

Myers, Terry R. "Rona Pondick's Animal Magnetism." *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. 50–61.



Pl. 6. Fox, 1998-99

Rona Pondick's Animal Magnetism

Rona Pondicks animalischer Magnetismus

Terry R. Myers

*Associate Professor of Drawing & Painting, School of the Art Institute of Chicago · Critic and Independent Curator
Dozent für Zeichnung & Malerei · Kritiker und freier Kurator*

As Gregor Samsa awoke one morning from uneasy dreams he found himself transformed in his bed into a gigantic insect.

Franz Kafka, "The Metamorphosis"

A man and a woman
Are one.
A man and a woman and a blackbird
Are one.

Wallace Stevens,
"Thirteen Ways of Looking at a Blackbird"

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.

Franz Kafka, "Die Verwandlung"

*Ein Mann und eine Frau
Sind eins.
Ein Mann und eine Frau und eine Amsel
Sind eins.*

*Wallace Stevens,
"Thirteen Ways of Looking at a Blackbird"*

In his recent nonfiction book *Radical Evolution*, Joel Garreau – like Kafka above – revealed his major dilemma in the very first line: “This book can’t begin with the tale of the telekinetic monkey.”¹ Deftly executing his job as a reporter and editor (he works for the highly regarded *Washington Post*), Garreau had irrefutable evidence that such an animal did in fact exist (we learn from him that her name is Belle, she’s at Duke University, and, yes, at least in 2005, she was moving objects with her thoughts). But the level of the suspension of disbelief required from his readers to take his claims seriously could be, to say the least, extreme. Or, as he dryly concluded, “[the] gulf between what engineers are actually creating today and what ordinary readers might find believable is significant.”² To that end, I’ll admit that I’ve not yet been able to completely finish his book. While I was thrilled to learn about the prospect that humans soon could have Superman’s ability to leap tall buildings in a single bound, some of the rest of Garreau’s reporting (for example, his discussion of the growing prospects of achieving something like immortality), to put it bluntly, still freaks me out. (The book’s subtitle *The Promise and Peril of Enhancing Our Minds, Our Bodies – and What It Means to Be Human* – provides at least some sense of the ambivalence that should be brought to today’s scientific

In seinem vor drei Jahren erschienenen Sachbuch Radical Evolution sprach Joel Garreau sein größtes Dilemma – ganz ähnlich Kafka – gleich in der ersten Zeile an: “Dieses Buch kann nicht mit der Geschichte des telekinetischen Affen beginnen.”¹ Durch seine Arbeit als Journalist und Redakteur für die angesehene Washington Post hatte Garreau eindeutige Beweise für die Existenz eines solchen Affen (es ist ein weibliches Tier namens Belle, das an der Duke University untersucht wird, und zumindest 2005 bewegte es Gegenstände allein durch seine Gedanken), doch um Garreaus Behauptung wirklich ernst nehmen zu können, mussten seine Leser schon ein gerüttelt Maß an Gutgläubigkeit aufbringen. Wie der Autor selbst trocken schlussfolgerte: “[die] Kluft zwischen dem, was Ingenieure heute tatsächlich erschaffen, und dem, was der durchschnittliche Leser zu glauben vermag, ist immens.”² Vor diesem Hintergrund gestehe ich, dass es mir noch nicht gelungen ist, das Buch ganz zu Ende zu lesen. Ich fand es zwar großartig zu erfahren, dass der Mensch über kurz oder lang Supermans Fähigkeit besitzen wird, hohe Gebäude mit einem Sprung zu überwinden, aber mehrere andere Zukunftsbilder Garreaus (zum Beispiel die wachsenden Chancen, dass der Mensch so etwas wie Unsterblichkeit erlangt) sind für mich, gelinde gesagt, erschütternd. (Der Untertitel des Buchs, The Promise and Peril of Enhancing Our Minds, Our Bodies – and What It Means to Be Human, dt. etwa “Die Verheißungen und Gefahren bei der Verbesserung unseres Denkens und unseres Körpers – und was es heißt, ein

enterprise.) Ultimately, it's a relief to me that art is not science. Moreover, Garreau's book reminds me that one of the key things that makes a great artist great is that he or she can make the unfathomable not only believable (as well as attractive in both the aesthetic and physical sense), but somehow even soothing right before our very eyes. Not to mention timeless.

I have now experienced Rona Pondick's work for twenty years, and I remain simultaneously freaked out and comforted by what surely will always be its most critical characteristics – its ability to make material and even form appear as if they were psychologically self-aware in and of themselves rather than merely representative or illustrative of such states of mind; its comfort with brazenly straightforward, often ridiculous humor; and its anything but passive acceptance of what we can still call, despite what Garreau warns us is in our near future, the human condition. In 1990, when Pondick's work was particularly hard to take (because, again, some of it seemed more than merely scatological, and quite possibly an only slightly cleaned-up version of bodily excreted waste material itself), I wrote that "Pondick's pieces release the things that have been repressed by reactivating them in shapes that exploit the formal in order to present the primal."⁵ After engaging with

Mensch zu sein", deutet die Ambivalenz, mit der einem Teil der heutigen naturwissenschaftlichen Arbeiten zu begegnen wäre, zumindest in Ansätzen an.) Letztlich empfinde ich es als Erleichterung, dass die Kunst keine Naturwissenschaft ist. Zudem erinnert Garreaus Buch mich daran, dass einer der wesentlichen Aspekte, der einem großen Künstler seine Größe verleiht, die Fähigkeit ist, das Unergründliche nicht nur glaubwürdig darzustellen (und darüber hinaus ansprechend im ästhetischen und im physikalischen Sinne), sondern zugleich auch beruhigend. Und natürlich zeitlos.

Mittlerweile kenne ich Rona Pondicks Werk seit zwanzig Jahren und nach wie vor bin ich erschüttert und gleichzeitig beruhigt von dem, was zweifellos das herausragendste Merkmal dieses Œuvres bleiben wird – die Fähigkeit, Werkstoffe und sogar Formen so wirken zu lassen, als besäßen sie selbst eine psychologische Eigenerkenntnis und seien nicht lediglich Repräsentation oder Illustration einer derartigen Geisteshaltung. Dazu kommen der unverkrampfte Umgang mit einem unverfroren direkten, oft lächerlichen Humor sowie die alles andere als passive Akzeptanz dessen, was wir, Garreaus Zukunftswarnungen zum Trotz, nach wie vor als conditio humana bezeichnen können. 1990, als Pondicks Arbeiten besonders schwer erträglich waren (weil sie zum Teil mehr als nur skatologisch wirkten und möglicherweise eine nur periphär gereinigte Version tatsächlicher Körperexkremate waren), schrieb ich: "Pondicks Objekte setzen die verdrängten Dinge frei,

Fig. 48. *Dog*, 1998-2001
 Yellow stainless steel
 Edition of 6 + 1 AP
 28 x 16 1/2 x 32 in.
 Private collections, New York,
 California, and Switzerland

Fig. 49. *Marmot*, 1998-99
 Silicone rubber
 Edition of 6 + 1 AP
 6 x 29 1/4 x 21 in.
 Private collection, New York



Fig. 48

her work for two decades – during which, it should be stressed, her work has developed forcefully and consistently – I completely stand by what I wrote at the time, and I also believe that my claim pertains to all of her subsequent work, with one significant adjustment in wording made especially necessary by her hybrid animal/human sculptures of the past decade. These sculptures – of which there are, intriguingly enough, thirteen examples to date (reminding me of Wallace Stevens’s poem) – withstand the word “exploit,” transforming what I intended at the time as an implicit nod to Pondick’s ambivalent relationship with the rules and regulations of doctrinaire minimalism into something that now reads as predictable and even adolescent (on my part, not hers) in the face of the uncanny and timeless presence of these figurative presences. Simply put, it is their *calmness* that makes them so spectacular, and it is their *stillness* that makes them so transfixing. Rather than merely releasing any repression (Freudian or otherwise) into the atmosphere and/or situation, Pondick’s hybrid animal/human objects seem to be attracting and acquiring energy from their surroundings and using it to reinforce even further their immovable positions to absorb the irresistible force of their psychological and material properties. (Put another way, while we are looking at

Fig. 48. *Hund*, 1998-2001
 Gelber Edelstahl
 Auflage 6 + 1
 Künstlerexemplar
 71,1 x 41,9 x 81,3 cm
 Privatsammlungen, New York,
 Kalifornien und Schweiz

Fig. 49. *Murmeiltier*, 1998-99
 Silikon Gummi
 Auflage 6 + 1
 Künstlerexemplar
 15,2 x 74,3 x 53,3 cm
 Privatsammlung, New York

indem sie sie neu in Formen erwecken, die das Formale nutzen, um das Ursprüngliche darzustellen.”³ Nach zwei Jahrzehnten der Auseinandersetzung mit ihrem Werk – Jahre, in denen sich ihr Schaffen dynamisch und beständig weiterentwickelte, was in diesem Kontext besonders betont werden muss – vertrete ich diese Meinung nach wie vor und bin überdies der Ansicht, dass meine Äußerung für alle folgenden Werke Pondicks gilt, allerdings mit einer leichten, wiewohl bedeutsamen Veränderung in der Wortwahl, die wegen der hybriden Tier-/Menschenskulpturen der Künstlerin notwendig wird. Diese Skulpturen – von denen es interessanterweise bislang dreizehn gibt (was mich an Wallace Stevens’ Gedicht erinnert) – verweigern sich dem Verb “nutzen”, transformieren sie doch das, was ich damals als impliziten Verweis auf Pondicks ambivalente Beziehung zu den Regeln und Normen des doktrinären Minimalismus verstand, zu etwas, das sich jetzt, angesichts der geheimnisvoll-gespensischen und zeitlosen Präsenz dieser figurativen Gestalten, als berechenbar und gar pubertär (meiner-, nicht ihrerseits) darstellt. Kurz gesagt, es ist die Ruhe, wodurch diese Skulpturen Aufsehen erregen, und ihre Stille, die uns in ihren Bann schlägt. Pondicks hybride Tier-/Menschenskulpturen setzen nicht nur eine Verdrängung (ob Freudscher oder anderer Natur) in die Atmosphäre und/oder Situation frei, vielmehr hat es den Anschein, als würden sie Energie aus ihrer Umgebung anziehen und beziehen und diese dazu verwenden, ihre unbewegliche Position noch weiter zu fixieren, um die unüberwindliche



Fig. 49

them, the room disappears.) Embodying a formidable level of animal magnetism that takes us back to the unusual origins of the term, Pondick's merging of the full implications of self with what is likely to always remain the other (Garreau's book makes no mention of the possibility of actual animal/human hybrids) remains fundamentally human while yet again redelivering us to the primal.

When we say that someone has "animal magnetism," we usually only mean that he or she gives off a kind of sexual attraction that is both delivered and received instinctually, not that he or she is literally magnetic, or somehow capable of exerting an actual pull on other objects or bodies with a force similar to gravity. However, the inventor of the concept, Franz Mesmer, had just such a force in mind.⁴ Supposedly selecting the word "animal" not for its not-human connotations, but instead for the meaning of its Latin root *animus* ("soul"), Mesmer put forward the notion that humans and animals contained within their bodies a type of magnetic fluid that could function as a kind of therapeutic agent. He also chose the qualifying term "animal" in order to distinguish this type of magnetic force from the type found in certain minerals, or such larger cosmic forces as gravity itself. And while it will come as no surprise that Mesmer's claims were found to be baseless by a

Kraft ihrer psychologischen und materiellen Eigenschaften zu absorbieren. (Anders gesagt, wenn wir diese Skulpturen betrachten, verschwindet der Raum.) Pondicks Verbindung aller Implikationen des Ego mit dem, was wohl immer das Andere bleiben wird (in Garreaus Buch wird die Möglichkeit tatsächlicher tierischer/menschlicher Hybride nicht erwähnt), ist grundsätzlich menschlich, verweist uns jedoch erneut auf das Ursprüngliche und wendet dafür ein beachtliches Maß an animalischem Magnetismus auf, der uns zum ungewöhnlichen Ursprung des Begriffs zurückführt.

Wenn wir heute einem Menschen eine "animalische", eine "magnetische" Persönlichkeit bescheinigen, meinen wir damit, dass er oder sie eine sexuelle Energie besitzt, die ebenso instinktiv ausgestrahlt wie aufgenommen wird; wir meinen damit nicht, dass diese Person buchstäblich magnetisch ist oder die Fähigkeit besitzt, Gegenstände oder Menschen mit einer irgendwie gearteten, vielleicht der Schwerkraft vergleichbaren Kraft an sich zu ziehen. Franz Mesmer hatte allerdings genau eine solche Kraft vor Augen, als er diese Theorie entwickelte.⁴ Wie es heißt, wählte er das Wort "animalisch" nicht wegen seiner Konnotation zur Tierwelt, sondern wegen der Bedeutung des lateinischen Wortes animus für Seele. Mesmer stellte die These auf, dass der Körper von Menschen und Tieren eine Art magnetischer Substanz enthielt, die als heilendes Fluidum wirken könne. Zudem verwendete er den Begriff "animalisch" in Abgrenzung zum Magnetismus verschiedener

commission set up by Louis XVI in 1784, it is because of Mesmer that when we discuss other, more psychological territory, we speak of being “mesmerized,” with or without the use of hypnosis, which Mesmer also thought was made possible not by the susceptibility of the mind to the power of suggestion, but rather by that magnetic fluid itself, flowing somewhere in our bodies and instrumental in any attempt to make us do things we would never dare while fully conscious.

It’s striking that when Pondick first used significant amounts of metal in her emerging work of the late 1980s, it was almost always lead, a material that is not magnetic, but resistant to other forces like x-rays, and, as an element, anything but hybrid. In *Lead Bed* (1987–1988, Fig. 3, p. 9), for example, Pondick used it to make an outrageously uncomfortable bed, turning down the malleable top sheet as if to invite us to climb in. Of course, that would be the last thing any of us would do, given not only the lack of comfort or even the toxicity of the situation, but also the invasive presence of a blackened bronze excremental form laid across a pillow perversely covered in white satin. Even if lead were magnetic, there’s absolutely no chance of any form of animal attraction taking place in this bed. However, though much of Pondick’s work from twenty years ago displayed a type of psychological, if

Mineralien sowie zur Unterscheidung von größeren kosmischen Kräften wie etwa der Schwerkraft. Auch wenn, was keinesfalls überrascht, eine 1784 von Ludwig XVI. eingesetzte Kommission Mesmers Behauptungen als unfundiert verwarf, verwendet man insbesondere im englischen Sprachraum häufig das Wort “mesmerisieren”, um die psychologische Faszination eines Menschen von etwas zu beschreiben, unabhängig davon, ob dieser Bann mit Hilfe von Hypnose hervorgerufen wurde oder nicht. Auch die Möglichkeit der Hypnose führte Mesmer nicht auf die Empfänglichkeit des Geistes für Suggestionskraft zurück, sondern ebenfalls auf dieses magnetische Fluidum, das sich angeblich in unserem Körper befindet und wesentlich daran beteiligt ist, uns auf eine Art agieren zu lassen, die wir bei vollem Bewusstsein niemals zulassen würden.

*Es ist bestechend, dass Pondick, als sie Ende der 1980er Jahre in ihrem Werk erstmals größere Mengen Metall verwendete, sich fast ausschließlich auf Blei beschränkte, einen Werkstoff, der nicht magnetisch ist, der sich Kräften wie etwa Röntgenstrahlen entzieht und als Element alles andere als hybrid ist. In *Lead Bed* (Bleibett, 1987-1988, Fig. 3, s. 9) etwa gestaltete sie aus Blei ein hochgradig unbequemes Bett, schlug das obere Laken noch zurück, als wollte sie uns auffordern, in dieses Bett zu steigen. Das wäre natürlich das Letzte, was dem Betrachter in den Sinn käme, nicht nur wegen der mangelnden Bequemlichkeit und der giftigen Substanz, sondern auch wegen der aufdringlichen Präsenz einer Exkrementform aus geschwärzter Bronze auf einem Kissen, das per-*

not purposefully pathological, displacement that initially seems to be completely unlike that found in her animal/human sculptures, an unrelenting consistency to her careful attention to form has anchored not only the development of her work, but also its place in an extremely broad yet focused historical continuum of sculpture, reaching back to the Egyptians while catapulting itself into the future, all made possible by the works' stubborn presence in the perpetual here and now.

Therefore, it makes perfect sense that *Dog* (1998–2001, pl. 11, 12) was the first sculpture of the series to be completed: it evokes the Sphinx, as well as its riddle, without apology. I still remember my immediate reaction to it: because of how long I've known Pondick, I was completely stunned to see her head placed upon the body of a dog – despite how utterly bodily her work had been, she had never before used her own form in it. Despite my understanding that the process of making a cast of her head would require that her eyes remain closed, I was far more caught up in the startling emotional connection that her utter stillness provoked. During the several years Pondick spent working on it she remade it several times; ultimately it was cast in stainless steel, as most of the subsequent sculptures would be. (In the case of *Dog* an elaborate technical process was used to give

verserweise in weißen Satin gehüllt ist. Auch wenn Blei magnetisch wäre, ist undenkbar, dass in diesem Bett eine irgendwie geartete animalische Anziehung stattfinden könnte. Obwohl ein Großteil ihres vor zwanzig Jahren entstandenen Werks eine Art psychologische, wenn nicht bewusst pathologische Verdrängung aufzeigte, die zunächst völlig anders geartet scheint als diejenige ihrer Tier-/Menschenskulpturen, zeichnet es sich durch eine kompromisslose Konzentration auf die Form aus, die nicht nur die Entwicklung des Werks fixierte, sondern auch seinen Platz in der historischen Kontinuität der Skulptur: zwischen ägyptischer Tradition und Zukunftsträchtigkeit. Das ist nur möglich aufgrund der hartnäckigen Präsenz der Werke im beständigen Hier und Jetzt.

Nicht von ungefähr wurde Dog (Hund, 1998–2001, Abb. 11, 12) als erste Skulptur dieser Serie fertig gestellt: Sie greift schamlos auf die Sphinx und das Rätsel der Sphinx zurück. Ich erinnere mich gut an meine unmittelbare Reaktion. Da ich Pondick so lange kannte, verstörte es mich über die Maßen, ihren Kopf auf dem Körper eines Hundes zu sehen – so physisch ihre Arbeiten bislang auch gewesen waren, nie zuvor hatte sie dafür ihre eigene Gestalt verwendet. Und obwohl mir klar war, dass die Künstlerin die Augen geschlossen halten musste, um einen Abguss ihres Kopfes machen zu lassen, war ich fasziniert von dem verblüffenden emotionalen Kontakt, den ihre vollkommene Stille und Ruhe hervorrufen. Während ihrer jahrelangen Arbeit an dieser Skulptur gestaltete Pondick sie mehrfach um, bis die Figur schließlich aus Edelstahl gegossen

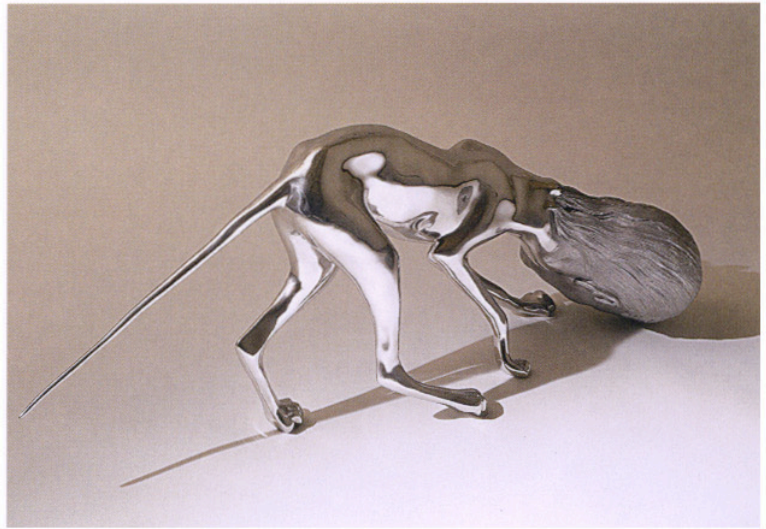


Fig. 50

Fig. 50, 51. *Fox*, 1998-99
Stainless steel
Edition of 6 + 1 AP
37 x 9 x 14 in.
Collection of Thaddaeus
Ropac, Salzburg/Paris
Private collections, New York
and France

the steel a yellowish cast, adding a uniquely warm and magical glow to its surface.)

Pondick cast other parts of her body for these sculptures: *Dog* also includes her hands, which have been attached to the front legs of the animal's torso. Like the cast of her head they are incredibly detailed and left unpolished, unlike the remaining dog parts of the body that seem to be almost liquid. Pondick's description of the distinctions in finishing and its subsequent effect upon the overall presence of the sculpture is helpful: "I want the human, detailed, skin texture to merge naturally into the animal bodies. I want these two extreme states to feel like they have collided in one body. The physical posture of each animal and the human gesture help merge these two foreign bodies."⁵ It is clear, however, that the collision that Pondick describes functions differently in these sculptures than it did before: unlike the jarring juxtapositions of materials and found objects in earlier works that perpetually threatened to destabilize their situation, in these sculptures the human components always slow down the seemingly ready-to-morph animal bodies, bringing them to a place of self-contained rest, making the collision far from explosive.

It seems as if the stability of *Dog* also allowed Pondick to quickly diversify the postures and the poses of the first set of sculptures that were all started in 1998 or 1999. The utter repose of *Marmot*

wurde, wie ein Großteil der folgenden Skulpturen. (Im Fall von Dog erhielt der Stahl durch ein aufwändiges technisches Verfahren einen gelben Schimmer, der ihm einen warmen, magischen Glanz verleiht.)

Für diese Skulpturen verwendete Pondick noch andere Teile ihres eigenen Körpers; so sind an die Vorderläufe von Dog ihre Hände angebracht. Wie der Abguss ihres Kopfes sind auch diese Hände unglaublich detailliert gearbeitet, und im Gegensatz zu den Hundeteilen des Körpers, die aus schierer Flüssigkeit zu bestehen scheinen, sind sie nicht poliert. Pondicks Erklärungen zur unterschiedlichen Oberflächenbehandlung und ihrer Auswirkung auf die Skulptur insgesamt sind aufschlussreich: "Mein Ziel ist, dass die menschliche, detaillierte Hautstruktur ganz natürlich in den jeweiligen Tierkörper übergeht. Ich möchte, dass diese beiden extremen Zustände wirken, als träfen sie in einem Körper aufeinander. Die physische Haltung eines jeden Tieres und der menschliche Gestus helfen, die beiden einander fremden Körper zu verbinden."⁵ Allerdings ist offensichtlich, dass das von Pondick beschriebene Aufeinandertreffen bei diesen Skulpturen anders funktioniert als zuvor: Im Gegensatz zu der verstörenden Gegenüberstellung von Werkstoffen und Fundobjekten früherer Werke, die ständig ihre Situation zu destabilisieren drohten, verlangsamen die menschlichen Komponenten hier die scheinbar sprungbereiten Tierkörper, bringen sie an einen Ort gelassener Ruhe, wodurch das Aufeinanderprallen alles andere als explosiv ist.

Fig. 50, 51. *Fuchs*, 1998-99
Edelstahl
Auflage 6 + 1
Künstlerexemplar
94 x 22,9 x 35,6 cm
Sammlung Thaddaeus Ropac,
Salzburg/Paris
Privatsammlungen, New York
und Frankreich



Fig. 51

(1998–1999), for example, is heightened by its idiosyncratic casting in purplish-black silicone rubber, but more importantly its personality is established by the physical specificity of its position: this creature is *unconscious*, despite the jarring discrepancy of its truncated arms that end with an open hand on one and a closed fist on the other. In contrast, *Fox* (1998–1999) looks as if it were completing some kind of performance, with its version of Pondick's head bowed low to the ground and a dangerous icicle-like tail ready to strike. Both *Cougar* (1998–1999, pl. 7, 8) and *Untitled Animal* (1999–2001, pl. 9, 10) seem to be situated somewhere between action and stillness, particularly in the case of the latter, in which a human leg that has been cleanly sliced through its thigh ends in a remarkably realistic foot. This is made particularly uncanny in the version Pondick cast in carbon steel that has a surface of extremely tactile orange rust. And, finally, *Monkeys* (1998–2001, pl. 13, 14) wonderfully takes everything too far, from stretching the limits of the technology available for casting to expanding the situation of the work far beyond the singular toward a near-orgiastic plurality. Even with such exuberant multiplicity, however, this work is still firmly anchored by several casts of Pondick's arms as well as one of her head, strategically aimed up at us, eyes closed, with its unendingly quiet face.

Offenbar gestattete die Stabilität von Dog es Pondick, die Haltung und Pose der ersten Werkreihe von Skulpturen rasch zu variieren; sie wurden alle 1998 oder 1999 begonnen. Die verblüffende Ruhe von Marmot (Murmeltier, 1998–1999) etwa wird durch den idiosynkratischen Guss in lila-schwarzem Silikongummi noch gesteigert, wesentlicher aber ist, dass seine Persönlichkeit durch die spezifische Körperhaltung definiert wird: Dieses Wesen ist unbewusst, trotz der verstörenden Diskrepanz der verkürzten Arme, von denen einer in einer geöffneten Hand, der andere in einer Faust endet. Fox (Fuchs, 1998–1999) hingegen wirkt, als vollführe das Wesen eine Art Darbietung: Pondicks Kopf liegt fast am Boden, der gefährliche, eiszapfenförmige Schwanz scheint jederzeit zuschlagen zu wollen. Sowohl Cougar (Puma, 1998–1999, Abb. 7, 8) als auch Untitled Animal (Tier ohne Titel, 1999–2001, Abb. 9, 10) schweben zwischen Aktion und Ruhe, insbesondere Untitled Animal, bei dem ein menschliches Bein, das am Oberschenkel sauber abgetrennt ist, in einem erstaunlich realistischen Fuß endet. Besonders unheimlich wirkt das in der Version, die Pondick aus Flussstahl goss und die dadurch eine ausgesprochen taktile Oberfläche aus orangefarbenem Rost bekommt. Monkeys (Affen, 1998–2001, Abb. 13, 14) schließlich überspannt den Bogen in jeder Hinsicht aufs Wunderbarste. Nicht nur wurden beim Guss die Grenzen des technisch Möglichen voll ausgereizt, das Werk selbst wird weit über das Singuläre hinaus zum nahezu orgiastischen Plural ausgedehnt. Doch selbst in dieser überbordenden Vielzahl wird das Objekt durch

With the latest group of sculptures, all begun in 2002, Pondick has increased the level of exaggeration in her merging of human and animal forms. In most cases, these works are laugh-out-loud funny, largely because they strike a perfect balance between animals acting like humans and vice versa. Despite the smile they may put on our faces, they lose none of their disturbing qualities; it may be that our laughter is based as much in fear as in self-identification. Nonetheless, the standing pose of *Otter* (2002–2005, pl. 27, 28) is particularly endearing, augmented by the sweet-yet-silly way that Pondick's doll-size sleeping head rests on its shoulders. Her even tinier head atop *Muskkrat* (2002–2005, pl. 25, 26) is made all the more absurd by one oversized thumb taking the place of an arm, while *Cat* (2002–2005, pl. 29, 30) and *Mouse* (2002–2006, pl. 23, 24) are both almost like hyper-real balloon animals, with a seemingly inflated version of the artist's hand on the former, and a life-size version of her head attached to the latter that completely overwhelms the little rodent's body. It's no accident that we keep returning to the artist's head and hands; they remain the source of the attraction, keeping us mesmerized while enabling everything to remain believable in the end.

mehrere Arme Pondicks verankert sowie durch einen ihrer Köpfe, der mit geschlossenen Augen und unendlich ruhigen Zügen direkt zu uns aufblickt.

Mit der letzten Gruppe von Werken, die alle 2002 begonnen wurden, hat Pondick das Maß der Übertreibung in der Verbindung von menschlicher und tierischer Form noch weiter gesteigert. Diese Arbeiten sind zum Lachen komisch, vor allem deshalb, weil sie genau an der Grenze stehen zwischen einem Tier, das sich wie ein Mensch verhält, und umgekehrt. Doch trotz des Lächelns, das die Skulpturen bei uns hervorrufen, haben sie ihre verstörende Qualität nicht verloren. Durchaus möglich, dass unser Lachen ebenso auf Angst zurückzuführen ist wie auf Selbstidentifizierung. Trotzdem, die stehende Haltung von Otter (Fischotter, 2002–2005, Abb. 27, 28) ist reizend, ein Effekt, der noch gesteigert wird durch die süße, etwas dümmliche Art, wie Pondicks puppengroßer schlafender Kopf auf den Schultern ruht. Ihr noch kleinerer Kopf auf Muskrat (Bisamratte, 2002–2005, Abb. 25, 26) erscheint noch absurder, weil ein Arm durch einen überdimensionalen Daumen ersetzt wird. Cat (Katze, 2002–2005, Abb. 29, 30) und Mouse (Maus, 2002–2006, Abb. 23, 24) wirken wie hyperreale Ballontiere, wobei Ersteres durch eine scheinbar vergrößerte Version der Hand der Künstlerin besticht, während bei Letzterem ihr lebensgroßer Kopf das kleine Nagetier völlig überwältigt. Es ist kein Zufall, dass wir immer wieder zum Kopf und zu den Händen der Künstlerin zurückkehren, sie bleiben das Hauptaugenmerk, schlagen uns in einen Mesmerschen Bann und bewirken doch, dass sich letzten Endes alles im Bereich der Glaubwürdigkeit bewegt.

NOTES

1. Joel Garreau, *Radical Evolution: The Promise and Peril of Enhancing Our Minds, Our Bodies – and What It Means to Be Human* (New York: Doubleday, 2005), p. 3.
2. *Ibid.*
3. Terry R. Myers, “Pressing Pleasures: The Urgent Sculptures of Rona Pondick,” *Arts Magazine* 65 (November 1990), p. 90.
4. See <http://en.wikipedia.org/wiki/Mesmerism>.
5. Octavio Zaya, “The Metamorphosis of an Object Maker: An Interview with Rona Pondick.” In *Rona Pondick: Works 1986–2001* (New York: Sonnabend Press, 2002), p. 132.

ANMERKUNGEN

1. Joel Garreau, *Radical Evolution: The Promise and Peril of Enhancing Our Minds, Our Bodies – and What It Means to Be Human* (New York: Doubleday, 2005), p. 3.
2. *Ibid.*
3. Terry R. Myers, “Pressing Pleasures: The Urgent Sculptures of Rona Pondick,” in: *Arts Magazine* 65 (November 1990), p. 90.
4. See <http://en.wikipedia.org/wiki/Mesmerism>.
5. Octavio Zaya, “The Metamorphosis of an Object Maker: An Interview with Rona Pondick,” in: *Rona Pondick: Works 1986–2001* (New York: Sonnabend Press, 2002), p. 132.