

Houston, Joe. "The Alchemical Forest." *Rona Pondick: Works / Werke 1986–2008, New York, Salzburg*. (Paris/Salzburg: Galerie Thaddaeus Ropac; New York: Sonnabend Gallery, Salzburg: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst, 2008), pp. 89–107.

The Alchemical Forest

Der alchemistische Wald

Joe Houston

Associate Curator of Contemporary Art, Columbus Museum of Art, Ohio

Kurator für zeitgenössische Kunst, Columbus Museum of Art, Ohio

Rona Pondick has long worked in uncomfortable territory. Fragmentation, separation, and disjunction have been perennial themes in her sculpture and installations since the 1980s. Using techniques of repetition, accumulation, and scatter she has managed to provoke physical and psychological unease, redefining the polite relationship between object and viewer and, in the process, disturbing that tenuous boundary between the personal and the social. While such preoccupations may stem partly from Minimalist concerns with expanding the sculptural field, her corporeal imagery sprang from somewhere more personal, focusing on the very points of connection between our internal and external worlds, predominantly orifices and excrement. Such visceral extensions of the private body into the very public and politically charged realm of the gallery space laid bare myriad urges and fears buried deep within each of us.

Her most compelling symbol of our pre-conscious wants and needs is the sardonic image of the disembodied mouth that proliferated in constructions and scatter works through the 1990s. At once comical and terrifying, that grimacing protagonist took numerous guises in drawings, objects, and even a prop in a performance piece. But perhaps most memorably, it was incarnated in small fist-

Rona Pondick arbeitet seit langem in einem Bereich, der beim Betrachter ein gewisses Unbehagen hervorruft. Seit den 1980er Jahren beschäftigt sie sich im Rahmen ihrer Skulpturen und Installationen immer wieder mit den Themen Fragmentierung, Trennung und Disjunktion. Mittels Wiederholung, Akkumulation und Streuung/Scatter gelingt es ihr, physische und psychische Beklemmung zu verursachen, die einvernehmliche Beziehung zwischen Objekt und Betrachter neu zu definieren und dabei die labile Grenze zwischen Persönlichem und Gesellschaftlichen aufzubrechen. Derartige Reflexionen mögen zum Teil als minimalistisches Streben nach einer Erweiterung der Skulptur verstanden werden, doch Pondicks korporeale Bilderwelt hatte einen eher persönlichen Ursprung, konzentrierte sich auf unsere ganz konkreten Verbindungspunkte von Innen- und Außenwelt, vorwiegend die Körperöffnungen und Exkremamente. Diese viszerale Erweiterung des persönlichen Körpers in den sehr öffentlichen, politisch besetzten Raum der Galerie legte zahlreiche Triebe und Ängste bloß, die in unseren Tiefen vergraben sind.

Pondicks bestechendstes Symbol unserer vorbewussten Bedürfnisse und Wünsche ist das sardonische Bild des entkörperlichten Mundes, das in den neunziger Jahren zahlreiche Konstruktionen und Scatter Works prägte. Diese ebenso komische wie beängstigende Grimasse nahm in Zeichnungen, Objekten und sogar als Requisite in einem Performance-Stück unterschiedlichste Gestalt an. Am denkwürdigsten war jedoch viel-

shaped and bite-sized spheres amassed in works like *Little Bathers* (1990–1991) and *Sour Balls* (1995). Because of their associations with our insatiable appetites, Pondick half-jokingly referred to the little mouths as her “forbidden fruits.” They made one of their last appearances in 1997 in a compelling installation titled *Dirt Head* (pl. 4, 5). Fashioned from soil, its fetal/fecal mouth forms were partially submerged into an earthen mound as though succumbing to death and decay. Exhibited in Austria, South Africa, and other locations, *Dirt Head* was subject to diverse interpretations from the atrocious to the sublime, informed by local histories and particular cultural perspectives. The narrative potential of the work was a significant shift, one that would extend the reach of the artist’s subsequent investigations.

At about the time Pondick was completing *Dirt Head*, she was invited to conceive a permanent outdoor installation for a private collection of contemporary sculpture sited on acres of bucolic land in upstate New York. No longer working within the critical conventions of the gallery space, she realized that the intimate scale and confrontational installation strategies to which she was accustomed would be overshadowed by the natural surroundings. So she engaged nature on its own

leicht ihre Verwendung als Faust-förmige und Biss-große Kugel in Werken wie Little Bathers (Kleine Badende, 1990–1991) und Sour Balls (Saure Bälle, 1995). Wegen des Verweises auf unseren unstillbaren Appetit bezeichnete Pondick ihre kleinen Münder halb im Scherz als “verbotene Früchte”. Eines der letzten Male traten sie 1997 in der bezwingenden Installation Dirt Head (Erdkopf, Abb. 4, 5) auf. Hier wurden die fetalen/fäkalen Mundformen halb in einem Erdhügel vergraben, womit sie dem Tod und der Verwesung preisgegeben sind. Dirt Head wurde in Österreich, Südafrika und anderen Ländern ausgestellt und auf unterschiedlichste Art interpretiert, wobei sich die Deutungen abhängig von der lokalen Geschichte und der jeweiligen kulturellen Perspektive vom Grausigen zum Sublimen erstreckten. Das narrative Potenzial des Werks stellte eine bedeutsame Verlagerung dar, die den Kontext der späteren Arbeiten der Künstlerin erweitern sollte.

Etwa zur Zeit der Fertigstellung von Dirt Head wurde Pondick gebeten, für eine Privatsammlung zeitgenössischer Skulptur auf einem weitläufigen Gelände inmitten bukolischer Landschaft im Staat New York eine permanente Außen-Installation zu gestalten. Ohne den üblichen Rahmen kritischer Konventionen des Galerieraums, so wurde Pondick bewusst, würden der intime Maßstab und die konfrontativen Installationsstrategien, mit denen sie bislang gearbeitet hatte, von der natürlichen Umgebung in den Hintergrund gedrängt werden. Deshalb griff sie auf die Natur selbst zurück und entwarf ein Werk, das Teil der Landschaft sein



Fig. 52

Fig. 52. *Apple Tree* (detail),
2001
Stainless steel
Unique
71 1/2 x 50 x 64 in.
Collection of Sinai Temple,
Los Angeles, California

Pl. 32. *Apple Tree*, 2001

terms to create something that could be very much a part of the landscape. The result is *Untitled Tree* (1997, Fig. 14, p. 15), a spectacular sculptural grouping featuring a large barren tree surrounded by scattered “forbidden fruits.” The 15-foot-tall pear tree, modeled from one in a nearby orchard, and 50 small orbs were cast in aluminum, a weatherproof material that imparts an unnatural hue and sheen to the organic forms. Despite its metallic skin, the ensemble was so convincingly detailed and positioned as to lose its identity as art. Absorbed into the environment, it lays in wait for those who may happen upon it and discover the disturbing tooth-lined cavities in the fallen fruit. Going one step further than the elegiac *Dirt Head*, this tableaux evokes the full cycle of birth, death, and renewal, dramatized subversively within the image of nature.

The evocative multi-part installation of *Untitled Tree* added a new contextual element to Pondick’s psychic projections, auguring a conceptual evolution attended by new images, materials, and processes. That first outdoor project was soon followed by the site-specific *Tree* (pl. 31) in 1999 and *Apple Tree*, completed two years later, complex projects made possible by private commission. By 2001, the tree had emerged as a compelling and versatile sign in her work, with resonance in religious symbolism

FFig. 52. *Apfelbaum* (Detail),
2001
Edelstahl
Unikat
181.6 x 127 x 162.6 cm
Sammlung Sinai Temple, Los
Angeles, Kalifornien

Pl. 32. *Apfelbaum*, 2001

könnte. So entstand *Untitled Tree* (*Baum ohne Titel*, 1997, Fig. 14, s. 15), eine augenfällige Skulpturgruppe bestehend aus einem großen kahlen Baum, umgeben von verstreut herumliegenden “verbotenen Früchten”. Der fünf Meter hohe Birnbaum, gestaltet nach einem tatsächlichen Baum in einem nahe gelegenen Obstgarten, und fünfzig kleine Kugeln wurden in Aluminium gegossen, ein wetterbeständiges Material, das den organischen Formen einen unnatürlichen Ton und Glanz verleiht. Trotz der Metallhaut ist das Ensemble derart überzeugend gestaltet und platziert, dass es seine Identität als Kunstobjekt verliert, es geht in die Umgebung ein und wartet darauf, dass ein Besucher es zufällig entdeckt und die verstörenden Zahnreihen in den abgefallenen Früchten bemerkt. Dieses Tableau geht einen Schritt weiter als das elegische *Dirt Head*, es beschwört den gesamten Zyklus von Geburt, Tod und Erneuerung herauf, der subversiv im Rahmen der Natur selbst ausagiert wird.

Die evokative mehrteilige Installation *Untitled Tree* erweiterte Pondicks psychische Projektionen um ein neues kontextuelles Element und war damit Vorbote einer Konzeptentwicklung, die neue Bilder, neue Materialien und Prozesse umfassen sollte. Auf das erste Projekt für den Außenraum folgten wenig später, 1999, das ortsspezifische Objekt *Tree* (*Baum*, Abb. 31) sowie das zwei Jahre später fertig gestellte *Apple Tree* (*Apfelbaum*), beides komplexe Werke, die durch Privataufträge ermöglicht wurden. 2001 war der Baum bereits ein bildkräftiges



and pagan mythology the world over. *Apple Tree*, in particular, cannot escape the orbit of biblical lore. In this elaborately staged work, a barren stainless steel tree grows from a grassy outcropping, its slender branches appearing particularly vulnerable in their denuded state. The tree has jettisoned itself of its overripe burden, which lies strewn about the grass. Upon close inspection these “apples” also reveal gnashing teeth, evincing a hunger that mirrors our own appetites. *Apple Tree* emblemizes the struggle between desire and consequences, a reading amplified by the oblique reference to the Garden of Eden and its final installation in the garden of a Los Angeles temple.

The specificity of cultural references summoned by Pondick’s trees is matched by a level of naturalistic detail that has not yet been seen in her work. Cast in stainless steel and finished with lapidary precision, these trees may be mistaken at first for the real thing, especially when presented out-of-doors. But their stainless steel bark and fruit, carefully modulated into alternately matte and smooth surfaces, catch the light a little too sharply and reflect the sky in an otherworldly way, eventually distinguishing itself from surrounding environs as something artificial and more eternal. Whereas Pondick once spoke of the transient nature of being in transitional objects modeled from

und vielseitiges Zeichen in Pondicks Schaffen geworden, das sich weltweit zu Interpretationen im religiösen Symbolismus und in der heidnische Mythologie anbot. Insbesondere Apple Tree kann den Kontext des biblischen Geschichtenkreises nicht abstreifen. In diesem kunstvoll installierten Werk wächst aus einer Grasfläche ein kahler Baum aus Edelstahl, dessen schlanke Zweige durch ihre Blattlosigkeit noch verletzlicher wirken. Der Baum hat seine überreife Last abgeworfen, verstreut liegt sie im Gras umher. Bei näherer Betrachtung entblößen auch diese “Äpfel” klaffende Zahnreihen und bringen damit einen Hunger zum Ausdruck, der den unseren widerspiegelt. Apple Tree manifestiert emblematisch den Kampf zwischen Verlangen und Konsequenz, eine Lesart, die durch den Verweis auf den Garten Eden und den Standort in einem Tempelgarten in Los Angeles noch unterstrichen wird.

Das Spezifische der kulturellen Verweise in Pondicks Bäumen paart sich mit einer ihrem Werk bislang fremden naturalistischen Detailtreue. Diese aus rostfreiem Stahl gestalteten und mit größter Präzision ausgearbeiteten Bäume können auf den ersten Blick für echte Bäume gehalten werden, insbesondere, wenn sie in freier Natur installiert sind. Doch die Edelstahl-Rinde und -Früchte, deren Oberfläche minutiös abwechselnd matt und glatt bearbeitet ist, brechen das Licht etwas zu scharf, spiegeln den Himmel auf überirdische Art wider und geben sie dadurch schließlich als etwas Künstliches und Dauerhafteres zu erkennen, als etwas, das

wax, cloth, dirt, and other relatively ephemeral materials, her metal trees reinforce endurance and the constancy of cyclic events. The fallen fruit of *Tree* will never rot into the soil, but will continually rage against their own demise. And the parable of the fall of man insinuated by *Apple Tree* will forever be acted out in its garden plot–cum–burial ground. Timelessness is engineered into these arboreal fantasies. Stainless steel, an extremely durable metal, has since become Pondick’s medium of choice, significant for both visual and conceptual reasons. But it also poses greater technical challenges than traditional sculptural materials, requiring a different kind of aesthetic discipline. The result is a slower, more considered approach to object making and a greater concentration of ideas distilled into far fewer works in the years since.

At about the time she was working on her first tree installations, Pondick also embarked on a series of human/animal hybrids with her own visage grafted onto the bodies of various species. A four-year period of research and experimentation resulted in her first successful creature, the Sphinx-like *Dog* (1998–2001, pl. 11, 12). In an effort to plausibly miniaturize her head for another hybrid, the mercurial evolutionary riot of *Monkeys* (1998–2001, pl. 13, 14), Pondick turned to

sich von der umgebenden Natur abhebt. Sprach Pondick bei früheren Übergangsobjekten, die aus Wachs, Stoff, Erde und anderen relativ ephemären Werkstoffen bestanden, vom flüchtigen Wesen des Seins, verweisen ihre Metallbäume auf Dauer und Beständigkeit zyklischer Abläufe. Die gefallenen Früchte von Tree werden nie in der Erde verrotten, sondern unablässig ihrem Tod trotzen. Und die Parabel vom Sündenfall, die Apple Tree aufgreift, wird auf dem Rasenstück/Grabplatz bis in die Ewigkeit ausagiert werden. Zeitlosigkeit ist inhärenter Bestandteil dieser arborealen Fantasien. Edelstahl, ein außerordentlich dauerhaftes Metall, bedeutsam aus visuellen wie aus konzeptionellen Gründen, ist mittlerweile zu Pondicks bevorzugtem Werkstoff geworden. Allerdings ist der technische Bearbeitungsaufwand größer als bei herkömmlichen Materialien für Skulpturen, es erfordert eine andere Art ästhetischer Disziplin. Daraus folgen ein langsames, überlegteres Herangehen an die eigentliche Arbeit und eine größere Konzentration von Ideen, die in weit weniger Werken resultieren.

Zeitgleich mit den ersten Baum-Installationen arbeitete Pondick auch an einer Reihe von Mensch-Tier-Hybriden, bei denen sie dem Körper verschiedener Wesen ihren eigenen Kopf verlieh. Nach vierjährigem Experimentieren entstand schließlich ihr erstes Werk, das sphinxartige Dog (Hund, 1998–2001, Abb. 11, 12). Um ihren Kopf für ein weiteres Hybridwesen, das ausschweifende Evolutionsgebilde Monkeys (Affen, 1998–2001, Abb. 13,



Fig. 53.

Fig. 53. *Pussy Willow Tree*,
2001
Stainless steel
Unique
71 1/2 x 50 x 64 in.
Collection of Fondation pour
l'art contemporain Claudine
et Jean-Marc Salomon,
Annecy, France

Pl. 33. *Pussy Willow Tree*,
2001

3-dimensional scanning and rapid-prototyping, which enabled her to resize her head to any scale without loss of proportionate detail. An extreme result of this new technology appeared in *Worry Beads* (1999–2001), a bronze string of seven graduated versions of her head, the smallest of which measures less than one-half of an inch in height. The uncanny results prompted new possibilities for her trees, beginning with *Pussy Willow Tree* (2001), an outdoor commission that, like *Apple Tree*, has also been exhibited in a gallery space. Planted in the dirt, the leafless willow seems both whimsical and abject, its cascade of wilting branches lending it a melancholic form. Encountering it inside or outdoors, one is arrested by the extraordinary technical feat required to articulate hundreds of wispy branches that look as if they could be sent clattering in the slightest breeze. That seduction of material and craft draws us intimately into Pondick's alchemical fiction. As we approach *Pussy Willow Tree* at arm's length, its tiny buds reveal themselves to be minuscule human heads. It is Pondick's own miniaturized face clinging to every branch, expressionless, androgynous, and mysterious. While disturbing in its incongruity, this human/vegetable hybrid is also exhilarating as a powerful image of growth and transformation.

Fig. 53. *Weide mit
Palmkätzchen*, 2001
Edelstahl
Unikat
181,5 x 127 x 162,6 cm
Sammlung Fondation pour
l'art contemporain Claudine
et Jean-Marc Salomon,
Annecy, Frankreich

Pl. 33. *Weide mit
Palmkätzchen*, 2001

14), korrekt zu verkleinern, beschäftigte Pondick sich mit 3-D-Scannen und Rapid-Prototyping-Techniken, die ihr ermöglichten, ihren Kopf ohne Verluste bei den Details und den Proportionen nach Belieben zu verkleinern. Als verblüffendstes Ergebnis dieser neuen Vorgehensweise muss *Worry Beads* (Komboloi, 1999–2001) gelten, eine Bronzekette aus sieben unterschiedlich großen Versionen ihres Kopfes, von der die kleinste gerade gut einen Zentimeter hoch ist. Die überraschenden Resultate dieser Technik eröffneten neue Möglichkeiten für ihre Bäume, angefangen mit *Pussy Willow Tree* (*Weide mit Palmkätzchen*, 2001), ein Außenraum-Auftrag, der wie *Apple Tree* auch im Rahmen einer Galerie ausgestellt wurde. Die unbelaubte, in Erde stehende Weide erhält durch ihre herabhängenden dünnen Zweige eine melancholische Gestalt und wirkt ebenso kurios wie unbedeutend. Ob man dem Objekt nun im geschlossenen Raum oder im Freien begegnet, man staunt über die außerordentliche technische Leistung, Hunderte dünner Zweige so zu gestalten, dass man glaubt, sie müssten bei der leisesten Brise gegeneinander klirren. Diese Betörung durch Werkstoff und handwerkliches Können bindet uns in Pondicks alchemistische Fiktion ein. Wenn wir uns *Pussy Willow Tree* auf Armeslänge nähern, geben sich die kleinen Knospen als winzige Menschenköpfe zu erkennen. Es ist Pondicks eigenes Gesicht in Miniatur, das dort ausdruckslos, androgyn und geheimnisvoll an jedem Zweig hängt. Dieses Mensch-Pflanzen-Hybrid ist zwar verstörend in seiner Inkongruenz, doch zugleich ungemein bejahend als Bild des Wachstums und der Transformation.







Forever blossoming, Pondick's steel "tree of life" is a vivid symbol that touches upon a host of creation myths and universal cosmologies. With the image of the anthropomorphic *Pussy Willow Tree*, she invokes a wide array of associations dating back to ancient eras and given voice in Old Testament parables, Buddhist iconography, Greek mythology, and modern fairy tales. Looking at *Pussy Willow Tree*, one cannot help but recall legendary instances of human/botanical fusion, such as Adonis being born of a myrrh or Daphne transforming into a laurel. Fantastic images of hybridization – the term is botanical in its etymology – have captured artistic imaginations for millennia, from Homer to Kafka to Disney. Appearing across cultures, the themes of metamorphosis and animism seem deeply embedded in human consciousness. In the contemporary context Pondick's hybrid images found a new historical imperative as the embodiment of the anxiety of a new *fin de siècle*. It may seem paradoxical that Pondick engaged cutting-edge technology to invoke ancient, deep-seated associations with her human/animal/botanical convergences. However, such manipulation of living matter, on cellular, molecular, and genetic levels, is now made possible by the transformative power of computer. The digital language of 0 and 1 allows us to decode and

Pondicks immerblühender stählener "Baum des Lebens" ist ein eindringliches Symbol, das eine Vielzahl von Schöpfungsmythen und Kosmologien aufgreift. Mit dem Bild des anthropomorphen Pussy Willow Tree spielt die Künstlerin auf eine weite Assoziationspalette an, die Jahrtausende zurückgeht und Parabeln aus dem Alten Testament, der buddhistischen Ikonografie, der griechischen Mythologie und modernen Märchen zum Ausdruck bringt. Beim Betrachten von Pussy Willow Tree fallen einem unwillkürlich antike Vorbilder für die Verschmelzung von Mensch und Pflanze ein, etwa die Geburt Adonis' aus einer Myrthe oder die Verwandlung Daphnes in einen Lorbeerbaum. Fantastische Bilder der Hybridisierung – ein Ausdruck, der ursprünglich ausschließlich im botanischen Zusammenhang verwendet wurde – dienen Künstlern seit Jahrtausenden als Inspiration, von Homer über Kafka bis hin zu Disney. Die kulturübergreifenden Themen von Metamorphose und Animismus sind offenbar tief im menschlichen Bewusstsein verwurzelt. Im zeitgenössischen Kontext fanden Pondicks Hybridbilder einen neuen historischen Imperativ als Verkörperung der Angst vor dem neuen fin de siècle. Es mag paradox erscheinen, dass die Künstlerin fortschrittlichste Techniken verwendet, um mit ihren Konvergenzen von Mensch, Tier und Pflanze uralte, tief sitzende Assoziationen zu beschwören. Doch derartige Manipulationen der belebten Materie auf Zell-, Molekular- und genetischer Ebene sind dank der transformierenden Kraft des Computers heute möglich. Die digitale Sprache von 0 und 1



Fig. 54



Fig. 55

recode nature at will, much as Pondick has done with her own body. The invention of monsters is a 21st-century reality, as evidenced by the entry of the word *chimera* into the scientific lexicon, not as a metaphor, but to describe new biological forms. With the selective aid of digital technology and industrial materials such as stainless steel and silicone rubber, Pondick taps into a labyrinth of associations both sacred and scientific, giving concrete form to unconscious desires and cultural fears with ever more virtuosic feats of aesthetic imagination.

Originally conceived for temporary installation on the highly manicured grounds of Cranbrook Art Museum in Michigan, Pondick's next tree exploited the full potential of its historic architectural setting. For her intervention, she selected a site adjacent to three reflecting pools descending down the grassy campus designed by Eliel Saarinen. At the top of symmetrical pools stands Carl Milles' *moderne* monument of Triton surrounded by a fountain of slippery mermen. At the opposite end, Pondick placed *Crimson Queen Maple* (2002–2003), a tree sculpture nearly six feet tall with contorted boughs extending the breadth of twelve feet. Unlike previous trees, her ornamental maple was planted in a large bronze pot filled with smooth, black Japanese river rocks. Seated on a

Fig. 54, 55. *Crimson Queen Maple* (detail), 2003
Installation view at Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, Michigan
Stainless steel, patinated bronze, and riverbed rocks
Unique
58 x 141 x 89 1/2 in.

gestattet uns, die Natur nach Belieben zu dekodieren und zu rekodieren, ähnlich, wie Pondick es mit ihrem eigenen Körper tut. Die Erfindung von Ungeheuern ist eine Realität des 21. Jahrhunderts, wie der Eingang des Wortes "Schimäre" ins naturwissenschaftliche Vokabular beweist, und zwar nicht als Metapher, sondern als Bezeichnung neuer biologischer Wesen. Mit der selektiven Hilfe der Digitaltechnik und industrieller Werkstoffe wie Edelstahl und Silikongummi verweist Pondick in ein Labyrinth von Assoziationen, das heilig und zugleich wissenschaftlich ist, verleiht unbewussten Wünschen und kulturellen Ängsten durch zunehmend virtuose Leistungen der ästhetischen Imagination eine konkrete Gestalt.

*Für ihren nächsten Baum, ursprünglich als temporäre Installation in den formalen Gärten des Cranbrook Art Museum in Michigan entstanden, nutzte Pondick das gesamte Potenzial der historischen architektonischen Anlage. Als Standort für ihre Intervention wählte sie in der von Eliel Saarinen gestalteten Anlage einen Standort in der Nähe von drei über den Rasen absteigenden spiegelnden Teichen. Am oberen Ende der symmetrischen Wasserbecken steht Carl Milles' Monument moderne Tritons umgeben von einem Brunnen glitschiger Meermänner. Ans andere Ende platzierte Pondick *Crimson Queen Maple* (Fächerahorn "Crimson Queen," 2002–2003), eine fast zwei Meter hohe Baumskulptur, deren verästelte Zweige eine Breite von vier Metern erreichen. Im Gegensatz zu den vorherigen Bäumen wurde dieser Zierahorn in einen großen, mit*

Fig. 54, 55. Fächerahorn "Crimson Queen" (Detail), 2003
Installationsansicht im Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, Michigan
Edelstahl, patinierte Bronze, Flussteste
Unikat
147,3 x 358,4 x 227,3 cm



Fig. 56



Fig. 57

Fig. 56, 57. *Fukien Tea*, 2003
Painted bronze and rocks
Unique
28 x 15 x 14 in.

Fig. 58. *Ehretia Buxifolia*,
2003-04
Stainless steel
Unique
17 x 19 x 15 1/2 in.
Private collection

low concrete plinth proportionate to its surroundings, *Crimson Queen Maple* was poised like an exotic garden feature, ready to elicit casual admiration. In this context, most viewers experienced the work serendipitously while crossing the campus on nearby pathways, eventually slowed in their tracks by the tree's unseasonal, defoliated state and a peculiar glint in the branches. Close up, it reveals its stainless steel bark, and closer still, its peculiar buds transform into tiny human heads of varying scale, some approaching the size of small fruits. Eyes closed and mouth shut, Pondick's stoic visage hangs from every branch. The sheer number of these human buds, 120 in all, can be read alternately as a disturbing expression of fractured identity or as a stirring manifestation of creative potential. In either case it is a vivid, unforgettable image of rampant self-proliferation.

With *Crimson Queen Maple*, Pondick orchestrates a kinesthetic experience that unfolds incrementally, enacting the active process of mutation as one draws near. That alchemical magic, the inexplicable amalgam of the organic and the technological, mythic in its construction, provokes a conflicting mix of responses from the viewer. Nothing can be more immediately recognizable than a tree, but upon approaching Pondick's versions, discrepancies between knowledge and perception

Fig. 56, 57. *Fukientee*, 2003
Bemalte Bronze und Steine
Unikat
71,1 x 38,1 x 35,6 cm

Fig. 58. *Ehretia Buxifolia*,
2003-04
Edelstahl
Unikat
43,2 x 48,3 x 39,4 cm
Privatsammlung

schwarzen japanischen Flusssteinen gefüllten Bronzestopf "gepflanzt". Auf dem flachen, proportional zur Umgebung gehaltenen Betonpodest stand Crimson Queen Maple wie eine exotische gärtnerische Laune, die beiläufig Bewunderung erregen mochte. Und auf eben diese Art begegneten die meisten Besucher dem Werk, ganz zufällig beim Schlendern durch das Gelände, und verlangsamten dann angesichts der jahreszeitlich unangemessen kahlen Zweige und dem besonderen Glitzern des Holzes ihren Schritt. Aus der Nähe offenbart die Skulptur dann ihre Rinde aus Edelstahl, und aus noch größerer Nähe verwandeln sich die merkwürdigen Knospen in winzige Menschenköpfe unterschiedlicher Größe, von denen die größten etwa einer kleinen Frucht entsprechen. Mit geschlossenen Augen und geschlossenem Mund hängt Pondicks stoisches Gesicht an jedem Zweig. Die schiere Zahl dieser Menschenknospen, insgesamt 120, kann als verstörender Ausdruck einer fragmentierten Identität oder als lebendige Manifestation kreativen Potenzials verstanden werden. In beiden Fällen jedoch ist sie ein eindringliches, denkwürdiges Bild ungehemmter Selbstvermehrung.

Mit Crimson Queen Maple orchestriert Pondick eine kinästhetische Erfahrung, die sich schrittweise entfaltet und ihren Prozess der Mutation erst beim Nähertreten aktiv ausagiert. Dieser alchemistische Zauber, die unerklärliche, in ihrem Aufbau mythische Verbindung von Organischem und Technischem, ruft beim Betrachter widerstreitende Reaktionen hervor. Wohl nichts ist eindeutiger zu identifizieren als ein Baum, doch wenn



Fig. 58

confound us. People have often approached Pondick's work, going back two decades, as one creeps up on a caged animal: knowing they are safe, yet fearful of the unknown, the aesthetic equivalent of "fight or flight." That apprehension is amplified by the random encounter one may have with works like *Apple Tree* and *Crimson Queen Maple*. At Cranbrook, people huddled about Pondick's lustrous tree; neighborhood joggers, schoolchildren, and the occasional museum visitor became caught in its spell. One morning a scrap of paper was pierced onto the tip of one of its finely wrought branches with the urgent message: "Please tell the artist this is amazing."

The choice of the crimson queen is a significant one. A dwarf variety, more closely related to the azalea than the maple, it is bred to be a tame, somewhat cursory version of true tree. Pondick's adaptation of it is an even more elaborate fiction, further pruned and reshaped to meet her own aesthetic and practical concerns. While resolving most of the technical problems with the imposing *Crimson Queen*, Pondick also began work on several more diminutive sculptures based on bonsai specimens. Part botany, part aesthetics, bonsai is an ancient horticultural practice of miniaturization. The endeavor requires painstaking pruning and nurturing over decades, simultaneously

wir uns Pondicks Versionen nähern, werden wir mit Diskrepanzen zwischen Wissen und Wahrnehmung konfrontiert. Menschen begegnen Pondicks zwanzig Jahre zurückgehenden Werken häufig auf dieselbe Art, mit der man sich einem Tier im Käfig nähert: Trotz der schützenden Gitter bereitet das Unbekannte ihnen Angst – das ästhetische Gegenstück zum Instinkt "Angriff oder Flucht". Diese Angst wird noch verstärkt durch das Element des Zufalls bei der Begegnung mit Werken wie Apple Tree und Crimson Queen Maple. In Cranbrook scharten sich Menschen um Pondicks glänzenden Baum, Jogger, Schulkinder und bisweilen ein Museumsbesucher ließen sich in seinen Bann ziehen. Eines Morgens steckte ein Zettel an der Spitze eines der zarten Zweige, auf dem die dringende Botschaft stand: "Bitte sagen Sie der Künstlerin, das Werk ist unglaublich."

Die Wahl fiel nicht von ungefähr auf die Baumart "Crimson Queen". Sie ist eine Zwergform, die eher mit der Azalee als mit dem Ahorn verwandt ist und eigens als zahme, etwas oberflächliche Version des ursprünglichen Baums gezüchtet wurde. Pondicks Baum ist eine noch kunstvollere Fiktion dieser Art, wurde den ästhetischen und praktischen Anforderungen der Künstlerin entsprechend weiter beschnitten und gestaltet. Noch während sie die technischen Probleme der imposanten Crimson Queen löste, begann Pondick mit der Arbeit an mehreren kleineren Skulpturen, die auf Bonsais zurückgehen. Bonsai beruht auf einer Synthese von Botanik und Ästhetik und ist eine sehr alte Gartenkunst der Miniaturisierung, die jahrzehntelanges aufwändiges



Fig. 59



Fig. 60

Fig. 59, 60. Helen Curtis, 2005-06
Painted bronze, patinated bronze, and rocks
Unique
24 x 25 x 23 in.
Collection of Edward and Julie Minskoff, New York

coaxing and stunting growth to hold a species in stasis. In Zen philosophy, the tree and container represent sky and earth, shaped into a harmonic equilibrium. An extreme domestication of wilderness, bonsai cultivation proves that the urge to reinvent nature is not only a modern conceit, but one that dates back centuries.

This elaborate, pre-digital manipulation of the natural world is a perfect match for Pondick's interpretation. The themes of transformation and proliferation embodied by *Pussy Willow Tree* and *Crimson Queen Maple* are condensed with jewel-like precision in works like *Chinese Elm* (2002–2003, pl. 36) and *Fukien Tea* (2002–2003), two related works featuring golden heads on ash white trunks. The animated *Fukien* lurches sideways from its black pot, as though fleeing the shallow confines on its dense tangle of roots. Such anthropomorphism is emphasized in a series of white azalea shrub bonsais that sprout tiny gold hands at the tip of each attenuated limb. This human character is further evoked by the botanical name of the azalea sculpture titled *Helen Curtis* (2005–2006). The gilt-edged plant seems uncannily alive, begging our attention with outstretched palms, her hundreds of delicate fingers grasping outwards to return our touch.

Fig. 59, 60. Helen Curtis, 2005-06
Bemalte Bronze, patinierte Bronze, Steine
Unikat
61 x 63,5 x 58,4 cm
Sammlung Edward and Julie Minskoff, New York

Beschneiden und Pflegen verlangt, um das Wachstum zu fördern und gleichzeitig zu unterdrücken, damit die Gestalt des Baumes die Ausgewogenheit wahrt. In der Zen-Philosophie stellen der Baum und das Pflanzgefäß Himmel und Erde dar, die in einem harmonischen Gleichgewicht stehen. Die Bonsai-Kultur beruht auf einer extremen Domestizierung der Wildnis und beweist, dass der Wunsch, die Natur neu zu erfinden, keineswegs eine moderne Vorstellung ist, sondern im Gegenteil auf eine Jahrhunderte alte Geschichte zurückblickt.

Diese kunstvolle, prä-digitale Manipulation der Natur ist das perfekte Gegenstück zu Pondicks Interpretationen. Die Themen Transformation und Vermehrung, die bereits Pussy Willow Tree und Crimson Queen Maple kennzeichneten, werden in Werken wie Chinese Elm (Chinesische Ulme, 2002–2003, Abb. 36) und Fukien Tea (Fukientee, 2002–2003) – zwei verwandte Werke mit goldenen Köpfen an aschweißen Stämmen – in kristallklarer Präzision kondensiert. Fukien scheint sein schwarzes Gefäß zu fliehen, als wollte es der flachen Beschränkung seines Wurzelgeflechts entkommen. Dieser Anthropomorphismus findet noch eine Steigerung in einer Reihe weißer Azaleen-Bonsais, deren Zweige an der Spitze jeweils eine winzige goldene Hand hervorbringen. Das menschliche Band wird noch betont durch den botanischen Namen der Azaleen-Skulptur Helen Curtis (2005–2006). Dieses gold geränderte Gewächs scheint auf gespenstische Art zu leben, fleht mit ausgestreckten Händen um unsere Aufmerksamkeit, Hunderte zarte Finger strecken sich unserer Berührung entgegen.

At less than two feet in height, Pondick's bonsais demand a different level and speed of attention, inviting an intimate and contemplative viewing experience that is heightened by the drama of bonsai's innate theatricality. The exquisite finishes and minuscule features of works like *Pyracantha* (2005–2006) lure us to within a breath's distance to appreciate its finely articulated organic structures, a delicacy tempered by its steely sheen and dangerous, spear-like shoots. Like the living bonsai on which they are modeled, Pondick's unnatural wonders are a precarious balance of vulnerability and resilience. *Firethorn* (2005–2006) is a particularly thorny specimen potted in a stainless steel bowl. The chrome-like finish of the entire ensemble offers a stark, post-industrial image of nature. Like all of her bonsais, *Firethorn* is a fabrication based on a fantasy. In relatively short order, given the contingencies of casting and fabrication, Pondick produced more than a dozen bonsai sculptures over a five-year period, while continuing with ever more incongruous human/animal hybrids like *Cat* (2002–2005, pl. 29, 30), a creature with a ponderously outsized human hand growing from its tiny torso. Her interspecies menagerie was evolving into exponentially more malleable and exotic forms.

Mit einer Höhe von etwa einem halben Meter verlangen Pondicks Bonsais eine andere Ebene und eine andere Geschwindigkeit der Aufmerksamkeit, fordern uns zu einem intimen und kontemplativen Betrachtungserlebnis auf, das durch die dem Bonsai innewohnende Dramatik noch an Tiefe gewinnt. Die exquisite Ausarbeitung und die winzigen Elemente von Werken wie Pyracantha (2005-2006) locken uns in immer größere physische Nähe, damit wir die fein ziselierten organischen Strukturen bewundern können – eine Zartheit, die durch den stählernen Glanz und die gefährlichen speerartigen Triebe Lügen gestraft wird. Wie die lebenden Bonsais, nach denen Pondicks nicht-natürliche Versionen gestaltet sind, existieren diese in einem gefährlichen Gleichgewicht von Verletzlichkeit und Robustheit. Firethorn (Feuerdorn, 2005–2006) ist ein ausgesprochen dornenreiches Exemplar in einer Edelstahl-Schale. Die chromartige Oberfläche des gesamten Ensembles bietet ein abweisendes, post-industrielles Bild der Natur. Wie alle Bonsais Pondicks ist auch Firethorn ein auf einer Fantasie beruhendes Konstrukt. Angesichts des Aufwands beim Gießen und bei der Herstellung schuf die Künstlerin in erstaunlich kurzer Zeit, nämlich innerhalb von fünf Jahren, über ein Dutzend Bonsai-Skulpturen, gleichzeitig gestaltete sie immer ausgefallene Mensch-Tier-Hybride wie Cat (Katze, 2002–2005, Abb. 29, 30), ein Wesen, aus dessen kleinem Rumpf eine gewichtige menschliche Hand wächst. Pondicks Menagerie von Mischspezies bildete immer geschmeidigere und exotischere Formen heraus.



Fig. 61

Fig. 61, 62. *Firethorn*,
2005-06
Stainless steel and rocks
Unique
34 x 26 1/2 x 34 1/2 in.
Collection of Caroline
Phitoussi, New York

Just as her work was gaining new momentum, Pondick suffered a setback when she lost feeling in her right arm and leg. Delicate surgery was required to stave off paralysis, followed by months of recuperation. When she finally returned to the studio, she began giving shape to some of the inexplicable images that had surfaced and steeped during her convalescence. After completing *Gillie* (2007, pl. 43, 44), a remarkably expressive bronze bonsai struggling to escape its gilded tray, she tackled her largest sculpture in several years, *Head in Tree* (2006–2008, pl. 45–48). Standing nine feet tall, the frail tree holds in its branches the life-size head of the artist. Polished on the back and sides to a mirror-like finish, the stainless steel head looks much like a wayward balloon entangled in its boughs, but head on, we come face to face again with Pondick's own features, naturalistically textured down to their very pores. Three branches pierce through the skull, pinning it in place with its growing shoots. It's a dreamlike image from an anxious and fevered imagination, worthy of a Symbolist like Odilon Redon, whom Pondick admires. What may be taken for a violent image on the surface reveals itself in time to be an image of resignation and fulfillment, manifesting a return to origins.

Fig. 61, 62. *Feuerdorn*,
2005-06
Edelstahl und Steine
86,4 x 67,3 x 87,6 cm
Unikat
Sammlung Caroline Phitoussi,
New York

*Gerade, als Pondicks Schaffen eine weitere neue Dimension erreichte, erlitt die Künstlerin einen Rückschlag, denn sie verlor im rechten Arm und rechten Bein das Gefühl. Die Lähmung konnte nur durch eine komplizierte Operation revidiert werden, auf die Monate der Rekonvaleszenz folgten. Als die Künstlerin schließlich wieder ins Atelier zurückkehrte, machte sie sich daran, einigen der unerklärlichen Bilder, die während dieser Zeit in ihrem Kopf aufgetaucht und herangereift waren, konkrete Gestalt zu verleihen. Zunächst beendete sie *Gillie* (2007, Abb. 43, 44), einen außerordentlich ausdrucksstarken Bronze-Bonsai, der seiner vergoldeten Schale zu entkommen versucht, dann begann sie mit der Arbeit an der größten Skulptur, die sie seit Jahren gemacht hatte: *Head in Tree (Kopf im Baum, 2006–2008, Abb. 45–48)*. Der filigrane, knapp drei Meter hohe Baum hält in seinen Zweigen den lebensgroßen Kopf der Künstlerin. Dieser Kopf aus Edelstahl, der hinten und an den Seiten fast spiegelblank poliert ist, lässt beinahe an einen verirrtten Luftballon denken, der sich in den Ästen verfangen hat, doch von vorne betrachtet sehen wir uns wieder Pondicks Zügen gegenüber, bis in die Poren naturalistisch ausgestaltet. Drei Zweige durchbohren den Kopf, halten ihn mit den wachsenden Trieben fest. Es ist ein traumartiges Bild, das einer angstvollen, fieberhaften Phantasie entspringt, und könnte fast von einem Symbolisten wie dem von Pondick bewunderten Odilon Redon stam-*



Fig. 62

Fragmentation and separation, previous leitmotifs of Pondick's work, have now given way to reconciliation and reclamation in *Head in Tree*. While her face has tended to be used as a surrogate for the proverbial "everyone," it's difficult not to imagine this latest sculpture as a true self-portrait, particularly in light of her recent health crisis. After all, the tree is the inverted image of the forked ganglia of the central nervous system, struggling to balance its dangerously unwieldy load. *Head in Tree* is arguably among her most personal works to date. Yet, tapping into a preconscious desire to belong, it is also among her most universal – a strangely comforting incantation, its polished steel surface mirroring, quite literally, our own vulnerable and rootless image.

men. Was sich oberflächlich zunächst als gewalttätig darstellt, erweist sich im Lauf der Zeit als Bild der Resignation und der Erfüllung, das eine Rückkehr zum Ursprung manifestiert.

Fragmentierung und Trennung, ehemals Leitmotive in Pondicks Werk, sind in Head in Tree zu Versöhnung und Rückgewinnung geworden. Zwar diente ihr Gesicht zweifellos vielfach als Surrogat für den sprichwörtlichen "Jedermann", doch kann man diese neueste Skulptur unschwer als echtes Selbstporträt erkennen, insbesondere angesichts ihrer kürzlichen Erkrankung. Schließlich ist der Baum das invertierte Bild der verzweigten Ganglien im zentralen Nervensystem, das seine gefährlich sperrige Fracht im diffizilen Gleichgewicht hält. Head in Tree gehört wohl zu Rondicks bislang persönlichsten Werken, doch indem es einen prä-bewussten Wunsch nach Zugehörigkeit aufgreift, zählt es gleichzeitig zu ihren universalsten. Es ist eine erstaunlich tröstliche Beschwörung, deren polierte Stahloberfläche unser eigenes verletzliches, unverwurzeltes Abbild auch.