & Galerie
 Barbara Wien, Berlin
 Foto / Photo: Saskia Vermeulen
- s. / p. 22
 Utställningsdesign / Exhibition design:
Runo Lagomarsino & Carla Zaccagnini,
 Malmö Konsthall, 2014
 Foto / Photo: Helene Toresdotter
- s. / p. 23
Inheritance, 2013
 24 fotografier på barytpapper, 70 digitaltryck
 på kapaskiva / 24 photographs on barite
 paper, 70 digital prints on foam board
 Courtesy konstnären / the artist & Galerie
 Barbara Wien, Berlin
 Foto / Photo: David Aebi
- Fotografi från Hermann Scherchens studio
 i Gravesano / Photo from Hermann
 Scherchen's studio in Gravesano
- Gravesaner Blätter #10*, 1958
- s. / p. 24
Gravesano Album, 2015
 Giclée tryck / Giclée prints
 Courtesy konstnären / the artist & Studio
 Dabbeni, Lugano & Galerie Barbara
 Wien, Berlin
- s. / p. 33
Gravesano Studio 1, 2015
 Lackerat stål och plywood / Lacquered
 steel and plywood
 Courtesy konstnären / the artist & Galerie
 Barbara Wien, Berlin
 Foto / Photo: Nick Ash
- s. / p. 34–35
bauhaus imaginista, 2019
 Utställningsdesign / Exhibition design
 Akrylfärg målat på vägg, vitriner, hyllor,
 tryck på PVC / Acrylic paint on wall,
 vitrines, shelves, prints on PVC
 Haus der Kulturen der Welt, Berlin
 Foto / Photo: Laura Fiorio/HKW
- s. / p. 36–37
Sticks and Chains, 2010
 Träpinnar, kedjor / Wooden dowels,
 chains
 Courtesy konstnären / the artist,
 Studio Dabbeni, Lugano & Galerie
 Barbara Wien, Berlin
 Foto / Photo: Saskia Vermeulen
- s. / p. 38–39
Model for a Pedagogical Vehicle, 2018
 På uppdrag av bauhaus imaginista
 / Commissioned by bauhaus imaginista
 Pulverlackerad stål, textil, tryck på PVC,
 pappersobjekt / Powder-coated steel,
 fabric, prints on PVC, paper objects
 Courtesy konstnären / the artist
 Foto / Photo: Yuki Moria
- s. / p. 40
 Untitled, 2019
 Akryl, ull och bomullsgarn på canvas
 / Acrylic, wool & cotton thread on canvas
 Courtesy konstnären / the artist & Galerie
 Barbara Wien, Berlin
 Foto / Photo: Nick Ash

LUCA FREI
FRÅN DAG TILL DAG
6.6 – 30.8 2020
MALMÖ KONSTHALL

Curator
Mats Stjernstedt,
Konsthallschef / Director

Utställningskoordinator
/ Exhibition coordinator
Anna Kindvall

Projektledare teknik
/ Chief technician
Ben McIntosch

Utställningsteam
/ Exhibition team
Karl Arvidson Redell
Kristina Bengtsson
Marika Bredler
Andrés Camacho
Angela Cesarec
Per Engström
Jens Henricson
Nilas Hultman
Iman Muhammad
Mårten Nilsson
Morgan Schagerberg
Stefan Tallberg
Peter Wallström

Press information
/ Communication
Heidi Hakala
Anna Antonsson

Education & workshops
Ylva Brännström
Johannes Kjellgren
Antje Nilsson

Administration
Nadia Izzat
Amanda Nordgren
Elina Ersgård
Roger Forslund

Tack till / Thanks to
Galerie Barbara Wien, Berlin
Studio Dabbeni, Lugano
Yuki Higashino
The Museum of Modern Art, New York
Kvadrat A/S, Ebeltoft
Goethe-Institut Schweden, Stockholm

Även tack till Pro Helvetia för ert generösa stöd
Also thanks to Pro Helvetia for the generous support

swiss arts council

prohelvetia

Katalog / Catalogue

Redaktör / Editor
Anna Kindvall

Intervju / Interview
Ylva Brännström
Johannes Kjellgren
Mats Stjernstedt

Grafisk form
/ Graphic Design
Anna Antonsson

Översättning
/ Translation
Anders Karlin

Korrektur
/ Proof Reading
Angela Cesarec
Per Engström
Susannah Worth

Tryck
/ Printed by
Holmbergs Malmö, 2020

© Luca Frei,
Malmö Konsthall,
fotografer, skribenter
/ photographers, authors

Malmö Konsthall katalog nr. 242
Malmö Konsthall catalogue NO. 242

ISBN 978-91-7704-147-4

MALMÖ KONSTHALL
S:t Johannesgatan 7
SE-205 80 Malmö
info.konsthall@malmo.se
konsthall.malmo.se