



Rona Pondick. Scrap Little Bather, 1991. Beaver College Art Gallery. Photo: Graydon Wood.

CLAUDIO MAGRIS
MEYER VAISMAN
ALEXIS ROCKMAN
CHRISTIAN ECKART
JESSICA STOCKHOLDER
RONA PONDICK
DARA BIRNBAUM
ROBERT NICKAS
SIMON WATSON
DENNIS KARDON
CHUCK CLOSE
DEBORAH KASS
HILTON ALS
JAVIER BALDEON
CRISTINA IGLESIAS
ADAM FUSS
NORA HALPERN
NORA FISCH
YASUMASA MORIMURA
HARUKI KADOKAWA



9 778402 147173

THE LIVING DEAD LIFE OF THE BODY: THE SCULPTURE OF RONA PONDICK.

JERRY SALTZ

"Such order from confusion sprung,
Such gaudy tulips raised from dung."

JONATHAN SWIFT

COURTESY:

fiction/non fiction.
New York
and Asher-Faure, Los Angeles.



Rona Pondick. *Ballerina*, 1989. Shoes/baby bottles. 9.5 x 8 x 3.5".





Rona Pondick. Baby, 1989. Wax/baby bottle/Shoes. 3.5 × 23 × 11".

When speaking of Rona Pondick's work it seems less than honest not to begin with ones own reactions. Without these the writer is somehow one step removed from the reader. I have met Rona Pondick two times. Once in her studio (to get squared away for this article) and before that at an opening. My reactions on meeting her this first time, eventually told me much. Not only about the highly charged and disorienting effect her work has on me, but my own responses in general to the art object, the use of materials and the primacy of form. When she was introduced to me I remember being a little shocked. It was like when you're in a movie theatre and the sound is out of sync. The actors lips are moving but its difficult to make a connection between the thing said and the person saying it. My senses went temporarily out of commission. Subconsciously I always expected Rona Pondick, obviously because of her cantankerous work, to look like—well for want of a better term— a -bag lady-. I have never thought what an artist might look like based on their work, although it is an interesting thought. But here she was, an ordinary person—just like you and me, apparently -normal-. Additionally I realized whenever I saw her work and saw her name there was an imaginary image of the artist and what she must be like. Even her name—Pondick—conjures up half articulated, embarrassing thoughts of a big

droopy phallos looking thing. And I realized that however much I had been attracted to her work - I had been equally secretly distraught by it.

I have since been amazed at how little mention is made of this feeling of repulsion or dismay. Can everyone be so well adjusted? How does she create this willingness to mask ones usual sense of decorum and taste when in the presence of her obstreperous, elegant objects? How many artists, ultimately, can create this effect without otherwise sinking to the sensational, the bombastic or the foolish? Here is an artist who even while being accepted continues to cunningly undermine her audience. She is able to dis-arm the viewer, and make him or her Turn—however slightly— from his or her own taste. In effect she renders each one of us Saint Peter—who it will be remembered denied his Master, who turned away from his most fundamental beliefs -three times before the cock crowed-.

She causes us to temporarily override our reactions and to cloak them in half truths and complicated defenses. But the viewer is left, like St. Peter, with a kind of spiritual nausea, the feeling of having betrayed himself for the sake of appearances. Pondick turns the tables on the viewer so much it is difficult to distinguish which emotional end is up. As soon as

Rona Pondick. Double Bed, 1989. Mixed media, 9 × 73 × 162".





Rona Pondick. Lead Bed, 1987-88.
Wd/brz/Lead/pillow. 11 × 24.5 × 72.5 inches.
Coll: M. Margulies Coconut Grove, Fla.

you embrace the work you realize it has possessed you –that it's velvet gloved grip is a steadily tightening one. She is capable of rendering what has been hitherto been thought of as somehow -bad- or -dirty- into something -good- or -pretty-. She peels back the layers of training and organization, and of the rage to fit in –and forces the viewer to confront his or her definitions of acceptable, seductive, temptation and desire.

In a feat of aesthetic Alchemy she turns the basest, seemingly involuntarily, reactions into the gold of delectation and desire. In a kind of reverse transubstantiation she turns the mortal, corrupted human body and its by products into the Host –an unholy Eucharist. But still there are the nagging questions. Why is there so little admission of discomfort and anxiety before her work? How does she disengage us from our

indoctrination? How does she simultaneously cause us to look at what we may be afraid to see and to pretend we have no fear? Is there, for every-thing that has been said about Pondick's work, something which has been intentionally left unsaid –out of shame? How does she make her audience indulge itself in the acceptability of excrement and other taboo bodily secretions and functions?

If it seems odd to suddenly shift to a more formal, less intimate discussion of her work, it is not. This is the shift which lies at the heart of her unique amalgamations. This formal shift acts as something of a skeleton key to the work. A list of objects she renders useless or the forms she renders fuctionless would include, but not be limited to, pillows, beds, milk bottles and shoes. All domestic items –and intimate at that. Things we touch, or place our body into, or insert into our bodies. The materials she splices and laces these with are newspaper, wax, plastic, rope and lead. All pliable, somewhat -gunky- stuff. The final products (not a word to use lightly when discussing Pondick) are a wierd recall of surreal-like assablages and fairytales from the dark side have a psychological momentum and density of meaning. They are often conglomerations of faux organic and infinitely suggestive parts which imply inert masses which possess a kind of unknowable biological consciousness. They combine ever odder fragments into complex wholes, and are riddled with ruptures. They push the idea of sculpture at once toward performance and toward life. These things pierce the invisible -fourth wall- separating the viewer and a work of art –and become vaguely moving, unfathomable unfolding narratives on form and it's inherent content.

Pondick is an aesthetic back-slider when it comes to subject –but nearly immaculate when it comes to form and process. She works in a style where nothing comes by chance. But nether does she employ an iron will over her material –choosing instead to explore their innate as well as latent characteristics. In the 1990 -Heel-, for example, she employs newspaper as a malleable bonding compound. Using it to splice together a number of black high heel women's shoes in order to create one discordant, distended, cross-pollinated inversion of a formalist pile. A mass which seems at once displaced and disfigured as well as balanced, uniform and designed. The printing on the newspaper has been allowed to coax unapparent subject matter from this shape turned thing. Loaded expressions drift into view. These shoes which fetishize women have been further fetishized by Pondick turning them into a cycloid, abrasive thing. Not able to walk and not quite able to roll it calls to mind those nightmareish images of piles of eyeglasses and shoes from Aushwitz. These everyday items suddenly seem less everyday and more remarkable and scary. They are bound together as women bind their feet with shoes which are intended to simultaneously immobilize them and

Rona Pondick. Foot, 1990. Shoe/wax/plastic/Tissue paper. 32 × 9 × 4 inches. Coll: Michael Finney. Los Angeles.





Rona Pondick. NO, 1990. Canvas pillow/shoes/plastic/baby bottles. 35 x 42 x 56 inches.

rity, rest and goodness. Pondick often works monochromatically, using browns, blacks and white exclusively within a piece. In many of her white pieces (•Angel•, •Milk•, •No• and •Milkman•) she severely disturbs the associations around this non-color. Like Melville, who in •Moby Dick• (chapter 42, •The Whiteness of the Whale•) she deviates from white's usual •god• code, and suggests that it might also be a color of horror and bondage, terror and death. White is not only the color of ghosts and the icy Antarctic, of milk and sperm—but it is the color of skin of those who have oppressed and killed in its name. White is a cause. It has been the rallying cry for some of humanity's worst atrocities. For Pondick white becomes black—in so far as it takes on these sinister, •darker• attributes. A woman's relationship to it is further commented on in •Angel•, 1989. In a reverse virginal •Princess and the Pea• story Pondick places a pile of rat-like albino turd-things on a stack of pillows.

Their weight, their inert mass is contrasted with what is otherwise a jewel upon satin scene. A tumoral node—a kind of demonic pearl within the oyster motif is further suggested. Pondick insists that women are not angels, pure, holy, demure and unsoiled as men would have them be, but people of weight and mass, of matter and manure.

There is a fairy tale-from-the-dark-side quality to much of the work. In •No• 1990, for example, Pondick places a pair of little girls black patent leather shoes, stuffed with baby bottles atop a swollen, engorged, corpulent pillow-thing. Recalling the glass slipper from Cinderella or the roundness of Humpty Dumpty, •No• sets off an old set of switches connected with fantasy and childlike imagination. Only at every step Pondick reverses the flow—substituting her own twisted and oxidizing symbols. Even the title •No• seems at odds with the make-believe world of “Yes”. Sometimes she wraps objects in steel wool or aluminum foil. This gives the disconcerting effect of mute objects being gagged and silenced, buried and hurt. This gives some of Pondick's work a sadistic, twisted or sardonic edge and brings her into proximity with Oppenheim's famous •Fur Lined Teacup•. Some of the work appears to have growths or boils or protrusions emerging from them—insinuating disease, decay and death. While still other pieces have the feel of being stage props for aberrant plays put on by companionless children, and residents of forgotten asylums.

Her use of black and brown is equally provocative and points out ambiguities at the heart of much aesthetic theory.

make them more desirable. Pondick often •plays• with such reversals, overturning and capsizing stereotypes as she does.

She works with what is sometimes called the unclean. But the fact that this is a woman doing so ups the ante and raises the revolutionary stakes somewhat. Women are supposed to be clean, well kept and proper. They are discouraged from plying in the mud and are taught their own secretions are •bad• and •dirty•—and must be kept hidden from this world. They are to be immaculate containers of the future generation. Sucking birth machines. Control upon control is heaped upon them in order to check their otherwise natural functions. Pondick exploits these controls and throws down the aesthetic gauntlet in a challenge—as if to say •We eat, we eliminate— we are corporal bags of flesh, the same as men. We step down, now, once and for all from the pedestal we were placed on•.

Her beds, otherwise the site of sleep, sex, birth and death are rendered uninhabitable, menacing, alien yet familiar. They seem to beckon the viewer to reconsider his or her attitudes towards these fundamental functions of life. Her •Double Bed• of 1989, looking for all the world like some snared in a maternal net, fish out of water—a great white beached whale (a colloquial term for a sexually exhausted male) lies like a Carl Andre with an apron on—mysteriously wrapped in Freudian barbed wire. Two elongated, extruded looking white forms metamorphose into a phallic looking Futon. The white of the milk bottles, the Francisco rope, the pillows and-the mattress' suggest pu-



Rona Pondick. Angel, 1987-88. Wax/plastic/nylon/pillow.
295 × 20 × 20 inches.
Coll: Eileen and Michael Cohen, NYC.



Rona Pondick. Heel, 1990. Shoes/wax/plastic/newspaper.
19 × 18 × 14 inches.
Coll: Marshall Redmond, California.

She seems intent, in her use of these colors and lumpish knots of form to change reality until it conforms to her, in order to form a subversive body of work. Scatology is placed before the viewer. We are reminded of Jonathan Swift and his attitude toward the anal function. Here Pondick takes her place along side, not only Swift, but Rabelais and Arisophanes as well. But where Swift's greatness lies in the intensity, the almost insane violence of -the hatred of the bowels- -Pondick seems familiar and unashamed, almost nonchalant about it. Excrement for her becomes, well, what it is -an everyday thing. Pondick practices what the author Middleton Murray called -Thee Excremental Vision-. In most cases this bodily product is emphatically denied and denounced. Pondick pushes the psychological insight at the root of love. Namely, that which we idealize and romanticize and desire also has excremental function. And that in adoring our beloved we also love their functions.

Blood, milk, semen and feces are the -gifts-, -property- and -weapons- of the body. Pondick suggests that these early erotic associations never quite disappear -but are only repressed. She slips in between the cracks of propriety and the forbidden realms of the id. This may be the reason so few have admitted any kind of discomfort before her work. This fear of fear subverts critical response -no mean feat. She works with mastery and will -those attributes of human reason first developed in the symbolic manipulation of excrement -but does so with an off handed and generous, non-manipulative, spirit. Her work continually reverses ideals and yet never treats them lightly, never makes fun of them. She unashamedly, and with delight, seeks instead to look at how form and the body, ideas and functions merge into one indistinguishable wedded thing. In so doing she recovers the -lost laughter- of playing with -the self-.

LA VIDA MORIBUNDA DEL CUERPO: LA ESCULTURA DE RONA PONDICK.

JERRY SALTZ

"Such order from confusion sprung,
Such gaudy tulips raised from dung."

JONATHAN SWIFT

Cuando se habla del trabajo de Rona Pondick parece deshonesto no comenzar con las propias reacciones. Sin ellos el escritor está de algún modo separado del lector. He estado con Rona Pondick dos veces. Una en su estudio (para cambiar de tema) y anteriormente en una inauguración. Mis reacciones cuando la vi por primera vez, finalmente, me dijeron mucho. No sólo del sobrecargado y desorientador efecto que su trabajo ejerce en mí, sino también mis propias respuestas en general hacia el objeto de arte, el uso de materiales y la primacía de la forma. Cuando me la presentaron recuerdo que me impresionó. Era como cuando estás en el cine y el sonido resuena, los labios de los actores se mueven pero es difícil establecer la conexión entre lo dicho y la persona

que lo dice. Mis sentidos quedaron desconectados. Inconscientemente siempre pensé que Rona Pondick, obviamente por su arisco trabajo, parecería –si se quiere decir así– una «vagabunda». Yo nunca había pensado cómo sería una artista basándome en su trabajo, aunque es un pensamiento interesante. Pero ella era así, una persona ordinaria –como tú y como yo, aparentemente normal–. Además, me di cuenta que cuando veía su trabajo y su nombre había una asociación imaginaria del artista y de su aspecto. Incluso su nombre –Pondick– evoca entre labios pensamientos desconcertantes de algo enorme y desaliñado. Sentí que a pesar de todo lo que su trabajo me había atraído, igualmente y de un modo secreto, me había turbado.

**Rona Pondick. Tongues, 1990. Mixed media. 16 × 80 × 49 inches.
Coll: Israel Museum, Jerusalem.**







Rona Pondick. Milk, 1989. Mixed media. Left: 22 × 35 × 32 inches; right: 22 × 33 × 32 inches.

Desde entonces me ha sorprendido lo poco que se menciona este sentimiento de repulsión o consternación. ¿Puede todo el mundo estar conforme? ¿Cómo crea esta disposición para enmascarar el sentido del decoro y el gusto cuando te encuentras ante sus estrepitosos y elegantes objetos? ¿Cuántos artistas, actualmente, pueden crear este efecto sin caer en el sensacionalismo, lo rimbombante o lo estúpido? Esta es una artista que, incluso, mientras es aceptada, continúa astutamente penetrando en la audiencia. Ella es capaz de desarmar al espectador y hacerle cambiar –aunque sea ligeramente– su propio gusto.

En efecto, ella nos entrega a San Pedro –lo que será recordado, reclamado a su maestro, quién se apartó de sus creencias más fundamentales –tres veces antes de que cantara el gallo–.

Ella hace que, temporalmente, olvidemos nuestras reacciones y las disfrazemos con verdades a medias y complicadas defensas. Pero el espectador permanece, como San Pedro, con una especie de náusea espiritual, el sentimiento de haberte traicionado a ti mismo en favor de las apariencias. Pondick hace cambiar tanto al espectador que es difícil anticipar el fin emocional que tendrá lugar. Tan pronto como abrazas el trabajo te das cuenta que te posee –su garra enguantada de terciopelo te sujeta fuertemente.

Ella es capaz de cambiar lo que hasta ahora se pensaba que era «malo» o «sucio» en algo «bueno» o «bonito». Ella desprende las capas de formación y organización del coraje que las alumbra –y fuerza al espectador a confrontar sus definiciones de aceptable, seductor, tentación y deseo.

En una proeza de alquimia estética transforma, aparentemente, de forma involuntaria, las más básicas reacciones en el resplandor de la deleitación y el deseo. Una especie de transustanciación convierte al mortal y corrupto cuerpo humano y sus subproductos en la Hostia –una Eucaristía impía–. Pero todavía quedan persistentes preguntas. ¿Por qué hay tan poca admisión de inquietud y ansiedad antes de su obra? ¿Cómo rompe nuestro vínculo con el adoctrinamiento? ¿Cómo puede hacernos mirar algo que no queremos ver y pretende que no tengamos miedo? ¿Hay, después de todo lo que se ha dicho del trabajo de Pondick, algo que involuntariamente no se ha dicho sin vergüenza? ¿Cómo hace que su audiencia transija en la aceptación de excrementos y otras secreciones y funciones de tabúes corporales?

Si puede resultar extraño cambiar a una discusión formal, menos íntima, no lo es –este es el cambio que subyace en el corazón de su amalgama.



Rona Pondick. Milk, 1989. Detail.

Este proceso formal actúa como una especie de esqueleto clave de su trabajo. Entre la lista de objetos que ella representa sin uso o las formas sin función se encuentran almohadas, camas, biberones y zapatos, aunque no se limita a ellos. Todos son artículos domésticos, por consiguiente íntimos, o en los que colocamos nuestro cuerpo o que insertamos en nuestro cuerpo. Los materiales con que los une y enlaza son periódicos, cera, plástico, cuerda y plomo. Todo es flexible, adaptable.

El producto final (no es una palabra usada a la ligera cuando se habla de Pondick) son unas visiones extrañas de colecciones surrealistas y negros cuentos de hadas que tienen un momento psicológico e intensidad de significado. Frecuentemente son aglomeraciones de un orgánico falso e infinitamente sugestivas que implican masas inertes, que poseen una especie de impenetrable conciencia biológica.

Pondick es una esteta reincidente cuando de ello se trata –pero casi inmaculada cuando se refiere a la forma y el proceso–. Ella trabaja de un modo en el que nada ocurre por casualidad. Pero en el fondo emplea una voluntad férrea en su material –llegando a explorar sus ca-

racterísticas innatas y latentes–. En «Tacón» (1990), por ejemplo, usa periódicos como un compuesto de vinculación maleable. Los usa para unir una cantidad de zapatos de tacón alto para crear una discordante, distendida y cruzada polinización de un cúmulo formalista. Una masa que parece al mismo tiempo desplazada, uniforme y diseñada. La tipografía del periódico ha permitido transformar la impericia de un tema en esta nueva configuración. Expresiones cargadas arrastran el paisaje. Estos zapatos que fetichizan a las mujeres han sido aún más fetichizados por Pondick, transformándolos en un cicloide, algo abrasivo. Incapaces de andar e insuficientes para rodar, recuerdan aquellas imágenes de montones de gafas y zapatos de Auschwitz. Estos artículos cotidianos de repente parecen menos cotidianos y más representativos y temidos. Están unidos del mismo modo que las mujeres unen sus pies a los zapatos, que están simultáneamente diseñados para inmovilizarlos y hacerlos más deseables. Pondick con frecuencia «juega» con esos cambios, derrumbando y volcando estereotipos.

Ella trabaja con lo que es, a veces, diseño impuro. Pero el hecho de que esta mujer lo haga aumenta y levanta



Rona Pondick. Beds, 1988.

apuestas revolucionarias. Las mujeres tienen que ser limpias, cuidarse bien y ser correctas. Tienen prohibido jugar con el barro y se les enseña que sus propias secreciones son «malas» y «sucias» y tienen que ocultarse al mundo. Tienen que ser contenedores inmaculados de la futura generación. Máquinas que tragan. Un conjunto de controles ordenados se amontonan sobre ellas para comprobar lo que en otro mundo serían funciones naturales. Pondick explota estos controles y renuncia al guante estético en un desafío —como para decir: «Comemos, eliminamos, somos bolsas de carne corporales, como los hombres. Bajemos, ahora, de una vez por todas de este pedestal en el que hemos sido colocadas».

Sus camas, en otras circunstancias el sitio de dormir, sexo, nacimiento y muerte, se vuelven inhabitables, amenazadoras y extrañas, aunque familiares. Parece que abren al espectador a considerar su actitud hacia aquellas funciones fundamentales de la vida. Su «Cama de Matrimonio», de 1989, busca al mundo para atraparle en una red maternal, pez fuera del agua —una gran ballena blanca encallada en la playa (en término coloquial, para un macho sexualmente exhausto) yaciendo como un Carl Andre, con un delante misteriosamente envuelto en un alambre de pinchos

freudiano. Dos formas alargadas y estiradas se transforman en un fállico Futón. El blanco de los biberones, la cuerda franciscana, la almohada y el colchón sugieren pureza, descanso, bondad. Pondick trabaja con frecuencia monocromáticamente, usando exclusivamente marrones, blancos y negros en la misma obra. En muchas de sus obras blancas («Angel», «Leche», «No» y «Lechero») altera severamente las asociaciones en torno a este incoloro. Como Melville, quien en Moby Dick (capítulo 42, «La blancura de la ballena»), se desvía del código usual «bueno» asociado al blanco y sugiere que también podría ser un color de horror y esclavitud, terror y muerte. No es sólo el color de los fantasmas y el helado Antártico, la leche y el esperma, sino también el color de la piel de aquellos que han oprimido y matado en su nombre. El blanco es una causa. Ha sido el grito común de protesta de algunas de las peores atrocidades de la humanidad. Para Pondick, el blanco se convierte en negro —en tanto en cuanto se apodera de estos siniestros atributos «más oscuros». La relación de una mujer con él es comentada más en profundidad en «Angel» (1989). En una inversión virginal de la historia de «La princesa y el guisante», Pondick coloca un montón de excrementos de rata sobre una pila de almohadas. Su peso, su masa inerte



Rona Pondick. Beds, 1988.

podría contrastarse con lo que en otras circunstancias sería una joya en una escena de satén. Un nudo tumoral sugiere una especie de perla endemoniada dentro de una ostra. Pondick insiste en que las mujeres no son ángeles puros, santas, recatadas y aseadas como a los hombres les gustaría que fuesen, sino gente con peso y masa, materia y estiércol. También en su trabajo hay muchos cuentos de hadas negros. En «No» (1990), Pondick coloca un par de zapatos negros de cuero de niña pequeña rellenos de biberones en una hinchada, engordada y corpulenta almohada. Recordando el zapato de cristal de Cenicienta o la redondez de Humpty Dumpty, «No» apaga un conjunto de interruptores conectados con fantasía e imaginación infantil. A cada paso Pondick da la vuelta al flujo, sustituyendo sus propios símbolos retorcidos y oxidados. Incluso su título «No» parece estar reñido con el preconcebido mundo del «Sí». A veces ella envuelve objetos en lana de acero u hojas de aluminio. Esto produce el desconcertante efecto de objetos mudos que son amordazados, silenciados, enterrados y dañados. Esto da a alguna de las obras de Pondick un corte sádico, pervertido o sarcástico que le acerca a la famosa obra de Oppenheim «Fur Linen Tea Cup» («Taza forrada de piel»). Algunas de sus obras simulan forúnculos o

protuberancias emergentes, insinuando enfermedad, decadencia y muerte. Otras se asemejan a escenarios que sirven de apoyo a obras aberrantes representadas por chicos sin compañerismo y residentes de asilos olvidados.

Su empleo del negro y marrón es igualmente provocativo y señala ambigüedades en medio de una gran teoría estética.

Parece absorta en el uso de estos colores y nudos deformados que cambian la realidad hasta que cuadra con ella, para formar un subversivo equipo. La escatología se coloca delante del espectador. Nos recuerda a Jonathan Swift y su actitud hacia las funciones crueles. Aquí Pondick se pone en la misma línea no sólo de Swift, sino también de Rabelais y Aristófanes. Pero mientras que la mayor grandeza de Swift yace en la intensidad, la casi insana violencia de «el odio de las entrañas» —Pondick parece familiar y descarada, casi desafiante—. Excremento para ella es, bueno, lo que es— algo cotidiano. Pondick practica lo que el autor Middleton Murray llamó «La Visión Excremental». En la mayor parte de los casos este producto corporal es enfáticamente negado y denunciado. Pondick empuja la perspicacia psicológica en la raíz del amor.



Rona Pondick. Scrap Little Bather, 1991. Beaver College Art Gallery. Photo: Graydon Wood.

Es decir, que todo lo que idealizamos, romantizamos y deseamos también tiene una función excremental. Adorando a nuestro amor también adoramos sus funciones. Sangre, leche, semen y excrementos son los «regalos», «propiedades» y «armas» del cuerpo. Pondick sugiere que todas estas asociaciones eróticas nunca desaparecen del todo; simplemente están reprimidas. Ella se desliza entre las grietas de la propiedad y los reinos prohibidos del ello. Esta puede ser la razón por la que tan pocos han admitido algún tipo de incomodidad ante su trabajo. Este miedo al miedo transforma la respuesta crítica; no quiere decir pro-

za. Ella trabaja con maestría y voluntad –los atributos que primero desarrolló la razón humana en la manipulación simbólica de los excrementos–, pero lo hace con espíritu informal, generoso y no manipulativo. Su trabajo continuamente invierte los ideales, aunque nunca los trata ligeramente ni se burla de ellos. Ella, desvergonzadamente y con deleite, busca, no mira simplemente, cómo la forma y el cuerpo, las ideas y las funciones se funden en una especie de matrimonio indistinguible. De este modo ella recupera la «risa perdida» de jugar con «el yo».

Traducción: ANA VICENTE