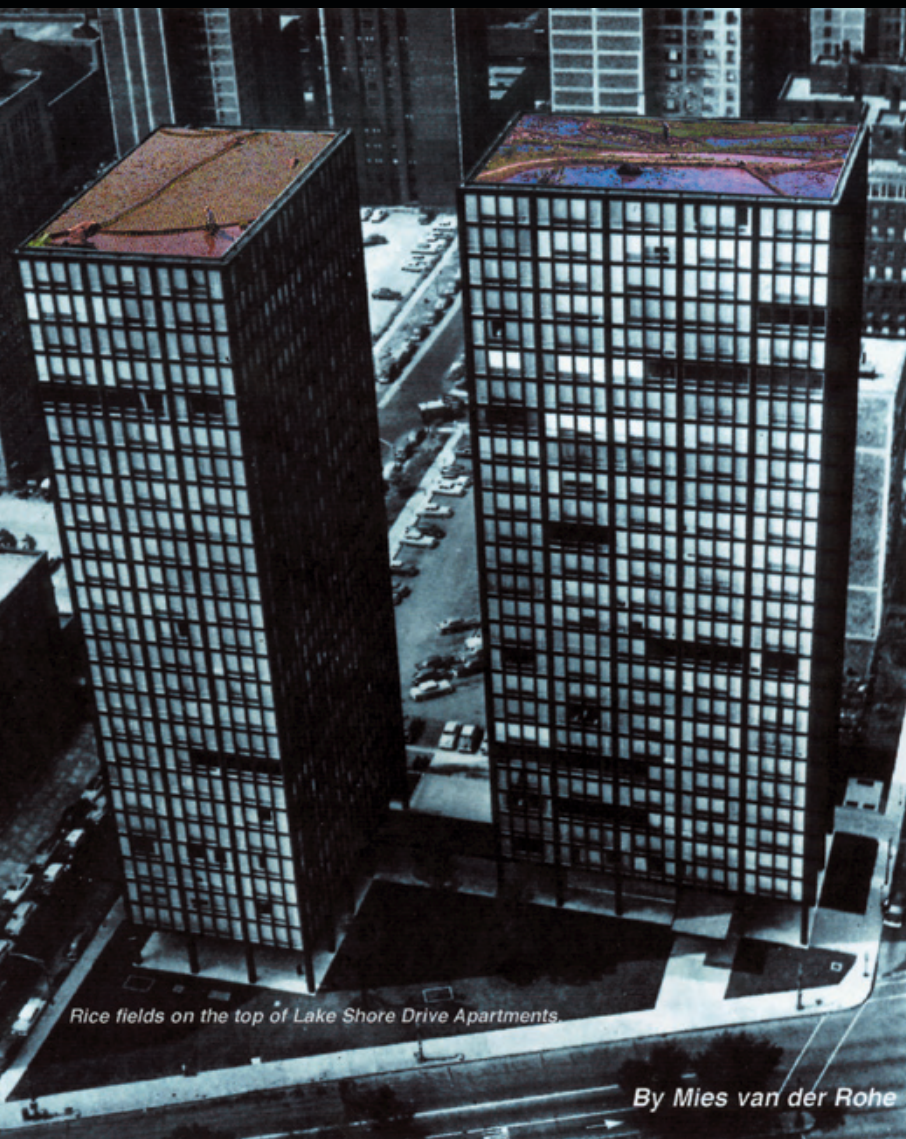


PIA RÖNIGKE



The Bauhaus Series, poster, 60x84 cm, 2000

Anders Kreuger:

Guidad tur genom Pia Rönickes utställning

Som jag ser det handlar Pia Rönickes konstnärskap ytterst om utopins skönhet. Jag menar inte i första hand klassisk skönhet eller science fiction-utopier. Skönhet och utopi har alltmer kommit att väcka misstänksamhet snarare än entusiasm. Man hittar dem inte alltid där man letar, och de undslipper en ofta när man är alltför angelägen att fånga dem. Pia Rönickes intressen lutar trots detta märkbart åt det visionära, åt det som inte är sönderkompromissat eller förfuskat och därför talar till både tanke och känsla. Hon söker helst efter sådana visioner på stadsplaneringens, arkitekturens och inredningsarkitekturens områden. Man kan med ganska stor sannolikhet förvänta sig att skönhet och utopier skall uppträda där, både "verkliggjorda" (i infrastruktur, byggnadskomplex eller bruksföremål) och "överkliggjorda" (i politiska processer, idealistiska projekt eller kritiska analyser). Men ett sådant sökande innebär också ett ifrågasättande. Vad händer med visionerna när dagens samhällen försöker förverkliga dem? Hur och varför urvattnas de, och är det alltid dåligt när det sker? Hur kommer det sig att vissa grepp inom planering och byggande väcker en konstnärs nyfikenhet? Vad är det som gör de allra radikalaste förslagen till samhällen, städer och bostäder estetiskt betydelsefulla, fastän de kan verka naiva eller rentav monstruösa om man betraktar dem ur politisk eller social synvinkel?

Pia Rönicke har ganska snabbt seglat upp som en konstnär man bör hålla utkik efter, och hennes utställning i Lunds konsthall är en nästan komplett genomgång av det hon har åstadkommit under de drygt åtta år hon varit verksam som konstnär. Ett viktigt verk som saknas i utställningen är *Six Architects – An Architectural Rorschach Test* (i samarbete med Michael Baers, 2003), men det beror på att det redan visats

i konsthallen för ett par år sedan, 2004. Tillsammans med konsthallschefen Åsa Nacking och curatören Elena Tzotzi har Pia Rönicke utarbetat en hängningsplan som ger betraktaren god överblick över hennes intressen och tillvägagångssätt. Hennes utställning uppmuntrar betraktaren att titta ordentligt på byggnaden som hyser den och reflektera över dess funktionalitet och estetik. Detta är särskilt passande med tanke på utställningens innehåll. Med sitt övergripande svartvita tema lyfter installationen fram det gedigna och samtidigt spetsfunda i konsthallens femtiotalsarkitektur. Den välproportionerade innergården har lämnats tom, men tas ändå i anspråk eftersom det innersta galleriets glasvägg har täckts med projektfilm. De videoverk som visas här blir därmed bäst synliga från det motsatta galleriet, på andra sidan gården. Skillnaden i intensitet mellan bottenplanet och det övre planet utnyttjas genom att flera av de arkivbaserade och oavslutade verken ställs ut i den lugnare och mer ”pedagogiska” miljön en trappa upp.

Installationen förefaller kanske så helgjuten till innehåll och presentation att man lätt kunde kalla den ”en konstutställning om stadsplanering och arkitektur”. Det vore dock att göra det alltför enkelt för sig. För att förstå varför måste man se litet närmare på hur dagens konstnärer arbetar. För dem har rörlighet blivit både ett privilegium och en plikt. De ständiga resor och möten som det internationella konstlivet kräver av den ”unga och lovande” konstnären kan verka glamorösa, men en sådan livsstil är också stressande och osäker. Konstnärlig rörlighet innebär dessutom något mer än bara fysiska transporter. Det handlar alltmer om att kunna fungera inom olika fält eller kontexter. Dagens konstnär måste alltid kunna betrakta saker och ting utifrån, oavsett hur väl införstådd hon är med dem. Den samtida konstnärens expertis har vanligen att göra med att undgå alltför starka låsningar till specialiserad kunskap inom avgränsade

kompetensområden. Pia Rönicke är ett gott exempel på detta. Visserligen förblir hon i stort sett trogen sina egna intressen (som kan indelas i områden och underområden), men den metod hon använder för att gestalta dem är förförisk och atmosfärisk snarare än förklarande och analyserande. Hon är inte rädd för det lätta. Det är i själva verket ofta hennes lätthet som får en att se hennes arbeten som ”något annat” än det tema hon har valt att behandla. När hon till exempel undersöker förhållandet mellan stadsplanering och närdemokrati, vilket hon har gjort flera gånger i sina verk, kan det verka som om hon ger sig i kast med samma uppgifter som en sociolog eller konstteoretiker, men hon använder sig ändå alltid av en konstnärs verktyg. Hon arbetar med kombinationer, konstruktioner och kontexter. Sammanställningar förekommer oftare än jämförelser i hennes verk. Detta är också ett typiskt ”konstnärligt” förhållningssätt. Hon iscensätter sitt eget innehåll och regisserar sina egna berättelser, precis som konstnärer alltid har gjort.

Låt mig förklara litet mer i detalj vad jag menar med att framhäva utopi och skönhet som en nyckel till förståelse av Pia Rönicas verk. Först måste jag ta upp några exempel från 1900-talets konst och arkitektur. Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret, 1887–1965, den modernistiska arkitekturens schweizisk-franske överstepräst) deltog en gång mot slutet av tjugotalet i en tävling organiserad av det nyligen självständiga Estland. Hans förslag till ny plan för huvudstaden var att allt skulle rivas, också de medeltida kyrkorna, och ersättas med sju gigantiska höghus formade som bokstäver, så att alla som flög över staden kunde se ut genom flygplansfönstret och läsa: T-A-L-L-I-N-N. Le Corbusier skisserade något liknande för Stockholm, bestående av en enda slingrande huskropp med några byggnadsminnen kvarlämnade i det omgivande parklandskapet. Kanske var dessa projekt visuella vitsar snarare än visioner. De var i varje fall knappast

avsedda att förverkligas. Ändå utstrålar de, genom att totalt ignorera de bakomliggande behov och den dynamik som gör staden möjlig, en viss arrogant skönhet som påminner om det "puristiska" måleri Le Corbusier själv företrädde.

Den ryske arkitekten Ivan Leonidov (1902–1956) hyllas nu som en raffinerad visionär och en av dekonstruktionens profeter. Endast en av hans ritningar blev någonsin utförd, en trappa för ett vilohem i Kislovodsk. Ändå verkar hans tilltro till Lenins och Stalins förgrovade variant av social ingenjörskonst ha förblivit orubbad, och han avsåg sig aldrig den revolutionära arkitekturens högtflygande abstraktioner. Många av hans förslag, som baserades på geometriskt tydliga figurer och var tänkta att uppföras i kolossalformat med hjälp av tidens mest avancerade material och teknik, återkommer senare i samlingsprojektet Solstaden som han höll på att utarbeta när han plötsligt gick bort. Leonidovs suprematistiska estetik, som balanserar precis på gränsen till det grafiskt dekorativa, har uppenbart påverkat de senaste 25 årens sovjetiska och post-sovjetiska arkitektur. Han är kanske allra mest berömd för sin idé om "den linjära staden" (utvecklad i samarbete med en hel brigad av arkitekter för gruvområdet i Magnitogorsk 1930). Detta skulle bli en ny sorts urban struktur för det socialistiska idealsamhället: ett bälte av hög- och låghus med kollektivjordbruk på ena sidan och fabriker på den andra. Den linjära staden skulle ersätta tidigare former av bebyggelse och till slut bli så långsträckt att den omfattade hela världen.

I den betydligt mjukare och mer tillåtande atmosfär som rådde i efterkrigstidens Västeuropa ersattes statssocialismens Nya Människa av *homo ludens* ("den lekande människan"). Det var denna typiska femtiotalssfigur som befolkade situationisternas arkitektoniska och konstnärliga visioner. Situationistiska internationalen var en rörelse som grundades 1957 och som diskuterats mycket de senaste åren. På

Documenta 11 i Kassel 2002 ställde den holländske konstnären Constant (Constant Nieuwenhuys, 1920–2005, en av situationismens grundare) ut några av sina tredimensionella skisser till Nya Babylon, ett förslag som förvandlar den världsomspännande linjära staden till en global nätverksstad avsedd för ett lekande samhälle där all produktion är automatiserad. Constants vision förutsätter att hela världen kan bli ett sammanhängande kretslopp för jämlika och likvärdiga invånare. Alla livsuppehållande funktioner skulle rationaliseras och alla rum skulle vara offentliga. I Nya Babylon skulle var och en leva ett kreativt och nomadiserande liv på heltid. Man skulle röra sig obehindrat i det allomfattande arkitektoniska nätverket och närsomhelst kunna förändra det efter eget huvud. Constant hävdade bestämt att projektet gick att genomföra, och han fortsatte att utveckla och förfinas det i texter, bilder och modeller i nära 20 år fram till 1974. Hans självklara tillit till teknik och automatisering påminner oss om att Nya Babylon tog form innan miljörelsens och biopolitikens tidevarv. Projektet väcker en del oförsynta frågor, vilket förmodligen är en del av dess estetiska potential. Om ingen utför något arbete, vem skall då tillhandahålla grundläggande tjänster som matlagning, renhållning, reparationer av de automatiserade produktionsmedlen när de går sönder eller utbildning för de unga så att de kan utvecklas till kreativa och nomadiska individer? Hur skall man förhålla sig till den antagonism som oundvikligen uppstår mellan människor när alla förverkligar sina egna kreativa idéer och går sin egen väg? Och kommer någonting att kunna ersätta den handlingskraft och känsla av värdighet som många utviner ur sina förehavanden med samhället genom produktivt arbete, och som är så avgörande för deras välbefinnande?

Det är inte alltid lätt att skilja det samhällseliga från det konstnärliga i Le Corbusiers, Leonidovs och Constants visioner. I sina arbeten hänvisar Pia Rönicke både direkt och

Cell City – A System of Errors.

Each cell is 27 m³ – a perfect cube.

One cell is always associated with another and can never stand alone.

In a space with zero gravity a cell can be joined to any of the six sides of another cell – apart from the sides that are already occupied. At least one side must be kept open for viewing.

Each cell is mobile, in the sense that it can be connected and reconnected subject to the above conditions.

Two or more cells can be joined with a passage through them.

One can shape the interior of the cell, where as the outside surface has to remain untouched.

Each person in the community of Cell City has the right to a cell.

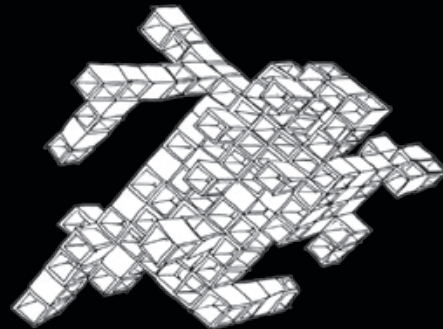
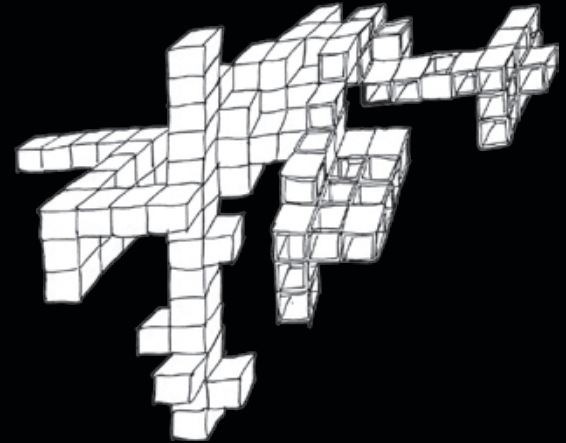
No person can ever have the right to more than one cell.

The day a person leaves Cell City the cell will be given to a new member of Cell City Community.

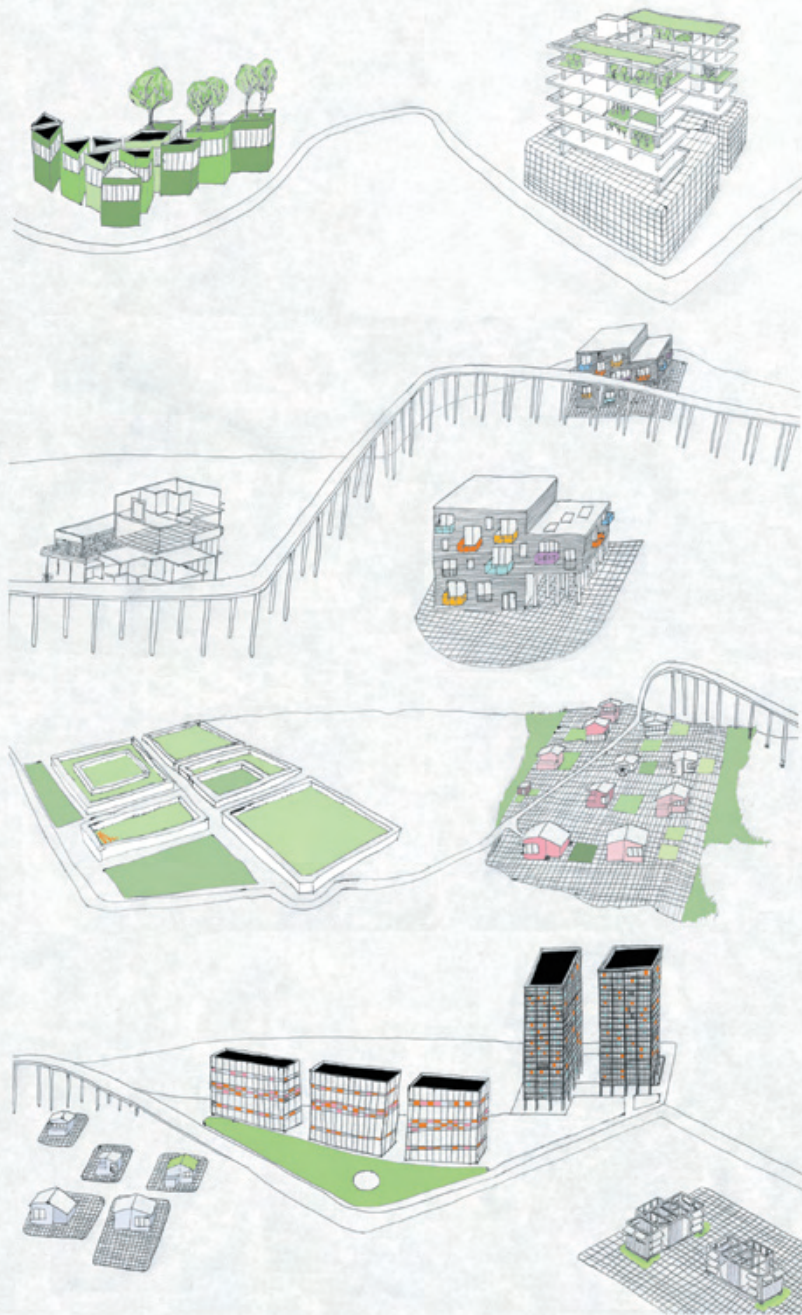
The number of units in Cell City is to remain constant.

All decisions in Cell City must be made unanimously.

These rules for Cell City are permanent.



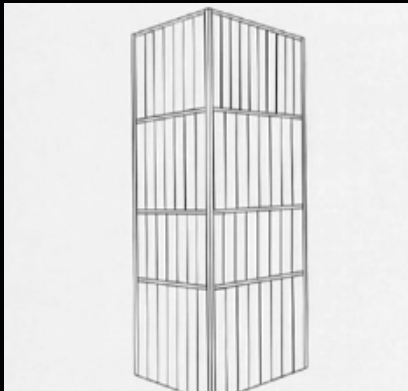
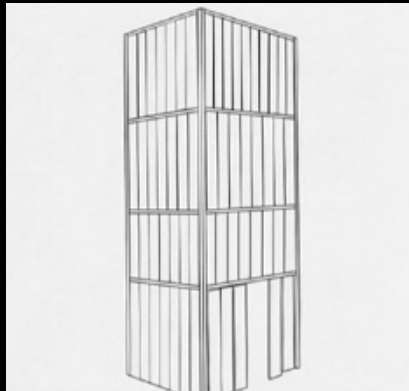
Cell City – A System of Errors, digital stills, animation/dvd, 4 min, 2003



indirekt till sådana strömningar av utopiskt tänkande uppblandade med arkitektonisk och målerisk praxis. Hon vill få reda på hur skönheten hos den kompromisslösa visionen, den ogenomförbara generalplanen eller drömstaden som aldrig byggdes kan överleva idag, i de krassa ekonomier hon känner bäst till: Skandinavien, Västeuropa, Amerika. Hon släpper ut små utopiska ballonger i det samtida stadslivet och iakttar vad som sker med dem. Det faktum att det sköna och det utopiska alltid kan ifrågasättas innebär inte, som jag redan har antytt, att de berövas sin dragningskraft. Utopiska argument tenderar att förorsaka oenighet, vilket sätter igång en hel dialektisk spiral av mot-utopier, anti-utopier och försök att sätta dessa i verket på olika pragmatiska sätt. Även pragmatismen kan ju ses som ett tanke- och trossystem i sig, och kommer ibland i sin tur att uppfattas som utopisk och därigenom skön.

Man träder in i konsthallen från Mårtenstorget, ett av torgen i centrala Lund. Gatulivet i universitetsstaden är naturligtvis mindre överväldigande än i de metropoler som aldrig sover, men besökarna måste ändå ta sig igenom en livlig och mångbottnad stadsmiljö innan de når fram till utställningsrummen för att tillbringa ett par timmar i sällskap med Pia Rönickes arbeten. De är med andra ord inte alldeles oförberedda för en utställning som handlar om städer och byggnader. Det som först drar blickarna till sig i utställningen är den specialbyggda konstruktion av öppna vitmålade kuber som också fungerar som ställning för fyra monitorer. Varje bildskärm visar en kort animerad slinga som ständigt rullar.

Cell City – A System of Errors (2003, animation/DVD, 4 min) är Pia Rönicks mest renodlade fallstudie av en utopi. Verket består av en svartvit tecknad animation av ett system av celler eller moduler avsedda att tjäna som bostäder. Liksom de flesta arkitektoniska och konstnärliga utopier väcker *Cell City*



Untitled Sequence, digital stills, animation/dvd, 2.34 min, 2000

och dess stadgar blandade känslor: både uppskattning (av den logiskt och estetiskt tilltalande expansionen och självregleringen) och olust (över den kvävande och påträngande överregleringen). Man träder rakt in i det dilemma jag skisserat tidigare. Vad är egentligen det sköna hos en utopi? Vad är denna skönhet värd i "verkliga livet"? Hur kunde ett skenbart oskyldigt förslag som detta undgå att skapa antagonism och främlingskap om man någonsin skulle göra ett försök att förverkliga det?

De andra animerade avsnitten i den kubiska installationen erbjuder lättare variationer på temat plan och förverkligande, modell och verklighet, karta och terräng. *Storyboard for a City* (2000, animation/DVD, 5 min) verkar vara en enda lång panorerande tagning av ett handritat stadslandskap i ständig förändring, med ett tunt lager av bakgrundsmusik som tillägg. Men animationen är sammansatt av 23 olika teckningar, och ljudspåret komponerat med hjälp av abstrakta elektroniska moduler och "intrång" från inspelade verkliga situationer. Detta kan förefalla som en miniatyrmodell i ljud och bild av staden, av det urbana, men är i själva verket precis vad titeln antyder: en historia i vardande, en handling som skapar sig själv. *Untitled Sequence* (2000, animation/DVD, 2,34 min) är en mer formell studie av tredimensionell datoranimation som ett gränsområde. Är det vi ser en byggnad som växer fram eller en möbel som tar form? Eller är detta "bara" en konstnärs teckning som väcks till liv? *Untitled Eames Model* (2000, animation/DVD, 1 min) iscensätter en kontinuerlig rekontextualisering av en bild som visar ett dockhem möblerat med makarna Eames' möbler. Bakgrunden tonas in och ut, och växlar mellan 1900-talets arkitekturklassiker, idealiserade landskap och japanska träsnitt. Finns det något som kan kallas en kanonisk utopisk skönhet, och som alltid förblir densamma oavsett omständigheterna?



Untitled Eames Model, digital stills, animation/dvd, 1 min, 2001



This city...
should be isolated...
from any work area...
Industries... shopping districts
or social meeting places.
It is to be a place...
of leisure... and rest.
In the weekdays... every man...
will take his means...
of transportation...
to enter... the area...
of work.



All labor will
be customized with the
help of a variety of new machines.
The ordinary activities of the body
will disappear, transform and find new
meaning. It is a place of function, this
function will dictate the routines
of life, and make them better
and healthier.



This is a city
for a different life. In old
neighborhoods, the streets have
degenerated into highways and
leisure is commercialized. Newly built
neighborhoods have only two themes,
which govern everything, traffic
circulation and household comfort.



Urban Fiction, poster, 2003



Eradicate from
your mind any hard
and fast conceptions in
regard to the dwelling-
house and look at the
question from an objective
and critical angle, and you
will inevitably arrive at
the "House-Machine"



#1
THE PLAN
IS DICTATOR!
WHAT IS THE PLAN...

THE URBAN SUBJECT
IS THE MEDIATOR
IN THE TRANSLATION
OF THE 'PLAN' TO THE
STORYBOARD OF
URBAN FICTION



Reading from text
slowly - looking up
word by word



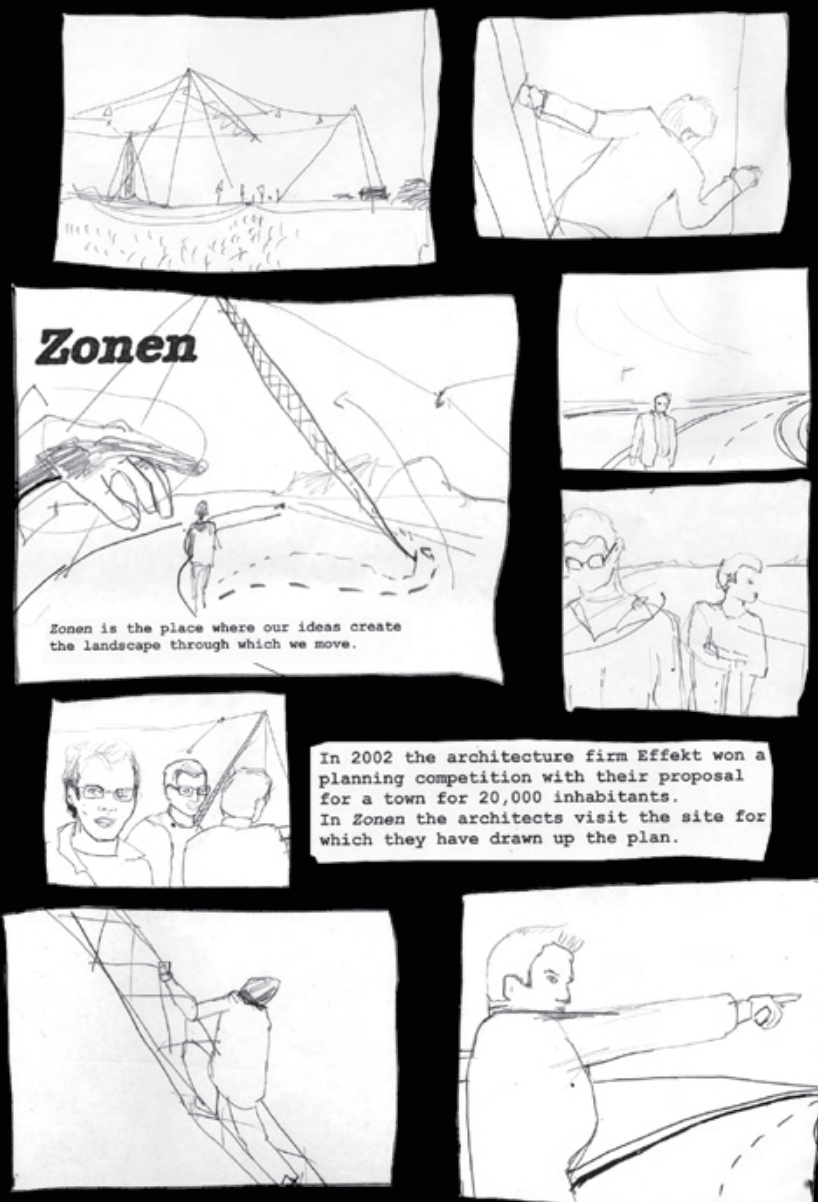
This city of
dwellings allows for free thinking
and movement through clean surfaces.
It is transparent to the eye and tranquil
to the mind and far away from the mess of life.
There will be no need for social interaction
between neighbors. Your privacy will be
keep intact. Social activities will be
found in designated areas.



In the response
to the need to construct
whole towns rapidly, cemeteries
in reinforced concrete are being
built where great masses of the
population are condemned to
die of boredom.

Verket *Urban Fiction* (2003, video/DVD, 16 min och affischer) intar en framträdande plats i utställningens visuella och rumsliga hierarki. Väggen som besökarna möts av när de kommer in i den första och rymligaste hallen har målats svart. Förstorade urklipp från de svartvita affischerna som hör till filmen, utförda som serieteckningar med pratbubblor, har klistrats direkt på väggen. Själva filmen projiceras i ett halvt avskilt utrymme precis bakom trappan till det övre planet. Filmen lånar mycket av sin berättarstil från Jean-Luc Godards *Masculin féminin. 15 faits précis* (1966). Den för oss in i en hypotetisk värld där en diskussion om arkitektur pågår. Vi får föreställa oss att det rör sig om ett utbyte av ideologiska ståndpunkter mellan Le Corbusier och Constant. Ett polariserat möte, där den egna positionen ger näring åt den andra. Mästaren och lärjungen. Puristen och humanisten. Hårdföra utopier och sylvassa visioner. Det bildsköna och skönheten i den sociala samvaron. Vi kan dock inte alltid skilja mellan de två personligheterna och deras argument, eftersom båda gestaltas av samma manliga rollfigur (spelande av Andrew Stanley). I filmen varvas detta "männskliga drama" med teckningar (en del av dem är av Le Corbusier och Constant) och med kartor, scheman och handskrivna texter. En del av dessa återkommer på affischerna tillsammans med brottstycken av manuskriptets dialog/monolog. Titeln urbana fiktion blir både innehåll, scenbild, berättarteknik och presentationsform.

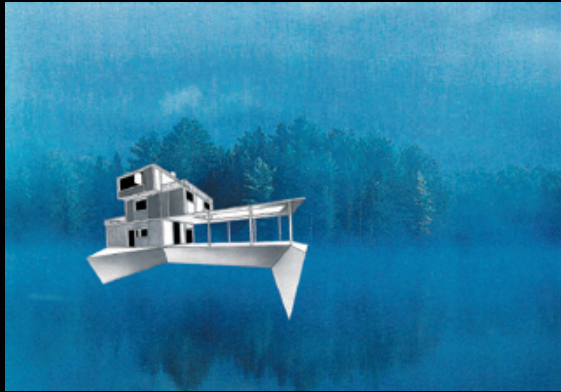
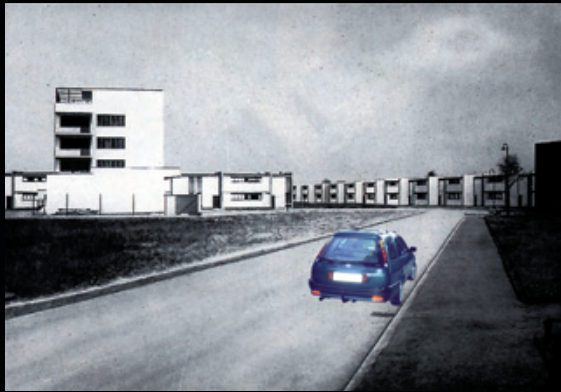
Pia Rönnicks senaste verk, som visas för första gången i denna utställning, är *Zonen* (2005, 16mm film/DVD, 22,34 min). Filmen projiceras på en stor skärm som rests i det mörklägda inre galleriet på bottenvåningen. Den är en halvt iscensatt berättelse om tre unga danska arkitekter (Tue Hesselberg-Foged, Kristoffer Lindhardt Weiss och Sinus Lynge) på besök i ett område utanför Århus som avsattes som industritomter



Zonen, storyboard drawings, A4, 2005



Zonen, digital stills, 16mm/dvd, 22.40 min, 2005



Somewhere Out There, digital still, animation/dvd, 9.35 min, 1998

för ett tiotal år sedan. Vägar och viss annan infrastruktur anlades, men det byggdes aldrig några fabriker. Arkitekterna har vunnit en tävling med tanken att istället förvandla zonen till en stad för 20 000 människor. Nu filmas de när de kör bil eller går igenom den tomma zonen med dess böljande grässlånter och asfalttrottoarer. Hela tiden utspelar sig ett samtal på den speciella jargong som hör till det nya årtusendets socialt och ekologiskt medvetna stadsplanering. Detta "arkitektsnack" skapar en märklig och smått överklig effekt i landskapet och förstärker den litet tafatta självmedvetenheten hos arkitekterna, som måste spela sig själva framför kameran. "Det urbana rummet är ett multikompatibelt system i konstant förändring, medan å andra sidan den traditionella förortsenklaven förblir fastlåst i vissa användandeformer. Det har skett fundamentala förändringar i organisationen av det urbana rummet. Distributionen av rum, definierat som de ömsesidiga relationerna mellan punkter och konfigurationer, sekvenser av begivenheter, leder till... transgression... av olika former av rumslighet. Gränser överskrids. Det är verkligheten för zonen." Denna replik förekommer i början av filmen. Finns det någon som talar så här? Jo, dialogen bygger på Pia Rönickes kontakter med de tre arkitekterna. Det var faktiskt så här de talade med varandra medan de arbetade på sin plan. Deras egna ord har spelats in och återlämnats till dem som ett manuskript att memorera.

Pia Rönicke skriver: "Ändå verkar de komiska och främmande i landskapet. De möter den absurda verkligheten medan de går runt på ett vägnät som inte leder någonstans. Arkitekterna konfronteras med en verklighet de sällan beger sig ut i. Mina intentioner med filmen är att undersöka det förhållande som utspelar sig mellan en idé och dess förverkligande. Är det möjligt att transformera en konstgjord modell till ett samhälle för levande varelser?" Hur framgångsrikt porträtterar Pia Rönicke kollisionen mellan utopiskt

språk och ofullbordat landskap? Filmen tar en stund på sig att måla upp den fysiska miljön och kulturella bakgrunden för arkitekternas tvekande möte med sitt ämnesområde, och när de till slut börjar tala blir man litet osäker på hur man borde reagera. Filmen använder sig av välkända metoder för främmandegöring: övertydliga sammanställningar, minimalt skådespeleri, självrefererande repliker. Korta musikaliska citat ger nyttig vägledning åt den som omedelbart kan känna igen dem: filmmelodierna till Godards *Alphaville* (1965) och Tarkovskijs *Stalker* (1979). Framtidsstaden och den övergivna zonen. *Zonen* är en kommentar till en specialiserad verbal och visuell diskurs vars begriplighet är beroende av en specifik kontext. Min gissning är att filmen helst bör ses i nära anslutning till Pia Rönnicks tidigare verk, och det är just en sådan omgivning som utställningen i Lund erbjuder.

Det sista galleriet på bottenvåningen har delats på mitten med en tillfällig vägg. Det återstående utrymmet innehåller tre av de atmosfäriska rörliga bildsekvenser som Pia Rönnick blivit känd för. De projiceras på fönstren som vetter mot innergården. *Somewhere Out There* (1998, animation/DVD, 9,35 min) och *Outside the Living Room* (2000, animation/DVD, 9,10 min) kan ses som anteckningar om den konstnärliga tankeprocessen, väckta till liv genom det numera allmänt tillgängliga hjälpmedlet datoranimation. Anteckningar brukar normalt anses vara ett subjektivt uttryckssätt. Konstnärligt tänkande är erkänt svårt att fasthålla i en stringent definition. Ändå är det ett begrepp som allt oftare återropas av konstnärer. En orsak är att det underlättar deras tillträde till konstens högre kretsar genom att erbjuda ett tillåtet format för citering och omarbetande av andra upphovsmäns verk. Sådana ambitioner godtas vanligtvis som en del av en konstnärlig utvecklingsgång. Pia Rönnicks animerade collage väjer inte för det otydliga och poetiska. De är frikostiga med

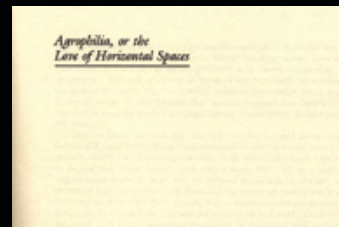
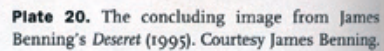


Outside the Living Room, digital still, animation/dvd, 9.10 min, 2000

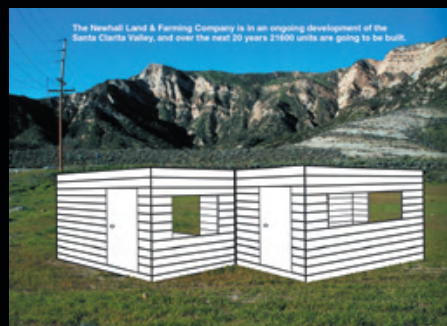
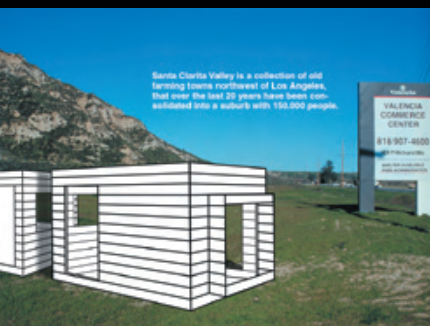


visuella referenser till och citat från 1900-talets finkultur, med sina återspeglings av dadaismens och det sovjetiska avantgardets bildspråk (montage, agit-prop), sina uppvisningar av den modernistiska arkitekturens "internationella stil" (Le Corbusier, Mies van der Rohe) och sina plötsliga intrång av figurer hämtade från dagens bredaste kulturella lager (japanska Manga-serier, modetidningarnas fotomodeller). Hon anstränger sig inte alls att dölja detta eklektiska tillvägagångssätt. *In Transfigured Time* (2003, animation/DVD, 7 min) är långsammare och mer eftertänksam. Pia Rönicke vill illustrera hur nära förknippade tiden och platsen, dessa urgamla poetiska troper, är med varandra. Hon låter detta manifesteras i vad hon kallar ett "mångbottnat landskap". Den digitalt framställda kompositionen klipper sönder och sammanfogar fotografiska bilder av konstgjorda miljöer och dekorativa gröna buskage. Den framlockar meningar som man kanske inte skulle ha uppfattat om man försökte hitta dem i den verkliga, vildvuxna naturen, som ju alltid följer sina egna mönster.

Det är dags att gå upp på övervåningen. De smalare utrymmena däruppe, varifrån man kan blicka ned över undervåningens gallerier, utgör en passande omgivning för de återstående presentationerna, som är mer arkivmässiga till både stil och innehåll. Det mest uppenbara exemplet är *From the Archive. Scanning through Landscapes* (pågående arbete 2000–2006, färgfotografier). Pia Rönicke har gradvis byggt upp denna samling av 100 bilder, och hon beskriver dem som en sidoeffekt av sitt arbete under det senaste halva årtiondet. Vissa metodologiska grepp känns igen från hennes färdiga arbeten. Hon genomför en koncentrerad och selektivt fokuserad undersökning av ett fält som särskilt berör henne (i detta fall fotograferade landskap) och därefter ger hon betraktaren generös utblick över det åstadkomna bildmate-



29

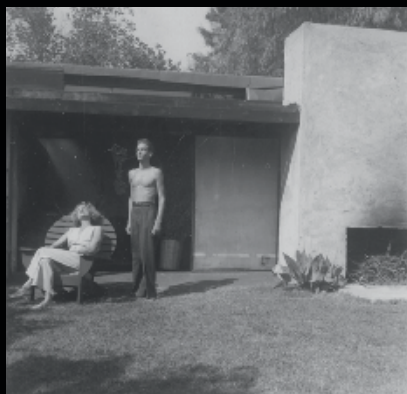


riale. Samtidigt verkar hon använda detta material för att pröva nya metoder för komposition och berättande. Är hon på jakt efter en ”öppen”, icke-linjär strategi för att förmedla sina budskap? Eller håller hon tvärtom på att experimentera med mörkare, tätare tonlägen? I sina arbetsanteckningar till projektet skriver hon: ”Vi rörde oss igenom landskapet. Inte för att se något särskilt. Vi gjorde bara vad andra gjort innan oss, vi försökte spåra dess myter samtidigt som vi skrev in nya historier i det. Det var egentligen inte första gången vi såg landskapet. Vi förde med oss bilder och ord, och återigen skapade vi ett sammanhang, en historia, av det gamla och det nya. Vi sökte efter nytt land. Här var vi, och vi spelade i vår egen film. Vi gick sovande, drömmande, granskande genom landskap som var både skrivna och oskrivna.”

Pia Rönicke har tillbringat ganska mycket tid i Los Angeles, en stad som ibland får stå som illustration över en möjlig urban framtid, fastän den väl knappast själv tål att kallas utopisk. Hon studerade vid California Institute of Arts 1999–2001, hon var gästkonstnär i Schindler-huset 2002–2003 och hon har ofta återvänt till södra Kalifornien för att arbeta och samla material. I denna utställning redovisas hennes erfarenheter av Los Angeles framför allt i två verk. *From Plan to Realisation* (diabildsprojektion, 2000) är en kritisk granskning av två stadsplaneringsprojekt i Los Angeles-trakten, det nya bostadsområdet Newhall Ranch i Santa Clarita, byggt på land som erhållits genom att en flod cementserats över, och lyxrenoveringen av det en gång rika MacArthur Park, en stadsdel i Los Angeles gamla stadskärna som nu blivit tillhåll för de hemlösa. Pia Rönicke har försett sina 16 diabilder från dessa platser med meningar plockade ur olika informationstexter, och hon har dessutom tillfogat sina egna teckningar av pseudo-arkitektoniska konstruktioner, något mitt emellan lusthus och lösryckta sektioner av standardiserade nödbostäder. *The Life of Schindler House* (2002, digital diabilds-

projektion/DVD, inspelad intervju, 5 min) visas på en monitor i övre galleriet. Denna modernistiska klassiker byggdes 1922 av den österrikiskfödde arkitekten Rudolf M Schindler (1887–1953) för att hysa två par och deras gäster. Det blev välkänt som en plats för ”alternativa livsstilar” under 1920- och 30-talen och drivs nu som konstnärsbostad av MAK, konstindustrimuseet i Wien. Ljudspåret, som man måste lyssna till i hörlurar, innehåller en intervju med Schindler-husets intendent Robert Sweeney. Han har innehaft denna position sedan 1980, när Schindlers exmaka gick bort och husets restaurering påbörjades. Den visuella komponenten i arbetet är ett urval fotografier ur det schindlerska familjearkivet, och dessutom bilder som visar det noggranna återställandet av denna banbrytande enplansvilla. Pia Rönicke har lagt tonvikten vid de ursprungliga invånarnas utopiska vardagsliv, förevisat i ögonblicksbilder från tiden.

A Place like Any Other (2001, tvåkanalig video/DVD, 21 min + 16 min) är utställningens sista verk. Det visas på två monitorer med hörlurar i den lilla öppna lobbyn på övre våningen, invid det karaktäristiska geometriska fönstret som bryter upp konsthallens i övrigt monolitiska tegelfasad. Ursprungligen producerat av Moderna museet i Stockholm, visat på Läsesalen i det en gång så utopiska Kulturhuset, är detta ett porträtt av förorten Bredäng som byggdes under 1960-talets miljonprogram. Den första videon bygger på intervjuer med människor som bor i Bredäng och innehåller deras svar på frågor om hur de upplever sin miljö och huruvida de känner sig förmögna att påverka dess utveckling. Dessa ”överkliggjorda” röster (de som talar syns inte i rutan) förmedlar inga av de förutfattade negativa uppfattningar om sextiotalsförorterna som är så vanliga hos dem som inte bor där. Å andra sidan kommer en känsla av maktlöshet till uttryck. Detta vittnar indirekt om en viss passivitet gentemot demokratin



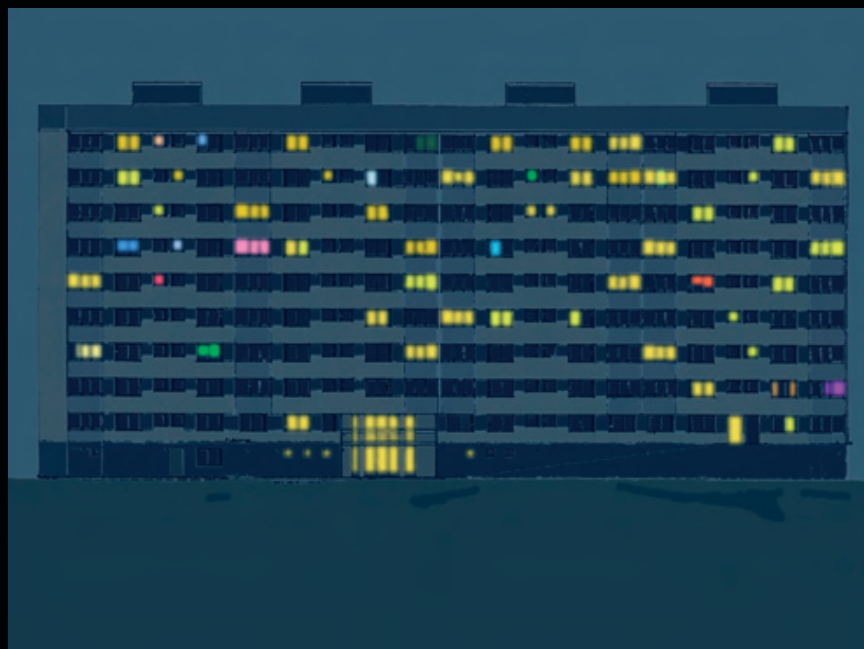
The Life of Schindler House, photographs/dvd, 5 min, 2002



A Place Like Any Other, double channel video/DVD, 21 min + 16 min, 2001



The Culture House library, Moderna Museet Projekt, Stockholm, 2001, installation view



på lokalplanet som kanske är ett tidens tecken, inte minst om man också beaktar den multietniska befolkningssammansättningen i Stockholms förorter. Den andra videon dokumenterar en guidad stadsvandring i Bredäng, genomförd av en ungdomlig arkitekturhistoriker med 1960-talet som specialitet. Hans bild- och ljudmässigt "verkliggjorda" röst (kameran följer honom under hans initierade och mikrofonförstärkta föredrag) tillhandahåller detaljerad information om området, och understryker dess estetiska och strukturella kvaliteter: vilka planeringsprinciper som tillämpats, vilka byggnadsmaterial som använts, vilka arbetsbesparande rationaliseringar som genomförts. Bägge videofilmerna har försetts med arkivfilmsinslag som visar uppförandet av Bredäng i början och mitten av 1960-talet, vilket i sig fungerar som ett förföriskt retroaktivt återopande av den utopiska skönheten.

Man kunde frestas att beskriva *A Place like Any Other* som ännu en i raden av konstnärliga undersökningar om hur socialdemokratins utopiska glöd falnat med åren, om det inte vore för den ganska enastående sekvensen mot slutet av den första videon. En ritning av en standardiserad tioåningsfasad i Bredäng fylls ut med färg och förvandlas till en animerad skildring av hur ett dygn drar förbi ett hus och sveper det i en oanad mängd av finstämda nyansskillnader: betongens och putsens färger ändras med ljuset, elektriska lampor slås på och av inuti lägenheterna och utlöser mångsskiftande toner, boendet och alla dess aktiviteter antyds bara helt lätt. Detta visuella yttrande blir desto starkare eftersom det inlemmas i en verbal berättelse som riskerar att bli alltför illustrativ, och för mig visar det på ett av de mest lovande dragen i Pia Rönickes konstnärskap.

När hon närmar sig de laddade fälten skönhet och utopi i ett medium och ett format som helt och hållet är hennes eget (och det verkar som om den måleriska, associativa datorani-

mationen faktiskt ger betraktaren tillgång till ett grundläggande stråk i hennes tänkande), då uppnår hon något långt utöver den kompetenta hantering av teknik, teman och trender som ibland hotar att förankra hennes arbeten litet för tungt i ett *riktigt kunnande*. När hon erkänner att skönhet (i synnerhet utopins skönhet) sällan låter sig fastnaglas om vi försöker se den rakt i ögonen, utan snarare har att göra med vårt vidvinkelseende och vår förmåga att hålla oss öppna för det oförutsedda, då börjar hon närma sig något som aldrig kan tas för givet: en skönhet som inte kräver någon definition och som inte har behov av vare sig bekräftelse eller förkastelse eftersom den rör sig med välartikulerade betydelser, gedigna konceptuella strukturer och en hälsosam frånvaro av den utopiska arrogansen hos de modernistiska hjältar i vars verk hon framgångsrikt söker sina ledtrådar.

Att lära sig uppskatta Pia Rönickes alldeles egna sätt att sammanmälta ett intresseväckande innehåll, kontextuell fingerfärdighet, bildmässiga och rumsliga baskunskaper och det subjektiva berättandet till ett livskraftigt konstnärligt projekt är, tror jag, den utmaning som hennes utställning i Lunds konsthall ställer den intresserade betraktaren inför.

Guided Tour of Pia Rönicke's Exhibition

The way I read Pia Rönicke's work, it is about the beauty of utopia. I don't necessarily have in mind classical beauty and science-fiction utopia. Increasingly, beauty and utopia inspire suspicion rather than enthusiasm. We don't always find them where we search for them, and they often elude us when we pursue them too actively. Nevertheless, Pia Rönicke's interests clearly gravitate towards the visionary, towards what is undiluted, uncompromised, and therefore pleasing to the mind and soul. She prefers to look for such visions in the territories of urban planning, architecture and interior design. We can credibly expect beauty and utopia to appear there, both *embodied* (as infrastructure, built environments or use-objects) and *disembodied* (in political process, idealistic projects or critical analysis). But the quest also entails a questioning. What happens to visions when contemporary societies go about realising them? How and why are they whittled down, and is that always a bad thing? Why do certain approaches to planning and building provoke curiosity in an artist? What is it about the most radical projects for societies, cities and dwellings that makes them aesthetically relevant, although they may seem naïve and even monstrous when regarded from a political or social perspective?

Pia Rönicke has established herself quite fast as an artist to watch, and her exhibition at Lund Konsthall is a rather comprehensive survey of what she has achieved in the eight years or so that she has worked and exhibited. A significant absence is the work *Six Architects – An Architectural Rorschach Test* (in collaboration with Michael Baers, 2003), but that is because it has already been shown at the kunst-

halle a couple of years ago, in 2004. Together with Åsa Nacking, Director of Lund Konsthall, and exhibition curator Elena Tzotzi, Pia Rönicke has devised a display that gives the visitor a generous overview of her interests and approaches. Fittingly, the presentation also encourages the viewer to look closely at the building that hosts it and to reflect on its functionality and aesthetic. With its black-and-white theme her overall installation brings out the integrity and edginess of the kunsthalle's 1950s architecture. The attractively proportioned inner courtyard is left empty, but it is activated through the use of a projection film on the plate-glass windows of the innermost gallery. This means that the video works shown there are best seen from the opposite gallery, across the courtyard. The different intensities of the ground floor and first floor galleries are exploited, with much of the archival and ongoing work presented in the calmer and more 'pedagogical' ambience of the higher level.

The installation may seem so coherent in content and presentation that it could safely be labelled 'an art exhibition about urbanism and architecture'. That, however, would be simplistic. To understand why we need to look closer at how today's artists work. For them, mobility has become both a privilege and a duty. The frequent travel and constant networking that the international circuit requires of an 'emergent' artist may appear glamorous, but this lifestyle is also stressful and insecure. Artistic mobility also indicates more than just transportation through space. It is increasingly about being able to function in different fields or contexts. An artist today must always be able to look into things from the outside, even when she is an insider. A contemporary artist's expertise is usually to do with not becoming too attached to specialised knowledge in a defined area of competence. Pia Rönicke

is a case in point. While she does stay broadly true to her own sets and subsets of thematic interests, her method for conveying them is atmospheric rather than explanatory, seductive rather than analytical. She is not afraid of being light. Her lightness is, in fact, what usually marks her works off as ‘something else’ than the subject-matter she chooses to address. When she looks at, say, relations between urban planning and local democracy (a recurrent theme in her work), the tasks may be inseparable from those of the political or cultural theorist, but her tools remain those of the visual artist. Her work is combinatory, constructed, contextual. With her, juxtaposition is more frequent than comparison. This, too, is a distinctly ‘artistic’ preference. She stages her own topics and directs her own narratives, as artists have always done.

Let me be a bit more particular about what I mean by stressing utopia and beauty as a key to understanding Pia Rönicke’s work. First I need to bring up a few examples from the history of 20th century art and architecture. Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret, 1887–1965, the Swiss–French high priest of modernist architecture) submitted an entry to a competition organised by newly independent Estonia in the late 1920s. His proposed new city plan for the capital was radically picturesque. He wanted to raze the whole city, medieval churches and all, and replace it with seven gigantic multi-storey houses shaped as letters, so that anyone flying over the city would be able to read from the aircraft window: T-A-L-L-I-N-N. Le Corbusier also drew a similar sketch for Stockholm, which consisted of only one meandering building with some historical landmarks standing in the landscaped park surrounding it. Perhaps these projects were visual puns rather than visions. They were certainly not meant to be realised. Yet in their absolute disregard for the needs

that underpin a city, and for the dynamic that makes it feasible, they do possess a certain arrogant beauty, much in the style of the ‘purist’ school of painting that Le Corbusier championed.

Russian architect Ivan Leonidov (1902–1956) is now hailed as a refined visionary and a prophet of deconstructivism. Only one of his designs was ever built, a staircase in a sanatorium at Kislovodsk. He seems, however, to have remained a believer in the crude variety of social engineering practised by Lenin and Stalin and never abandoned the lofty abstractionism of revolutionary architecture. Most of his proposals, which called for simple geometrical shapes to be built in gigantic formats and with the most advanced materials and technologies of the time, were collected in *Sun City*, the project he was working on when he unexpectedly died. Leonidov’s suprematist aesthetic, precariously balancing on the edge of the graphic and decorative, has visibly influenced the Soviet and post-Soviet architecture of the past 25 years. He is perhaps most famous for his idea of the ‘linear city’ (developed with a whole brigade of co-authors for the mining area of Magnitogorsk in 1930). The linear city, a new kind of urban structure for a model socialist society, would consist of a band of high-rise and low-rise buildings with collective farms on one side and factories on the other. It would replace earlier types of settlements and, eventually, extend far enough to encircle the whole world.

In the softer and more permissive atmosphere of post-war Western Europe, state socialism’s New Man was replaced by *homo ludens* (‘the playing human’). This quintessentially 1950s creature populated the architectural and artistic visions of the Situationist International, a movement launched in 1957 that has been much discussed in recent years. At Documenta 11 in Kassel in 2002, Dutch

artist Constant (Constant Nieuwenhuys, 1920–2005, one of the founders of Situationism) exhibited some of his three-dimensional sketches for *New Babylon*, a proposal that turns the global linear city into a world-wide city web for a society of play where all production would be automatised. Constant's vision presupposes that the whole world can become one integrated, egalitarian circuit. All life functions would be rationalised and all space would be public. In *New Babylon* everyone would lead a life of full-time nomadic creativity, moving around at leisure in the global network of built space and constantly making their own alterations to it. Constant insisted that the project was realisable, and kept elaborating it in texts, images and models for almost 20 years until 1974. His trusting reliance on technology and automation makes us aware that *New Babylon* was devised before the age of environmental activism and biopolitics. It provokes some impertinent questions, which is probably part of its aesthetic attraction. If no one labours or works, who is going to provide basic services such as cooking, cleaning, repairing the automatised production lines when they break down or educating the young to become creative and nomadic individuals? What about the antagonism that inevitably arises between people who pursue their own creative agendas and follow their own routes? And will there be anything to replace the agency and sense of worth which most people derive from interacting with society through productive work, and which is so crucial for their well-being?

It is not always easy to distinguish the societal from the artistic in the visions of Le Corbusier, Leonidov and Constant. In her works Pia Rönicke explicitly and implicitly references such streams of utopian thinking blended with architectural and painterly practice. She wants to know how the beauty of the uncompromising vision, the

unrealisable master plan or the unbuilt dream city will survive today, in the crass economies she knows best: Scandinavia, Western Europe, America. She releases little utopian balloons into contemporary urban life and observes what happens to them. The fact that beauty and utopia are always questionable does not, as I have already implied, rob them of their allure. Every utopian argument is likely to provoke dissent, which starts off a whole dialectic spiral of counter-utopia, anti-utopia and attempts at their pragmatic realisation. And pragmatism may also amount to a system of thought and belief, which in turn may be appreciated as utopian and thus as beautiful.

You enter the kunsthalle from Mårtenstorget, one of the central squares of Lund. The street life of this university town is rather less overwhelming than in the metropolitan cities that never sleep, but visitors still have to walk through a lively and layered urban environment before they reach the exhibition halls to spend a couple of hours with Pia Rönicke's works. They are therefore not entirely unprepared for an exhibition that talks about cities and buildings. The first thing that meets the eye in the exhibition is a purpose-built construction of open-ended white cubes, into which four monitors have been inserted. Each of them shows a short animated sequence, looped to constantly restart.



Cell City
p. 10–11

Cell City – A System of Errors (2003, animation/DVD, 4 min) is perhaps Pia Rönicke's most straightforward case study of utopia. The work consists of a black-and-white cartoon-like animation of a cellular, modular system of dwellings. As most architectural and artistic utopias, *Cell City* and its by-laws inspire a mixture of appreciation (of its logically and aesthetically pleasing self-regulation) and uneasiness (with its stifling and intrusive over-regulation). We

enter straight into the dilemma I have already outlined. What, exactly, is the beauty of utopia? What is it worth in 'real life'? How could a seemingly innocent proposal like this fail to provoke antagonism and alienation if anyone would ever attempt to have it built?

The other animated snippets in the cubic installation offer lighter variations on the theme of plan and realisation, model and reality, map and terrain. *Storyboard for a City* (2000, animation/DVD, 5 min) comes across as one long panoramic shot of an ever-morphing doodled cityscape with a thin layer of ambient music imposed on it. But the animation was crafted from 23 separate drawings, and the soundtrack was composed from abstract electronic modules with 'intrusions' of recorded real-life situations. What appears to be a miniature audio-visual model of the city, of urbanity, is in fact exactly what the title suggests: a storyboard that draws up its own agenda. *Untitled Sequence* (2000, animation/DVD, 2.34 min) is a more formal study of three-dimensional computer simulation as a borderline phenomenon. Are we watching a building coming up or a piece of furniture being designed? Or is this 'merely' an artist's drawing coming to life? *Untitled Eames Model* (2000, animation/DVD, 1 min) continually recontextualises the picture of a model home decked out with the Eames's furniture by allowing the backdrop image to fade in and out of 20th century architectural classics, idealised landscapes and Japanese woodprints. Is there such a thing as canonical utopian beauty that stays ever the same, regardless of the circumstances?

The work *Urban Fiction* (2003, video/DVD, 16 min and posters) occupies a prominent position in the visual and spatial hierarchy of the exhibition. The wall that faces visitors as they enter into the first and most spacious



Storyboard for a City
p. 12



Untitled Sequence
p. 14–15



Untitled Eames Model
p. 17



Urban Fiction
p. 18–19



Zonen
p. 21–23

hall has been painted black. Enlarged cut-outs from the black-and-white posters to the film, executed as comic strips with speech bubbles, are plastered onto it. The film itself is projected in a semi-separate space just behind the staircase to the upper level. *Urban Fiction* is shaped as a meshwork of allusions and references. The film borrows its style of narration from Jean-Luc Godard's *Masculine Feminine*.¹⁵ *Precise Facts* (1966). It transports us into a hypothetical world of architectural discussion, which we have to imagine as an exchange of ideological statements between Le Corbusier and Constant. A polarised encounter, where one position feeds into the other. The master and the pupil. The purist and the humanist. Hard-core utopia and cutting-edge vision. Iconic beauty and the beauty of social intercourse. We are not, however, always able to discern the two personae and their arguments, since they are both voiced by the same male protagonist (played by Andrew Stanley). In the film this tentative 'human drama' overlaps with drawings, some of which are by Le Corbusier and Constant, or with still photographs and drawn captions. These reappear in the posters together with fragments of the scripted dialogue/monologue. The urban fiction of the title becomes both subject-matter, setting, style of narration and mode of presentation.

Pia Rönicke's newest work, premiered in this exhibition, is *Zonen* (2005, 16mm film/DVD, 22.34 min). The film is projected onto a large screen erected in the darkened rear gallery on the ground floor, which has traditionally been used for cinema events. It is a semi-staged account of a visit by three young Danish architects (Tue Hesselberg-Foged, Kristoffer Lindhardt Weiss and Sinus Lynge) to a site outside Århus that was designated as an industrial area 10 years ago. Roads were built, and some other in-

frastructure, but the factories never materialised. The architects have won a planning competition to turn the zone into a town for 20,000 people instead. Now they are filmed as they drive and walk through the empty zone with its undulating grasslands and asphalt kerbs, talking endlessly among themselves in the specific jargon of socially and ecologically conscious urban planning of the early new millennium. This 'archi-babble' produces a weird effect of displacement and brings out the slightly awkward self-consciousness of the architects who have to play themselves before the camera. 'Urban space is a multi-compatible system in constant change. By contrast, the traditional suburban enclave remains stuck in a specific pattern of usage. Fundamental changes have occurred in the organisation of urban space. The distribution of space, defined as inter-relations of points and configurations, sequences of events, leads to... a transgression... of various kinds of spatiality. Boundaries are overstepped. That is the reality of the Zone.' These lines occur at the beginning of the film. Does anyone speak like this? Well, the dialogue is based on Pia Rönicke's interaction with the three architects. This was how they actually talked to each other while they were working on the plan. Their own words have been recorded and fed back to them as a script to memorise.

Pia Rönicke writes: 'Still, they seem comical and alien in the landscape. They encounter an absurd reality while they are walking around on a network of roads that lead nowhere. The architects are confronted with a reality they rarely venture out to see. My intention with the film is to investigate the relation between an idea and its realisation. Is it possible to transform an artificial model into a community for living creatures?' How successfully does she portray the clash of utopian language and unfinished

landscape? *Zonen* takes a while to establish the physical environment and cultural context of the architects' hesitant encounter with their subject-matter, and when they eventually speak up we are a bit unsure of how to react. The film uses well-known devices to induce alienation: meaningful juxtaposition, minimal acting, self-referential dialogue. Short musical quotes provide useful clues to those who can identify them at once: the film themes from Godard's *Alphaville* (1965) and Tarkovsky's *Stalker* (1979). The future city and the deserted zone. *Zonen* comments on a specialised verbal and visual discourse whose intelligibility depends on a specific context. My guess is that the film is best viewed in the close proximity with Pia Rönicke's earlier works that the exhibition in Lund provides.



*Somewhere
Out There*
p. 24



*Outside the
Living Room*
p. 27

The last gallery on the ground floor has been cut in half by a dry wall. In the remaining space three of Pia Rönicke's trademark atmospheric animations are projected onto the windows facing the inner courtyard: *Somewhere Out There* (1998, animation/DVD, 9.35 min) and *Outside the Living Room* (2000, animation/DVD, 9.10 min) can be viewed as notes on the process of artistic thinking, brought to life by the now readily available means of computer-powered artificial movement. Notes are usually supposed to be a subjective format of expression. Artistic thinking is notoriously difficult to pinpoint in a rigorous definition. It is, however, a notion increasingly invoked by artists, partly since it may facilitate their access to the higher echelons of art by offering an allowable format for the sampling and permutation of existing work by other authors. Such ambitions are commonly accepted as part of a curriculum for artistic development. Pia Rönicke's animated collages are unashamedly hazy and poetic. They are liberally

sprinkled with visual references and quotes from 20th century high culture, echoing the visual styles of Dada and the Soviet avant-garde (montage, agit-prop), displaying the icons of modernist architecture's 'International Style' (Le Corbusier, Mies van der Rohe) and introducing characters from today's mass markets (Japanese Mangas, the top models of fashion). She makes no attempt to conceal this eclectic approach. In *Transfigured Time* (2003, animation/DVD, 7 min) is slower, more deliberate and thoughtful. Pia Rönicke wants to illustrate the interdependence of time and space, those age-old poetic tropes, as manifested in what she calls a 'layered landscape'. This digitally enhanced composition cuts up and reassembles photographic images of man-made sites and naturally grown props. It brings out meanings which we might not be able to detect if we look for them in real, home-grown, self-organised nature.



In Transfigured Time
p. 28

It is time to go upstairs. The narrower spaces overlooking the main galleries on the first floors provide an adequate setting for the remaining presentations, which are more archival in style and content. The most obvious example is *From the Archive. Scanning through Landscapes*. (work in progress 2000–2006, C-prints). Pia Rönicke has gradually built this collection of 100 photographic images, which she describes as a side-effect of her activities of the last half-decade. Methodological approaches recognisable from her finished works are also in evidence here. She conducts a selectively focused, concentrated investigation into a field that concerns her specifically (in this case photographed landscapes) and then offers the viewers a generous exposition of the resulting visuals. But she seems to be trying out new compositional and narrative modes for herself on this material. Is she pursuing an



From the Archive. Scanning through Landscapes
p. 30–31



From Plan to Realisation
p. 32–33



The Life of Schindler House
p. 36–37

'open' or non-linear strategy for getting her story across? Or is she, on the contrary, experimenting with darker, denser moods? In her working notes to the project, she writes: 'We were moving through the landscape. Not to see the sights – we were just doing what others had done before us, tracing myths while we were writing new stories into it. We didn't actually see the landscape for the first time. With us we brought images and words, again we made a connection, a story out of the old and the new. We were searching for new land. Here we were, playing in our own movie: walking, sleeping, dreaming, scanning through landscapes both written and unwritten.'

Pia Rönicke has spent quite some time in Los Angeles, a city sometimes seen as illustrative of a possible urban future, although it would hardly qualify as utopian in itself. She studied at the California Institute of Arts in 1999–2001, she was artist-in-residence at the Schindler House in 2002–2003 and she keeps going back to southern California for work and research. In this exhibition her experience of Los Angeles is specifically accounted for in two works. *From Plan to Realisation* (slide projection, 2000) is a critical account of two urban planning projects in the Los Angeles area, the Newhall Ranch development at Santa Clarita, on land reclaimed through cementing a river bed, and the posh regeneration of the once-wealthy MacArthur Park district in the old Los Angeles downtown, which has become 'home' to the homeless. Pia Rönicke over-writes the 16 slides from these sites with dismembered informational sentences, and then superimposes her own drawings of pseudo-architectural structures that appear to be cross-bred from frivolous garden pavilions and standardised emergency housing units. The work is projected onto a hanging screen in the upper gallery. *The Life of Schindler House* (2002, recorded interview/

CD, 21 min + DVD, 5 min), is shown on a monitor in the same gallery. This modernist classic was built in 1922 by Austrian-born architect Rudolf M Schindler (1887–1953) to house two couples and their guests. It became famous as a site for ‘alternative lifestyles’ in the 1920s and 1930s and is now run as an artists’ residency by MAK, the Museum of Applied Arts in Vienna. The soundtrack, which visitors have to listen to through headphones, contains a recorded interview with Robert Sweeney, conservator at the Schindler House. He has held this position since 1980, when Schindler’s ex-wife died and the restoration of the house was begun. The work’s visual component is a selection of images from Schindler’s family archive and of photographs documenting how his path-breaking one-storey creation was carefully restored. Pia Rönicke highlights moments of the original inhabitants’ utopian everyday life as it has survived in period snapshots.



*A Place Like
Any Other*
p. 38–39

A Place like Any Other (2001, two-channel video/DVD, 21 min + 16 min) is the last work in the exhibition. It is shown on two monitors with headphones in the small open lounge upstairs, next to the kunsthalle’s signature geometrical window that breaks open its otherwise mololithic brick façade. Originally commissioned by Moderna Museet in Stockholm and displayed in the public library at Kulturhuset, that city’s once-utopian House of Culture, this work is a study of the Bredäng (‘Broad Meadows’) suburb, built during Sweden’s ‘one million dwellings’ programme of the 1960s. The first video is based on interviews with people living in Bredäng and contains their responses to questions about how they experience their environment and whether they feel empowered to influence its development. These *disembodied* voices (the respondents are not shown on-screen) convey none of the generic negative

views on 1960s housing estates so prevalent among those who don’t inhabit them. They do, however, articulate a certain powerlessness. This indirectly testifies to a passivity vis-à-vis local democracy that may be a sign of our times, especially when the multi-ethnic composition of Stockholm’s suburban belt is factored in. The other video documents a guided tour of Bredäng, conducted by a youngish architecture historian specialising in the 1960s. His visibly and audibly *embodied* voice (the camera follows him as he delivers his microphone-enhanced, well-informed narrative) provides detailed information about the area, emphasising its aesthetic and structural qualities: the planning principles applied, the building material used, the rationalisation of labour carried out. Both films are interspersed with archival film footage from the construction of Bredäng in the early-to-mid 1960s, which in itself becomes a seductive retro-active claim to utopian beauty.

One might be tempted to describe *A Place like Any Other* as yet another artistic investigation of how social democratic utopianism has mellowed with age, if it weren’t for the quite extraordinarily sequence at the end of the first film. A linear construction drawing of a standardised 10-storey façade in Bredäng is fleshed out with colour and transformed into an animated account of how a day passes by a house and cloaks it in a multitude of atmospheric differences: the hues of concrete and plastered brickwork changing with the light, electric lamps going on and off inside the flats in ever-shifting tonalities, habitation and its activities being just hinted at. This visual statement becomes all the stronger for being integrated into an almost too illustrative verbal narrative, and to me it indicates the most promising aspect of Pia Rönicke’s artistic practice.

When she approaches the charged territories of beauty and utopia in a medium and a format distinctly her own (and it seems that the painterly, associative computer animation does give the viewer access to a core stream of her thinking) she is capable of transcending the competent use of tools, topics and trends that sometimes threatens to anchor her work a little too firmly in *savoir-faire*. When she acknowledges that beauty (more specifically, the beauty of utopia) can rarely be pinned down if we try to look it directly into the eyes, but is rather to do with our peripheral vision and our capacity for opening up to the unforeseen, then she begins to achieve something that can never be taken for granted: a beauty that doesn't cry out for a definition and has no need for either affirmation or refutation, since it proceeds by way of well-articulated meaning, sound conceptual structure and a healthy absence of the utopian arrogance of the modernist heroes whose work she is successfully mining for clues.

Learning to appreciate Pia Rönicke's very own way of alloying intriguing subject-matter, contextual know-how, visual and spatial literacy and subjective narration into a self-sustaining artistic project is, I think, the challenge that her exhibition at Lund Konsthall poses to the interested viewer.

#1 The Plan Is Dictator! What Is the Plan...

Pia Rönicke

Lunds konsthall

18.2–30.4 2006

Text: Anders Kreuger | **Bilder/Pictures:** tillhandahållna av konstnären / courtesy of the artist, fotografi s. 38 / photograph p. 38: Albin Dahlström | **Form/Design:** Eg&Fjord/Åse Eg Jørgensen | **Tryck/Print:** Wallin & Dalholm Boktryckeri AB | © Lunds konsthall, konstnären/the artist, skribenten/the text author | **Tack/thanks:** Jonas Mortensen, Mikkel Eriksen, Tue Hesselberg-Foged, Kristoffer Lindhardt Weiss, Sinus Lynge, Robert Sweeney, Niels Plenge, Elsebeth Jørgensen, Jacob Fabricius, Cecilie Eriksen, Rikke Mogensen, GB Agency, Andersen_s, Judith Schwarzbart, Henrikke Nielsen, Maria Lind, Åse Eg Jørgensen, Anders Kreuger, Elena Tzotzi, Åsa Nacking, Fast Video

ISBN 91-88846-37-7

Lunds konsthall

Mårtenstorget 3

Box 2051

SE-220 02 Lund, Sweden

www.lundskonsthall.se



Calamus Danmark^{A/S}
Iscenesæt dig selv



KUNST >

Danish Arts Council