

Cotentin, Régis. "Rona Pondick: The other side of reality." *Rona Pondick, Head in Tree and other works 1999–2008*. Exh. cat. (Ljubljana, Slovenia: TR3, 2008), pp. 21–29.



Cougar [detail]



## Régis Cotentin

Programski vodja za sodobno umetnost v Palais des Beaux-Arts v Lillu, kustos, skupaj s Cordelio Hattori odgovoren za oddelek za grafične umetnosti v Palais des Beaux-Arts v Lillu in za razstavo Les Caprices – GOYA, Chapman, Morimura, Pondick, Reekie, Schütte

*Head of Contemporary Cultural Programmes at the Palais des Beaux-Arts of Lille (France), commissaire avec Cordelia Hattori, responsable du cabinet des arts graphiques du Palais des Beaux-Arts de Lille, de l'exposition Les Caprices GOYA, Chapman, Morimura, Pondick, Reekie, Schütte*

*Chargé de la programmation contemporaine au Palais des Beaux-Arts de Lille (France), commissaire avec Cordelia Hattori, responsable du cabinet des arts graphiques du Palais des Beaux-Arts de Lille, de l'exposition Les Caprices GOYA, Chapman, Morimura, Pondick, Reekie, Schütte*

## Rona Pondick – Druga stran resničnosti

”Ko sem združila svojo glavo s telesom neke živali, denimo psa, sem se najprej spomnila na mitologijo in na uporabo mitoloških podob v umetnosti. Človeško živalske hibride in pošasti v umetnosti najdemo že od nekdaj. [...] Strašljive hibride najdemo v umetniških delih Goye, Redona in Boscha, pa tudi pri cineastih, ki so ustvarili figure kot so Drakula, Frankenstein, Muha, Alien, Terminator ... [...] Zakaj takšna fascinacija? Zakaj je tako trdovratna? In kaj to pomeni?”<sup>1</sup>

Pol človeški in pol živalski hibridi Rone Pondick so prepojeni s psihologijo, ki presega njihovo sintetično združenost. Uglašeni z resničnostjo, vzniknejo na ”robu” tam kjer ”fantastika usmeri svoje projektorje na ”drugo stran realnega” ki je objektivno enako resnična kot tista, v katero zremo vsak dan. Projektor ali pa slepica, saj prebivalcev ”druge strani realnega” ni dobro plašiti.”<sup>2</sup> In ”zoomorfizem je temelj te skoraj božanske znanosti, ki odpira razgled na svetove, ki jih človek ljubosumno skriva in ki, podobno kot umetnost vedeževanja ali orakla, konfiguracijo telesa bere kot knjigo.”<sup>3</sup>

Umetnost Rone Poindick je osredotočena na človeško telo in pripada umetniški tradiciji<sup>4</sup> ki naša vprašanja materializira v polimorfizmu. Preizprašuje človeško potrebo po tem, da se odseva skozi domišljjske metempsihoze, vendar ne podaja nikakršne moralne sodbe. Njeni hibridi niso plod greha in poganstva kot srednjeveške in renesančne pošasti. Ne nosijo hudičevega znamenja. Ob pogledu na njene himere se ne moremo znebiti občutka življenja, ki ga proizvajajo.

Njeni kipi skušajo onkraj svojega čudežnega in fantastičnega vidika ustvariti avtentično navzočnost. Umetnica se dotakne meja domišljije prav v trenutku, ko se ta sprevrne v normalnost, v trenutku, ko je videti, kot bi bila iluzija del resničnega sveta. Njeno delo od gledalca zahteva, da verjame v realistično pretvorbo imaginarne vizije. Kako lahko stvaritev ki temelji na različnosti človeka-živali, na način, ki ga znajo ustvariti samo sanje in fantazme, hkrati predstavlja fantastično bitje in proizvaja resnično navzočnost? Kako Rona Pondick uspe, da preseže to sintetično predstavo in ohrani stik s fenomenološko zaznavo gledalca?

## Motiv utelešenja

Dela Rone Pondick nezadržno eksperimentirajo z motivom utelešenja, ki je v sami srži antropološke funkcije podobe. Za razumevanje tega izziva je treba nujno motriti telo njenih taktilnih in želečih kipov in ta izziv izraziti z vidika odnosa do mesa v prvi vrsti mesa same umetnice, katere telo je model vsem njenim stvaritvam.

Rona Pondick uporablja svoj obraz, dlani, roke in podlakti, noge, meča in stopala kot modele za mavčne odtiske.<sup>5</sup> Poziranje je dolgo in boleče, saj se mora koža kar najbolj precizno odtisniti v material. ”Hotela sem, da se se pri odtisu pozna, da gre za odlitek živega telesa, da je vidna tekstura kože z vsemi podrobnostmi kot pri posmrtni maski. Nekdo mi je predlagal, naj uporabljam trodimenzionalno računalniško digitalizacijo in trodimenzionalni odtis, s čimer bi laže napravila odlitek svoje glave in jo pomanjšala na želeno velikost.”<sup>6</sup> Umetnica s tem prijemom vse dele telesa reproducira v velikosti, ki jo želi, od najmanjše do največje, pri čemer uporablja antropometrično predstavo in upošteva najdrobnejše detajle svoje kože. ”Koža je kot erotični in melanholični predmet paradigma haptičnega utemeljevanja umetnosti, kjer površina, meja in ovoj postanejo predmeti izkušnje in načini raziskovanja časa skozi intimno kartografijo sebe in drugega.”<sup>7</sup>

Rona Pondick ve, da digitalna podoba še ni uspela ustvariti popolne iluzije človeškega bitja. Naj bo še tako ”živa” sintetično bitje še ni povsem rojeno. Vsak virtualni lik je še danes v nevarnosti zaradi svojega umetnega videza. Je zgolj nekonsistentni fantom tega, v čigar pravice poskuša posegati. Sintetične podobe naletijo na svoje meje v trenutku, ko poskušajo ustvariti resnični ponaredek.

Ena od nespremenljivk, ki utemeljujejo estetski odnos, je prepoznavanje človeških sledi v ustvarjalnem aktu, zato je človek pravzaprav viziran v umetniških delih iskati neposredne znake človeškosti in pomanjkljivosti, ki pričajo o človeški gesti. Iskanje ”logične esence oblike” pravi Jean-Claude Chirollet (1994), je aktualno že stoletja. Toda priznati moramo, da razkazovanje ”logične esence” dolgočasi, če preveč vztrajamo pri preciznosti. Gledalec v mojstrskih delih

<sup>1</sup> Rona Pondick Works 1986–2001, Sonnabend Press, 2002 La Métamorphose d'une fabricante d'objets un entretien avec Rona Pondick, par Octavio Zaya, str 113

<sup>2</sup> Marcel Brion de l'Académie française L'Art fantastique, nova izdaja, Albin Michel, 1989

<sup>3</sup> Jurgis Baltrušaitis Aberrations, essai sur la légende des formes, les perspectives dépravées-I, Champs, Flammarion, 1995, str.23

<sup>4</sup> cf André Barret Les peintres du fantastique, predgovor François Cachina, direktorja Musées de France, Les éditions de l'amateur 1996 Marcel Brion de l'Académie française L'Art fantastique, nova izdaja, Albin Michel, 1989

<sup>5</sup> Na tem mestu je pomembno opozoriti, da je Rona Pondick prakticala ples. Z modeliranjem njenih udov, ki predstavljajo oporne točke, pokaže, da je naš odnos do sveta pogojen s telesnim raziskovanjem. Zaradi tega poglavje ”Telo” v Fenomenologiji zaznave Maurice Merleau-Pontya z vseh vidikov osvetli izbere ameriške umetnice in naš način sprejemanja njene umetnosti.

<sup>6</sup> Rona Pondick Works 1986–2001, Sonnabend Press, 2002 La Métamorphose d'une fabricante d'objets un entretien avec Rona Pondick, par Octavio Zaya, str 123

<sup>7</sup> Christine Buci-Glucksmann L'œil cartographique de l'art, Paris, Galilée, 1996



išče popravek, nezgodo, ki bi izigrala skrupulozno aplikacijo programa in tako jamčila za nespornost in enkratnost ustvarjalne geste.

Danes naša potreba, da bi bili v neposrednem odnosu s podobo, sovпада z nujnostjo, da razvijamo čutnost telesa skozi odkrivanje resničnosti, da vanjo prodiramo vse globlje in globlje, si še naprej zastavljamo vprašanja in tako doživljamo smisel življenja. Tako kot pri kipu, kjer trepetanje pridobimo iz inertne materije, digitalizacija omogoča oblikovanje prosojnosti podobe kot koža.

Meseni stik z umetniškim delom se najpogosteje zgodi z vtisom teksture uporabljenih materialov na naša čutila. Kot tehnika Rone Pondick si tudi sodobna kultura prizadeva iz digitalne in elektronske interakcije vnovič pridobiti celoto pojavnih odnosov, ki jih vzdržujemo s podobami vse od začetkov zgodovine umetnosti. Ta sinteza si prizadeva zbuditi naše čute in naše telo sledeč shemam, ki pripadajo zgodovini umetnosti.

Kipi Rone Pondick uresničujejo to vizualno zvijačo prek antropomorfnega vidika, ki je zanesljiv vir njihove moči nad človeško čustvenostjo. Kvaliteta obdelave "kože" njenih odlitkov, ki je "resničnejša od narave" je popolnoma določujoča. Ta "kožni učinek" gledalca neizogibno zmede. Ker ne loči več med analognim odtisom in digitalno sintezo, tekstura kože ustvari imaginarni dostop, ki je nekak dodatek k poistovetenju, zato da gledalčev pogled poskuša seči onkraj videza. Kvaliteta tega prijema zastavlja fenomenološko vprašanje načinov razkrivanja ali pojavljanja podobe. Kipi Rone Pondick s takšnim taktilnim približkom telesu potisnejo antropomorfizem predstavljanja do njegovih meja.

Toda gledalec se v odnosu do podobe vpisuje v logiko branja, pri kateri gre za brskanje po notranjosti, saj notranjost prispeva k razkrivanju njegovih lastnih vprašanj. Ta poskus neposredno preizprašuje realizem virtualnega utelešenja prek simptomov, ki jih njihov stvaritelj ni hotel izbrisati. Ameriška umetnica poskuša doseči učinek pojavnosti, pri čemer ustvarja sintetične hibride tako, da vanje vključuje paradoks "preveč človeškega" človeštva, njegovo nesimetrijo, napake in krutost.

Svet himer Rone Pondick ponuja izkušnjo nekakšne avtoskopije v tostranskosti videzov ali telesnih podobnosti, torej v brezobličnem ali celo tistem, kar se razlikuje od mesa. Ta svet ni narejen zato, da bi nam kazal "lepo stran" stvari. Pod domačnostjo ždi brezobličnost, ki vznikne, ko se odločimo, da postanemo nasilni do čutne površine, da bi dostopili do notranjosti, "duše" in tako mislili motiv utelešenja. "A tako razumljeno utelešenje podobe, čeprav gre za fantazmo, ni zato nič manj učinkovito in, kot bomo zgodovinsko dosledno preverili, operativno. Tisto, kar posnema, torej ni več telo, temveč pretvorba, ki je telo postane zmožno skozi simptom, s svojim tako vznemirljivim načinom samorazdajanja, trpljenja in odpiranja pogledu gledalca. [...] Ta akcent daje ritem notranji izkušnji, pri kateri ne gre za refleksijo lastnega jaza ali za njegovo omejevanje, temveč za to, da se ga rani in široko razpre, da lahko vanj stopi drugost resničnosti. Podoba toraj postane naš objekt neutolažljivosti. Ker se odpira na brezobličnost svoje in naše lastne konstitucije."<sup>8</sup>

### Nerjavno jeklo

Kipe Rone Pondick določa tudi snov iz katere so narejeni. Nerjavno jeklo, ki ga umetnica uporablja, nerazločno združuje človeško in živalsko. Snov ne laže, videz lahko posnema, ponareja ali zapeljuje, toda snov ima globino, teksturo, notranjost, zunanost. Meso torej tvori izvrstnost, najvišjo

paradigmo pojma snovi. Za avtorico je značilno, da se potruži reproducirati najmanjšo gubico ali neznamenit kožni pregib s snovjo, kot je nerjavno jeklo.

Meso je na videz in na otip toplo, medtem ko kovina daje občutek hladnosti. Uporaba jekla za ponazarjanje tkiva mesa in duše, daje njegovemu videzu takojšnjo sposobnost morfogeneze. Odlitek glave priča o svojem človeškem izvoru, ki se razvija v času. Nerjavno jeklo je kot snov videti nespremenljivo. Sinteza mesa in kovine stopnjuje notranje gibanje obraza, čeprav je izdelan iz inertnega, nečutnega materiala.

Glede na to, da so bile modelirane in upodobljene z odlički, poteze Rone Pondick predpostavljajo življenje, s čimer bivanje celotnega kipa dobi vidno obliko. Tudi nerjavno jeklo pomeni obljubo vidnega, je substanca v pričakovanju oblike, pripravljena na modeliranje. Glave iz nerjavnega jekla Rone Pondick oddajajo auro skozi spopad snovi in njene imitacije v izčiščeni nasladi (podoba izhaja iz substance). Živalske oblike, pripete na ta obraz, si prizadevajo, da bi imele v številčnosti svojih videzov prav tako konsistenco telesa kot ta umirjeni in nemi obraz. "Neviden je za tistega, ki išče vidno. Toda vidno hoče biti vzvišeno v skoraj heglovskem smislu: zahteva svoje vnebovzetje (klasično utelesitveno formulo) prek božanskega in po tej poti pridobiti zmožnost, da vključi protislovja upodobljenega in neupodobljivega. Vidno, ki je dotlej iskalo podobnost in skladnost videza, tedaj postane vizualno; opredeljivo kot delovanje vidne antiteze, udejanjeni paradoks vidnosti, kot delovanje nepodobnosti in neznosnosti."<sup>9</sup>

### Molk obraza<sup>10</sup>

"Če bi se vsi ljudje oziroma preprosteje njihova celostna eksistenca utelesili v eno samo bitje, očitno tako samotno in tako zapuščeno kot vsi skupaj, bi bila glava utelešenega kraj neusmiljenega boja, tako nasilnega, da bi se prej ali slej razletela na koščke."<sup>11</sup>

Molk obraza Rone Pondick je bistven pri sprejemanju njenega kiparskega dela. Ameriška umetnica za vsako delo uporabi isti prototip. Z digitalizacijo original podvoji v različnih velikostih, pri čemer natančno obnovi posebnosti kože, v katerih se odsevamo.

Odlitek njene glave zavrača subjektivni izraz, toda tišina njenega obraza vsebuje gibanje, ki nakazuje živahnost in energijo. Ko ga podrobneje preučimo, izraz obraza kot notranji jezik govori o finesah neke intimne in globoke čutnosti. V odlitem obrazu Rone Pondick je nekakšna tiha zgovernost, ki, ne da bi poskušala dati kakršno koli pobudo, trguje vsaj z našim pogledom, ki poskuša razgaliti namene in notranjost umetnice. Toda molčečnost odlitka preusmeri to srepro projekcijo. Modrost tega obraza nas odseva. Kot bi rekel Quentin de la Tour v zvezi s svojim delom portretista, "mislijo, da se polastim samo potez njihovega obraza, toda zares se spustim v njihove globine in jih, ne da bi se tega zavedali, odnesem cele."<sup>12</sup>

Tišina obraza Rone Pondick postane jezik občutenja. Posnetek drobnih šumov izraza priča o bojznosti: pred tem, da bi

<sup>9</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte, motifs de l'incarnation dans les arts visuels, La couleur de chair, ou le paradoxe de Tertullien*, str. 123

<sup>10</sup> Rona Pondick se ni vedno posvečala "tihim" delom. Njeni prvi kipi predstavljajo kopicenja kričečih ust, *Dirt Head* (1997), ali široko odprtih ušes, *Ear* (1995-96). V njenih delih je agregat snovi videti konstitutiven za preživetveni nagon telesnih delov, ki skupaj skušajo preživeti svojo osamljenost pohabljenega uda. Njihova kombinacija ustvarja neko vrsto pošasti, katere organska funkcija je omejena na neko dejanje. Trop združenih organov neizogibno proizvede nasilje, ki izpostavi rezultat nekomunikabilnega življenja. v nasprotju z njenimi deli iz zadnjih let prvi kipi Rone Pondick kričijo.

<sup>11</sup> Georges Bataille, *La Folie de Nietzsche, 1939, Œuvres complètes, I, Paris, Gallimard, 1970, str. 547, citirano na naslovni strani Georgesa Didi-Hubermana, L'image ouverte, Ouverture, Le temps des images, Gallimard*

<sup>12</sup> Louis Sébastien Mercier, *Tableaux de Paris, 1782-1788, t.II, ch. CLXL, str. 164-165*



nenadoma nekaj skočilo iz telesa in pobegnilo ali da bi se telo razširilo čezse.

Kar odkrivamo skozi umetnost, izhaja tako iz vsega našega telesa kot tudi iz duha. Tako "emocionalno in psihološko stanje, ki vam omogoča ozavestiti lastno telo," sproži reakcije, ki jih bomo neizbežno potisnili, ker nas spravljajo v preveliko zadrego. Strašno se bojimo, kako močno bi te podobe lahko učinkovale na nas, saj se ob njih zavemo svoje povezave z nevednostjo; ker imajo psihološke korenine, ki si jih ne moremo priznati. "V tem tiči grozljivo odkritje, odkritje o mesu, ki ga nikoli ne vidimo, temelj stvari, druga stran, drugo lice, izločki par excellence, meso, iz katerega vse prihaja, iz največjih globin skrivnosti, trpeče meso, brezoblično meso, meso, katerega oblika je sama na sebi nekaj, kar izziva tesnobo. Vizija tesnobe, zadnje razkritje dejstva, da ti si to – ti si to, kar je najdlje od tebe, to kar je najbolj brezoblično."<sup>13</sup>

Nekaj pošastnega, igrivega in čudnega je v tem, kar nam hoče umetnica tako trdovratno razkriti. "Fizionomija" hibridov se prilagaja "številnim anatomskim možnostim, ki so sposobne vnovič psihologizirati vrtoglavico strasti in tako izumiti želje."<sup>14</sup> Spomni nas, kako je človek podvržen nenehnim notranjim gibom, ki spreminjajo njegov odnos do lastne podobe vse do preobrazbe. "Anatomski transferji" na katere se sklicujejo, izjemno prefinjeno obdelani z umetnostjo, ki se dovršuje v prehajanju, potrjujejo, "da želja, kar se tiče intenzivnosti njenih podob, ne izhaja iz zaznavne celote, temveč iz detajla."<sup>15</sup> Antropometrični odnos prestavi našo zaznavo na čustveno raven. Zoomorfne stvaritve Rone Pondick ustrezajo himeričnim pojavom, ki jih pogojuje avtoriteta želje. Njihove podobe prepisujejo in odsevajo naše nenehne notranje mutacije.

### Razširjanje hibridov

V svojih zadnjih delih Rona Pondick raziskuje kraljestvo rastlin in ga želi uglasiti z antropomorfnimi predstavami. Neni kipi spominjajo na brsteča drevesa. *Head in Tree* (2006-08) kaže obraz, našemljen v bujno vejevje, ki je videti kot nekak psihični skelet. Druga dela, kot so *Small Fukien Tea* (2003), *Chinese Elm* (2003), *Pyracantha* (2005-06), in *Azalea* (2005-06), katerih videz se približuje bonsajem, reproducirajo glave ali dlani v toliko popkih, kolikor jih rastlinska struktura lahko prenese. Ta antropomorfnost vizija hkrati zgosti pozornost gledalca na lepoto pri naravi izposojene strukture in na duhovno resonanco alegorične predstave organskih in psiholoških človeških mrež.

Dejstvo, da so zadnja dela Rone Pondick vse bolj ekspanzivna, podkrepi hipotezo Sigmunda Freuda. "Morda je prostorskost projekcija ekstenzije psihičnega aparata. Verjetno nobena druga izpeljava. Ker ni apriornih pogojev psihičnega aparata po Kantu. Psiha je prostrana, a o tem nič ne ve."<sup>16</sup> Človek se torej v organski moči poistoveti z rastlinstvom, ker išče skrivnost svoje zgradbe. Kot bi stal nasproti večstoletnega drevesa človek poskuša zasnovati tipologijo svojega živčnega sistema v tem, kar se najmočneje kaže.

Rona Pondick ta poskus prevaja skozi kip, v katerem kombinira fluidne oblike po zgledu kipa *Monkeys*, katerega kompozicija napoveduje strukture rastlinskih del. "Želim, da kompozicija oddaja občutje fluidne in frenetične energije in da je v gibanju kot baročni kip. Odlitke svojih rok s telesom

opice sem morala kombinirati v osmih različnih držah. Roko sem morala odliti v dvajsetih različnih položajih, pri čemer sem poskušala točno naravnati drže in kombinacije opic. Dve leti sem porabila samo, da sem določila odnose in tako dobila fluidno gibanje. V istem obdobju sem delala tudi na modeliranju živalskih teles. Na opičja telesa sem hotela pripeti svoji lastni glavi. Hotela sem, da bi bili v sorazmerju s šestimi opičji, kar bi dajalo vtis, da sta se popolnoma vključili v to mešanico. Moja glava bi morala meriti petnajst centimetrov in nisem je hotela modelirati."<sup>17</sup>

Rastlinski kipi Rone Pondick ustrezajo definiciji pokrajine Alaina Corbina v delu z naslovom *L'homme dans le paysage*. "Pokrajina je način, kako beremo in analiziramo prostor kako si ga predstavljamo, po potrebi zunaj čutne zaznave, kako ga shematiziramo, da bi ga lahko estetsko cenili, kako ga nasičimo s pomeni in z občutki. Skratka, pokrajina je branje, neločljivo od osebe, ki motri prostor."<sup>18</sup> Od vznika antropomorfnih pokrajin v XVI. stoletju do sodobnih praks v skladu z naravo (land art / body art) smo podvrženi ideji o projekciji samega sebe v spektakel narave. Antropomorfnosti kipi Rone Pondick implicirajo analizo vsega, kar vpliva na to, kako prostor nasičimo z znaki, s pomeni in simboli. "Moji kipi hodijo ali plezajo, ležijo ali sedijo. Svoj fizični prostor si prilastijo kot teritorialne živali. Človeški elementi kipov so odlitki mojega lastnega telesa. Vse sem storila, da je tekstura kože izjemno detajlirana. Telesa živali so nasprotno kar najbolj zglajena, brez sledi hrupavosti. Hočem, da se tekstura človeške kože z vsemi podrobnostmi vred naravno zlije z živalskim telesom. Hočem, da ti dve ekstremni stanji dajeta vtis, da sta se pomešali, da bi postali eno samo telo. Drža vsake živali in človeška gesta olajšata združenje dveh tujih teles. Čeprav si želim, da bi moji kipi zasedali prostor sobe drugače, kot sem to hotela v preteklosti, hočem s svojim delom še vedno zbuditi nekakšno čustveno in psihološko stanje, ki vas privede do ozaveščenja lastnega telesa."<sup>19</sup>

Lille, 2008

<sup>13</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1954-1955), Paris, Le Seuil, 1978, str. 186

<sup>14</sup> Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Editions Allia, 2002

<sup>15</sup> Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Editions Allia, 2002

<sup>16</sup> Sigmund Freud, *Résultats, idées, problèmes*, 1938, trad. J. Allouan, A. Bourguignon, P. Cotet et A. Rauzy, *Résultats, idées, problèmes II. 1921-1938*, Paris, PUF, 1985, str. 288

<sup>17</sup> Rona Pondick, *Works 1986-2001*, Sonnabend Press, 2002, *La Métamorphose d'une fabricante d'objets - un entretien avec Rona Pondick*, par Octavio Zaya, str. 123

<sup>18</sup> Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*, entretien avec Jean Lebrun, Textuel, 2001

<sup>19</sup> Rona Pondick, *Works 1986-2001*, Sonnabend Press, 2002, *La Métamorphose d'une fabricante d'objets - un entretien avec Rona Pondick*, par Octavio Zaya, str. 133



### Rona Pondick – The other side of reality

“When I combine my head with the body of an animal, of a dog, my first thoughts are about mythology and the use of its images in art. Animal-human hybrids and monsters have long been features of art. [...] Monstrous hybrids can be seen in the work of artists such as Goya, Redon and Bosch and film-makers have created characters like Dracula, Frankenstein, the Fly, Alien, Terminator...[...] Why this fascination? Why does it persist? What does it mean?”<sup>1</sup>

Rona Pondick's half-man, half-animal hybrids are impregnated with a psychology which transcends their synthetic fusing. Incorporating reality, they suddenly appear at the margins where “the fantastic turns its spotlight on the other side of reality” a place of as much objective truth as the world we look upon every day. Spotlight, or rather shuttered lantern since this other side of reality has inhabitants whom it is better not to frighten.<sup>2</sup> And “this knowledge, almost divine, which opens the door to worlds which man keeps jealously hidden, which is akin to the art of augury and soothsaying, which reads, as if in a book, the configuration of the body is founded in zoomorphism.”<sup>3</sup>

Centred on the human body, the art of Rona Pondick belongs to an artistic tradition<sup>4</sup> which gives form to our questionings by utilising polymorphism. It questions the need for man to see himself reflected in chimerical metempsychosis, yet makes no moral judgment. These hybrids are not the results of sin or paganism, as medieval or Renaissance monsters are. They do not carry the mark of the devil. Yet we cannot dispel the impression of a life lived by these chimeras.

Aside from their wondrous, fantastical appearance, Pondick's sculpture aims to evoke authentic presence. The artist touches the limits of the imagination at precisely the moment of her return to normality at the moment when the illusion seems to have become a part of the real world. Her work asks the viewer to believe in the possibility of a transformation of the imaginary vision into something tangible. How can a work founded on the dissimilarity between man and animal – such as only dreams and fantasies can create – represent a fantastical being and yet at one and the same time generate a real presence? How does Rona Pondick manage to reach beyond this synthetic representation and maintain contact with the phenomenological perception of the viewer?

### The incarnation motif

Rona Pondick's work experiments in a masterful way with the motif of incarnation, a theme right at the heart of the anthropological functioning of the image. In order to understand what is at stake, it is necessary to perceive the bodies of her tactile and desiring sculptures through the lens of their relationship with flesh, primarily that of the artist herself whose own body serves as a model for all her creations.

Rona Pondick uses her face, her hands, her arms and her forearms, her legs, her calves and her feet as models for her plasters.<sup>5</sup> Sitting for the cast is long and arduous, because one

### Rona Pondick - L'autre face du réel

“ Quand j'ai combiné ma tête avec le corps d'un animal, d'un chien, j'ai d'abord pensé à la mythologie et à l'utilisation de ces images dans l'art. Les hybrides d'animal et d'humain et les monstres sont présents depuis longtemps dans l'art. [...] On voit ces hybrides monstrueux dans les œuvres d'artistes comme Goya, Redon et Bosch, et puis les cinéastes créent des personnages comme Dracula, Frankenstein, la Mouche, Alien, Terminator...[...] Pourquoi cette fascination ? Pourquoi une telle persistance ? Qu'est-ce que cela signifie ? ”<sup>1</sup>

Les hybrides mi-homme/mi-animal de Rona Pondick sont imprégnés d'une psychologie qui dépasse leur combinaison synthétique. Composant avec la réalité, ils surgissent en “marge” là où “le fantastique braque ses projecteurs sur cette autre face du réel” aussi objectivement vraie que celle que nous contemplons chaque jour. Projecteur ou bien lanterne sourde, car il y a des habitants de cet “autre côté du réel” qu'il vaut mieux ne pas effaroucher.<sup>2</sup> Et “la base de cette science, presque divine, qui ouvre la fenêtre sur les mondes que l'homme garde jalousement cachés, qui est pareille à l'art d'augure et d'oracle lisant dans la configuration du corps comme dans un livre, est le zoomorphisme.”<sup>3</sup>

Centré sur le corps humain, l'art de Rona Pondick appartient à la tradition<sup>4</sup> artistique qui matérialise nos interrogations dans le polymorphisme. Il questionne la nécessité de l'homme à se réfléchir dans les métempsycozes chimériques mais ne produit aucun jugement moral. Ses hybrides ne sont pas issus du péché et du paganisme comme le monstre médiéval et renaissant. Ils ne portent pas la marque du diable. Nous ne pouvons pas écarter l'impression de vie que produisent ses chimères.

Ses sculptures visent, au-delà de leur aspect merveilleux et fantastique, à créer une authentique présence. L'artiste touche les limites de l'imagination à l'instant même de son renversement vers la normalité, au moment où l'illusion semble faire partie du monde réel. Son œuvre demande au spectateur de croire en la possibilité d'une conversion réaliste de la vision imaginaire. Comment une création basée sur la dissemblance homme-animal – comme seuls les rêves et les fantasmes savent en produire – peut-elle figurer à la fois un être fantastique et produire une réelle présence ? Comment Rona Pondick parvient-elle par-delà cette représentation synthétique à garder le contact avec la perception phénoménologique du spectateur ?

### Le motif de l'incarnation

Les œuvres de Rona Pondick expérimentent de façon impérieuse le motif de l'incarnation qui est au cœur même de la fonction anthropologique de l'image. Pour comprendre cet enjeu, il est nécessaire d'envisager les corps de ses sculptures tactiles et désirantes en le formulant sous l'angle du rapport à la chair et en premier lieu à celle de l'artiste dont le corps même sert de modèle à toutes ses créations.

Rona Pondick utilise son visage, ses mains, ses bras et avant-bras, ses jambes, ses mollets et ses pieds comme modèles de ses plâtres.<sup>5</sup> Le temps de pose est long et douloureux pour

<sup>1</sup> Rona Pondick, *Works 1986 – 2001*, Sonnabend Press, 2002, *La Métamorphose d'une fabricante d'objets – un entretien avec Rona Pondick*, par Octavio Zaya, p.113

<sup>2</sup> Marcel Brion de l'Académie française, *L'Art fantastique*, new edition, Albin Michel, 1989

<sup>3</sup> Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations, essai sur la légende des formes, les perspectives dépravées-I*, Champs, Flammarion, 1995, p.23

<sup>4</sup> cf. André Barret, *Les peintres du fantastique*, préface by Françoise Cachin, Directeur of the Musées de France, Les éditions de l'amateur 1996, Marcel Brion de l'Académie française, *L'Art fantastique*, new edition, Albin Michel, 1989

<sup>5</sup> It is important to note here that Rona Pondick was a dancer. Modelling her own limbs, which represent pressure points, is a way of demonstrating that our relationship with the world is conditioned by its physical exploration. On this subject, the chapter “Le corps [The body]” in *La Phénoménologie de la Perception* by Merleau-Ponty throws light on all aspects of the artistic choices made by this American artist and our reception of her work.

<sup>1</sup> Rona Pondick, *Works 1986 – 2001*, Sonnabend Press, 2002, *La Métamorphose d'une fabricante d'objets – un entretien avec Rona Pondick*, par Octavio Zaya, p.113

<sup>2</sup> Marcel Brion de l'Académie française, *L'Art fantastique*, édition nouvelle, Albin Michel, 1989

<sup>3</sup> Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations, essai sur la légende des formes, les perspectives dépravées-I*, Champs, Flammarion, 1995, p.23

<sup>4</sup> cf. André Barret, *Les peintres du fantastique*, préface de Françoise Cachin, directeur des Musées de France, Les éditions de l'amateur 1996, Marcel Brion de l'Académie française, *L'Art fantastique*, édition nouvelle, Albin Michel, 1989

<sup>5</sup> Il est important de rappeler à cet endroit que Rona Pondick a pratiqué la danse. Modeller les membres de son corps qui représentent des points d'appui est une manière de montrer que notre rapport au monde est conditionné par son exploration physique. A ce titre le chapitre “Le corps de la Phénoménologie de la Perception” de Merleau-Ponty éclaire à tout point de vue les choix de l'artiste américaine et notre manière de recevoir son œuvre.



must ensure that the material employed takes on a precise impression of the skin "I want it to give the feel of a life-cast, with the texture of skin, of all the details, like a death mask. Somebody suggested that I should use 3-D computer scanning and 3-D printing [prototyping technique], which would permit me to make a cast of my head and to reduce it to the size I want." <sup>6</sup> This digital transfer allows the artist to reproduce all parts of her body at the size she wishes, from the smallest to the largest, from a complete anthropometric representation down to the most intimate details of her skin. "Both an erotic and melancholic object, the skin serves as a haptics-based paradigm for art, whereby the surface the 'frontier' and the external become objects of experience and modalities of the exploration of time, through an intimate mapping of the self or of another " <sup>7</sup>

Rona Pondick knows that digitized magery has not yet managed to create a perfect illusion of a human being. However, alive it may be, the synthesized being has not quite yet been born. Each virtual character is still today subject to the dangers of its artificial appearance. It is nothing but an inconsistent spectre of the being whose rights it attempts to usurp. Synthesized mages reach their own limits when they attempt to create a real alterity.

One of the constants which constitute the aesthetic relation is the recognition of traces of man in the act of creation. man cannot avoid searching for direct traces of humanity in art works, for the failings which give proof of a human gesture. The quest for "the logical essence of form" according to Jean-Claude Chirollet (1994), has been current for centuries. However, one is obliged to recognise that any display of a 'logical essence' must give ground to precision. In work thus anatomized, the spectator may track a change of mind, a mistake, which has escaped the scrupulous enactment of a pre-conceived artistic plan, but which yet guarantees that such a gesture of creation is incontrovertible and unique.

Today our need to be in direct harmony with the image corresponds to our need to allow our corporeal sensitivities to evolve by means of an exploration of reality to penetrate ever deeper in order to question ourselves, and thus to put the meaning of life to the test. And as in sculpture where a tremor is wrought from inert matter, digitization allows one to model the transparency of the image like a skin.

Sensory contact with a work of art is achieved most often by the impression on our senses of the texture of the materials utilised. Rona Pondick's methodology is an example of where our contemporary culture attempts to recoup in our digital interactions the entirety of our phenomenological relationship with images from the beginnings of art history. This synthesis attempts to make our senses and our bodies react according to concepts integral to the history of art.

As a means of effecting this visual stratagem, the anthropomorphic aspect of Rona Pondick's sculpture is a reliable mechanism for exciting human affectivity. And the quality of the treatment of the skin of her casts, more real than nature, is absolutely crucial. This 'epidermal effect' inevitably provokes confusion in the viewer. No longer able to distinguish between the analogue version and the digitized synthesis, the 'texture of the skin' creates imaginary access, something more than identification, as it were, so that the viewer is prompted to search beyond the appearance of things. Its quality poses the

permettre à la matière de prendre l'empreinte précise de l'épiderme." Je voulais qu'elle donne l'impression d'un moulage sur le vif qu'il y ait la texture de la peau, les détails, comme sur un masque mortuaire. Quelqu'un m'a suggéré d'utiliser la numérisation informatique en 3-D et l'impression en 3-D, ce qui me permettrait de faire un moulage de ma tête et de le réduire à la taille que je désirais." <sup>6</sup> Ce transfert permet à l'artiste de reproduire à la taille qu'elle le souhaite toutes les parties de son corps, de la plus petite à la plus grande, en passant par la représentation anthropométrique tout en respectant les détails les plus infimes de sa peau. "Objet érotique et mélancolique, la peau sert de paradigme à une fondation haptique de l'art où la surface, la frontière et l'enveloppe deviennent des objets d'expérience et des modalités d'exploration du temps au travers d'une cartographie intime de soi ou de l'autre." <sup>7</sup>

Rona Pondick sait que l'image numérique n'est pas encore parvenue à créer l'illusion parfaite d'un être humain. Si "vivant" soit-il, l'être de synthèse n'est pas encore tout à fait né. Chaque personnage virtuel est encore aujourd'hui livré au péril de son aspect artificiel. Il n'est que le spectre inconsistent de ce dont il tente d'usurper les droits. Les mages de synthèse touchent leur propre limite quand elles tentent de créer une réelle altérité.

L'une des variables qui fondent la relation esthétique est la reconnaissance des traces de l'homme dans l'acte de création et l'homme ne peut s'empêcher de chercher des signes d'humanité directs dans les œuvres artistiques, les défauts qui prouvent le geste humain. La quête de "l'essence logique de la forme" (dit Jean-Claude Chirollet, 1994) est d'actualité depuis des siècles. Mais force est de reconnaître que l'exhibition de "l'essence logique" lasse à force de précision. Aux œuvres maîtrisées, le spectateur traque le repentir, l'accident, qui déjoue l'application scrupuleuse d'un programme et ainsi garantit le geste de création comme indubitable et unique.

Aujourd'hui, notre besoin d'être en rapport direct avec l'image correspond à notre nécessité de faire évoluer la sensibilité de notre corps dans la découverte de la réalité, d'aller toujours plus loin dans sa pénétration pour continuer de nous interroger et ainsi éprouver le sens de la vie. Et comme en sculpture où le frémissement s'obtient de la matière inerte, le numérique permet de modeler la transparence de l'image comme un épiderme.

Le contact charnel avec une œuvre s'effectue le plus souvent par l'impression sur nos sens de la texture des matières utilisées. A l'instar de la technique de Rona Pondick, notre culture contemporaine s'attache à recouvrer dans l'interaction digitale et numérique l'ensemble des relations phénoménales que nous entretenons avec les mages depuis les débuts de l'histoire de l'art. Cette synthèse s'applique à faire réagir nos sens et notre corps selon des schémas qui appartiennent à l'histoire de l'art.

Pour réaliser ce stratagème visuel, l'aspect anthropomorphe des sculptures de Rona Pondick est une source infaillible de leur emprise sur l'affectivité humaine. Et la qualité du traitement de la "peau" de ses moulages, plus vraie que nature, est absolument déterminante. Cet "effet d'épiderme" provoque chez le spectateur une confusion inévitable. Ne distinguant plus l'empreinte analogique de la synthèse numérique, le "grain de peau" crée l'accès imaginaire, additionnel en quelque sorte à l'identification, pour que le spectateur cherche à voir au-delà des apparences. Sa qualité pose la question phénoménologique des modalités de dévoilement ou d'apparition de l'image. A se



phenomenological question about modalities of the unveiling or apparition of the image. By approaching the body in such a tactile manner Rona Pondick's sculptures push representational anthropomorphism to its limits.

In addressing these images, however the viewer inscribes himself into a system of reading which consists in always searching inside, because what is inside participates in revealing to him the thrust of his own questioning. The temptation to do this leads him to directly question the reality of these virtual incarnations with regard to characteristics which their creator chose not to erase. The American artist creates her synthetic hybrids by integrating into them a paradoxical 'too human' element, as well as the element of humanity – its dissymmetry, its failings, its cruelty – in order to achieve the effect of appearing so complex.

Consequently Rona Pondick's world of chimeras offers the viewer the experience of a sort of autoscopia on this side of appearances, or of corporeal semblances, as it were, in formlessness or even in the dissimilarities of flesh. This is not done in order to show us the beautiful side of things, instead it reflects beneath the familiar the formlessness which suddenly appears when we decide to do violence to the sensitive surface, in order to access our interior – 'the soul' – and to consider the motif of incarnation. "But, despite being a phantasm, the incarnation of the image thus understood is no less effective for all that or indeed, operative, since its existence has been confirmed throughout history. What it imitates, however, is no longer the body but instead the conversion of which the body is capable in its symptomatic state, with its way – so troubling – of offering itself of suffering and of opening itself up to the viewer [...] This emphasis gives the rhythm to an internal experience which consists not only in reflecting on one's own being, in confining it, but in wounding it, in opening it wide to allow the entry of the alterity of reality. The image thus becomes our object of non-consolation. Because it opens up to the formlessness of its – of our – own constitution."<sup>8</sup>

### Stainless steel

Rona Pondick's sculptures are also defined by the material from which they are made, stainless steel, which the artist utilises to randomly reunite human and animal. The material does not lie: its appearance can imitate, falsify or seduce, but material has a depth, a texture, an exterior, an interior. And yet flesh constitutes excellence, the supreme material paradigm. It is characteristic of Rona Pondick that she concerns herself with reproducing the finest wrinkle, the most insignificant fold at the corner of the lips with a material such as stainless steel.

In its appearance and through contact with it, flesh is warm whilst the impression given by metal is one of cold. Conceiving of steel as having the texture of flesh and of the soul, gives its appearance immediate morphogenetic power. The cast of the head bears witness to its human origin which evolves over time. As a material, stainless steel seems unchanging. The synthesis of the two heightens the internal movement of the face, even though it is conceived in an inert, insensible material.

Rona Pondick's facial features, having been modelled having taken form as part of the casting, give the implication of life, since all existence takes on visible form. The materiality of stainless steel also suggests visibility: it is a substance awaiting form ready to be modelled. Through this hand-to-hand fight between material and its imitation – the image emerges from

rapprocher ainsi tactilement des corps, les sculptures de Rona Pondick poussent l'anthropomorphisme de la représentation à ses limites.

Mais le spectateur dans son rapport à l'image s'inscrit dans une logique de lecture qui consiste à toujours fouiller au-dedans, car le dedans participe à la révélation de ses propres interrogations. Cette tentation questionne directement le réalisme de l'incarnation virtuelle au regard des symptômes que son créateur n'a pas voulu effacer. L'artiste américain crée ses hybrides synthétiques en y intégrant le paradoxe du "trop humain" de l'humanité, sa dissymétrie, ses défauts, sa cruauté pour parvenir à l'effet d'*apparition* tant recherché.

Dès lors, le monde des chimères de Rona Pondick propose l'expérience d'une sorte d'autoscopie dans l'en-deçà des apparences ou des semblances corporelles, c'est-à-dire dans l'informe ou le dissemblable même de la chair. Il n'est pas fait pour nous montrer la "belle face" des choses, mais il réfléchit sous le familier l'informe qui surgit lorsque nous décidons de faire violence à la surface sensible pour que l'intérieur – "l'âme" – devienne accessible et ainsi penser le motif de l'Incarnation. "Mais, pour être un fantasme, l'*incarnation de l'image* ainsi entendue n'en est pas moins efficace et, comme on ne cessera pas de le vérifier historiquement, opératoire. Ce qu'elle mite alors n'est plus le corps mais la conversion dont le corps se rend capable dans le symptôme, avec sa façon si troublante de s'offrir, de souffrir et de s'ouvrir au regard d'un spectateur [...] Cet accent donne le rythme d'une expérience intérieure qui ne consiste justement pas à réfléchir son moi, à le confiner mais à le blesser à l'ouvrir grand pour y laisser entrer l'altérité du réel. L'image devient alors notre objet de non-consolation. Parce qu'elle ouvre sur l'informe de sa – de notre – propre constitution."<sup>8</sup>

### L'acier inoxydable

Les sculptures de Rona Pondick se définissent aussi par leur matière, l'acier inoxydable, que l'artiste utilise pour réunir indifféremment l'humain et l'animal. La matière ne ment pas, l'aspect peut miter, falsifier ou séduire, mais la matière a une profondeur, une texture, un dedans, un dehors. Or la chair constitue l'excellence, le paradigme suprême de la notion de matière. Il est caractéristique que Rona Pondick s'attache à reproduire la ridicule la plus infime, le pli de commissure le plus insignifiant avec une matière telle que l'acier inoxydable.

La chair par son aspect, par son contact, est chaleureuse tandis que l'impression du métal est froide. Que l'acier puisse être pensé comme un tissu de chair et d'âme, donne à son aspect une puissance immédiate de morphogénèse. Le moulage de la tête témoigne de son origine humaine, qui évolue avec le temps. L'acier inoxydable comme matière semble inaltérable. La synthèse des deux exacerbe le mouvement interne du visage alors qu'il n'est conçu que d'un matériau inerte, insensible.

Les traits de Rona Pondick, ayant été modelés, figurés à partir du moulage, suppose une vie, et toute existence emprunte une forme visible. La matière de l'acier inoxydable signifie aussi la promesse d'un visible, c'est une substance en attente de forme, prête à se modeler. À travers ce *corps à corps* de la matière et de son imitation, l'image provient de la substance d'une volupté épurée, les têtes en acier inoxydable de Rona Pondick exsudent une aura. Les formes animales accrochées à ce visage s'efforcent d'avoir également, dans la multiplicité de leurs aspects, la consistance d'un corps, celle que montrent les



the matter – from a purified voluptuousness; Rona Pondick's stainless steel heads give off an aura. The animal forms attached to this face strive equally from within the multiplicity of their appearances, to achieve the consistency of a body one which has the features of this appeased, mute face. "It is invisible to those who search for it within the visible. But the visible insists on being taken up, in a quasi-Hegelian sense: it demands its assumption – a classic incarnate formula – by the divine and, by the same source, it wants to be made capable of incorporating all the contradictions of the represented and of the unrepresentable. It is thus that it becomes the visual, definable, the product of the antithesis of visibility paradoxical in its visibility the product of dissimilarity and the insupportable – there where the visible is itself searching for resemblance and for conformity of appearances."<sup>9</sup>

### The silence of the face<sup>10</sup>

"If the whole of mankind – or more simply its entire existence – were to incarnate as a single being – obviously as solitary and as forsaken as the whole – the head of the incarnated one would be the site of an unappeasable battle – and so violent, that sooner or later it would fly into pieces."<sup>11</sup>

The silence of Rona Pondick's face is crucial to the reception of her sculpted oeuvre. The American artist employs the same prototype for each of her pieces. Thanks to its digitization the original has been duplicated on different scales whilst scrupulously retaining the particularities of the skin, in which we see ourselves reflected

The cast of her head refuses to take on a subjective expression but the silence of the face contains a movement which signals a certain vivacity a certain energy. On examining its gaze, the facial expression gives voice, as if in an internal language, to the delicateness of an intimate, deep sensibility. In Rona Pondick's cast face there is a kind of silent eloquence, which, without attempting any form of movement, nevertheless does commune with our gaze, which hopes to lay bare the intentions and the interiority of the artist. But the calmness of the countenance reflects us back to ourselves. As Quentin de la Tour is supposed to have said in relation to his work as a portraitist, "they believe that I capture only their facial traits but I descend to their depths without their knowledge and I bring them back in their entirety"<sup>12</sup> The silence of Rona Pondick's face becomes the language of sentiment. Hearing the minute sounds of expression gives birth to a fear that something will suddenly shoot out of the body escape from it and that the body will spill out beyond itself

What we discover through art comes from our whole body as well as our mind. So that "the emotional and psychological state, which causes one to take notice of one's own body" unleashes reactions which have been repressed, because they are too embarrassing. We dread the power of the effect that those images might have on us because they bring up

traits de ce visage apaisé et muet. " Il est invisible pour qui le cherche dans le visible. Mais le visible demande à être relevé, en un sens quasi hégélien il exige son *assomption* – formule incarnationnelle classique – par le divin et, par là même, se rend capable d'inclure toutes les contradictions du figuré et de l'infigurable. C'est alors qu'il devient le *visuel*, définissable, déjà, comme travail de l'antithèse visible, paradoxe en acte de la visibilité, travail du dissemblable et de l'insoutenable – là où le *visible* cherchait, lui, ressemblance et convenance de l'aspect."<sup>9</sup>

### Le silence du visage<sup>10</sup>

" Si l'ensemble des hommes – ou plus simplement leur existence intégrale – s'incarnait en un seul être – évidemment aussi solitaire et aussi abandonné que l'ensemble – la tête de l'incarné serait le lieu d'un combat inapaisable – et si violent que tôt ou tard elle volerait en éclats."<sup>11</sup>

Le silence du visage de Rona Pondick est essentiel dans la réception de son oeuvre sculptée. L'artiste américaine utilise pour chaque pièce le même prototype. Grâce à sa numérisation, cet original est dupliqué à différentes échelles en restituant scrupuleusement les particularités de l'épiderme, dans lesquelles nous nous réfléchissons.

Le moulage de sa tête refuse l'expression subjective, mais le silence de son visage contient un mouvement qui signale une vivacité, une énergie. À l'examen du regard, l'expression faciale exprime comme un langage intérieur la délicatesse d'une sensibilité, intime, profonde. Il y a dans le visage moulé de Rona Pondick une sorte d'éloquence silencieuse, qui sans même tenter une impulsion, communique néanmoins avec notre regard, qui souhaite mettre à nu les intentions et l'intériorité de l'artiste. Mais la quiétude du moulage retourne cette projection pénétrante. La sagesse de ce visage nous réfléchit. Comme l'aurait dit Quentin de la Tour à propos de son oeuvre de portraitiste, " ils croient que je ne saisis que les traits de leur visage mais je descends au fond d'eux-mêmes à leur insu et je les emporte tout entiers."<sup>12</sup> Le silence du visage de Rona Pondick devient langage du sentiment. Cet enregistrement des bruits infimes de l'expression traduit une crainte que quelque chose soudain surgisse du corps, s'en échappe, et que le corps se répande hors de lui-même.

Ce que nous découvrons par l'art procède de tout notre corps aussi bien que de notre esprit. Ainsi " l'état émotionnel et psychologique qui vous amène à prendre conscience de votre propre corps " déclenche des réactions vouées au refoulement, parce que trop embarrassantes. Nous redoutons la puissance des effets que pourraient avoir sur nous ces images parce qu'elles nous font prendre conscience de notre lien avec l'ignorance parce qu'elles ont des racines psychologiques que nous jugeons navouables. " Il y a là une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage, les secrétats par excellence, la chair dont tout sort, au plus profond même du mystère, la chair en tant qu'elle est souffrante, qu'elle est informe, que sa forme

<sup>9</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte, motifs de l'incarnation dans les arts visuels, La couleur de chair, ou le paradoxe de Tertullien*, p.123

<sup>10</sup> Rona Pondick has not always concerned herself with 'silent' works. Her first sculptures presented the viewer with a heap of screaming mouths or wide-open ears, such as *Ear* [1995-96]. The combination of material in her work seems to be constitutive of an instinct for conserving limbs, which together attempt to survive in the solitude of the mutilated organ. Combining them creates a sort of monster whose organic functioning is limited to one action alone. This pack of organs brought into together inevitably gives birth to violence which lays open the result of an incommunicable life. Contrary to her work of the last few years, the first sculptures by Rona Pondick were vociferous.

<sup>11</sup> Georges Bataille, *La Folie de Nietzsche, 1939, Œuvres complètes, I, Paris, Gallimard, 1970*, p.547 cited on the frontispiece of Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte, Ouverture, Le temps des images*, Gallimard

<sup>12</sup> Louis Sébastien Mercier, *Tableaux de Paris, 1782-1788, t.II, ch. CLXL, p.164-165*

<sup>9</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte, motifs de l'incarnation dans les arts visuels, La couleur de chair, ou le paradoxe de Tertullien*, p.123

<sup>10</sup> Rona Pondick ne s'est pas toujours consacré à des œuvres silencieuses. Ses premières sculptures présentent des amoncellement de bouches hurlantes, *Dirt Head* [1997] ou d'oreilles grandes ouvertes, *Ear* [1995-96]. Dans ses œuvres, l'agrégat de matière semble être constitutif de l'instinct de conservation des membres, qui ensemble tentent de survivre à leur solitude d'organe mutilé. Leur combinaison crée une sorte de monstre dont la fonction organique est limitée à une action. La meute d'organes coalisés produit inévitablement une violence qui expose le résultat d'une vie d'incommunicabilité. À l'inverse de ses œuvres des dernières années, les premières sculptures de Rona Pondick sont vocifères.

<sup>11</sup> Georges Bataille, *La Folie de Nietzsche, 1939, Œuvres complètes, I, Paris, Gallimard, 1970*, p.547 cité en frontispice de Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte, Ouverture, Le temps des images*, Gallimard

<sup>12</sup> Louis Sébastien Mercier, *Tableaux de Paris, 1782-1788, t.II, ch. CLXL, p.164-165*



to consciousness our link with ignorance because they have psychological roots which we deem inadmissible. "There is a horrible discovery to be made there, of flesh that one never sees, the bottom of things, the reverse of the face, of the countenance, secrets of secrets, the flesh from which everything issues, the darkest depths even of mystery the flesh that suffers, which is formless, whose form of itself is something which provokes anxiety Vision of anxiety last revelation that you are this – You are this which is the furthest from you, which is the most formless."<sup>13</sup>

There is something monstrous, something of the game and something curious in what the artist insists on revealing to us in the fusion of man and an animal. The 'physiognomy' of hybrids conforms with "multiple anatomical possibilities capable of rephysiologising the dizziness of passion and even inventing desires."<sup>14</sup> It reminds us to what degree man is animated by unceasing internal movements which modify his relationship with his own image to the point of metamorphosis. The anatomical transferences of which they take account, and which are treated with extreme delicacy and a consummate art of transition, confirm "that desire takes as its point of departure, as far as the intensity of its images are concerned, not a perceptual whole, but rather a detail."<sup>15</sup> The anthropometric relationship relocates our perception onto an affective level. Rona Pondick's zoomorphic creatures correspond with chimerical manifestations conditioned by the authority of desire. Their representations transcribe and reflect our incessant internal mutations.

### Expanding the hybrids

In her latest work, Rona Pondick has turned her interest to the vegetable kingdom in order to harmonise it with her anthropomorphic vision. Her sculptures resemble trees in bud. *Head in Tree* (2006-08) features a head decked out with a profusion of branches, a veritable psychic skeleton. Other works, which are nearer to bonzai trees in appearance, such as *Small Fukien Tea* (2003), *Chinese Elm* (2003), *Pyracantha* (2005-06), and *Azalea* (2005-06) reproduce heads or hands as many buds as the plant structures can support. This anthropomorphic vision concentrates the attention of the viewer at one and the same time on the beauty of the structure borrowed from nature and on the spiritual resonance of the allegorical representation of the organic and psychic human tracery.

The fact that Rona Pondick's recent works have become more and more expansive corroborates one of the hypotheses formulated by Sigmund Freud. "It may be that spatiality is a projection of the extension of the psychic apparatus. Probably no other derivation. In place of the a priori conditions of the psychic apparatus according to Kant. The psyche is expanded, does not know anything about it."<sup>16</sup> Man thus identifies himself with the organic power of the plant-life because he is constantly researching the enigma of his own constitution. As when faced with a tree many centuries old, man attempts to sketch a typology of his own nervous system in that which manifests with the greatest intensity.

And Rona Pondick translates this in her sculptural combining of fluid forms, such as in the case of *Monkeys* whose

par soi-même est quelque chose qui provoque l'angoisse. Vision d'angoisse, dernière révélation du *tu es ceci – Tu es ceci qui est le plus loin de toi, ceci qui est le plus informe.*"<sup>13</sup>

Il y a quelque chose de monstrueux, de ludique et de curieux dans ce que l'artiste s'obstine à nous révéler dans la fusion de l'homme et de l'animal. La "physiognomie" des hybrides se conforme "aux multiples possibilités anatomiques capables de rephysiologiser les vertiges de la passion jusqu'à inventer des désirs."<sup>14</sup> Elle nous rappelle à quel point l'homme est animé par d'incessants mouvements internes, qui modifient sa relation à sa propre image jusqu'à la métamorphose. Les "transferts anatomiques" dont elles font état, traités avec une extrême délicatesse et avec un art consommé de la transition confirment "que le désir prend son point de départ, en ce qui concerne l'intensité de ses images, non dans un ensemble perceptif mais dans le détail."<sup>15</sup> Le rapport anthropométrique déplace notre perception à un niveau affectif. Les créatures zoomorphes de Rona Pondick correspondent à des manifestations chimériques conditionnées par l'autorité du désir. Leurs images transcrivent et réfléchissent nos incessantes mutations intérieures.

### L'expansion des hybrides

Dans ses dernières œuvres, Rona Pondick s'intéresse au règne végétal pour l'harmoniser selon une représentation anthropomorphe. Ses sculptures ressemblent à des arbres bourgeonnants. *Head in Tree* (2006-08) montre un visage affublé d'une ramification proliférante, tel un véritable squelette psychique. D'autres œuvres, dont l'aspect se rapproche des bonzai comme *Small Fukien Tea* (2003), *Chinese Elm* (2003), *Pyracantha* (2005-06), et *Azalea* (2005-06), reproduisent des têtes ou des mains en autant de bourgeons que la structure végétale peut en supporter. Cette vision anthropomorphe concentre l'attention du regardeur à la fois sur la beauté de la structure empruntée à la nature et sur la résonance spirituelle de la représentation allégorique des réseaux organiques et psychiques humains.

Le fait que les œuvres récentes de Rona Pondick soient de plus en plus expansives corrobore l'une des hypothèses formulées par Sigmund Freud. "Il se peut que la spatialité soit la projection de l'extension de l'appareil psychique. Vraisemblablement aucune autre dérivation. Au lieu des conditions a priori de l'appareil psychique selon Kant. La psyché est étendue, n'en sait rien."<sup>16</sup> L'homme s'identifie alors dans la force organique du végétal parce qu'il recherche l'énigme de sa constitution. Comme face à un arbre multi-centenaire, l'homme essaie d'ébaucher une typologie de son système nerveux dans ce qui se manifeste le plus intensément.

Et Rona Pondick le traduit dans la combinaison sculpturale de formes fluides. À l'instar des *Monkeys* dont la composition augure de la structure des œuvres végétales. "Je souhaite qu'elle dégage une sensation d'énergie fluide et frénétique et qu'elle bouge comme une sculpture baroque. Il fallait que je combine les moulages de mes bras avec les corps de singe dans huit postures différentes. J'ai dû mouler mon bras dans vingt positions différentes en essayant de mettre au point les postures et les assemblages des singes. Il m'a fallu deux ans rien que

<sup>13</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1954-1955), Paris, Le Seuil, 1978, p.186

<sup>14</sup> Hans Bellmer *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Editions Allia, 2002

<sup>15</sup> Hans Bellmer *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Editions Allia, 2002

<sup>16</sup> Sigmund Freud *Résultats, idées, problèmes, 1938*, trad. J. Allouïan, A. Bourguignon, P. Cotet et A. Rauzy, *Résultats, idées, problèmes II. 1921-1938*, Paris, PUF, 1985, p.288

<sup>13</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1954-1955), Paris, Le Seuil, 1978, p.186

<sup>14</sup> Hans Bellmer *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Editions Allia, 2002

<sup>15</sup> Hans Bellmer *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Editions Allia, 2002

<sup>16</sup> Sigmund Freud *Résultats, idées, problèmes, 1938*, trad. J. Allouïan, A. Bourguignon, P. Cotet et A. Rauzy, *Résultats, idées, problèmes, II. 1921-1938*, Paris, PUF, 1985, p.288



composition anticipates the structure of her plant-like works "I hope that they exude a sensation of fluid and frenetic energy and that they move like baroque sculpture. I needed to combine casts of my arms with the body of a monkey in eight different postures. I had to cast my arms in twenty different positions in order to bring into focus the postures adopted by monkeys and the way they fit together. It took me two years just to bring into focus these relationships and to achieve fluid movement. During the same period, I also worked on the casting of bodies of animals. I wanted to attach two of my own heads to the bodies of two monkeys. I wanted these heads to be on the same scale as the six other monkey heads so that they would give the impression of being completely integrated in the mix. My head needed to measure about fifteen centimetres and I did not want to model it."<sup>17</sup>

Rona Pondick's organic sculptures respond to the definition of landscape which Alain Corbin gives in his work entitled, *L'homme dans le paysage* [Man in the landscape] "Landscape is a means of reading and analysing space, of representing it to oneself of a need beyond our sensory grasp, to schematize it prior to offering it up for aesthetic appreciation, to load it with meanings and emotions. Put briefly landscape is a reading, indissociable from the person who is contemplating the space in question."<sup>18</sup> From the emergence of anthropomorphic landscapes in the 16th century right up to contemporary attempts to harmonise with nature (land art / body art), we have been implicated in the notion of a projection of self into the spectacle of nature. The anthropomorphic sculptures by Rona Pondick imply analysis of everything that impacts on our tendency to load space with signs, meanings and symbols. "My sculptures walk or climb, they are reclining or seated. They are engrossed in their physical space like territorial animals. The human elements of the sculptures are casts of my own body. I have done everything possible to make sure that the texture of the skin is extremely detailed. The bodies of the animals, on the other hand, are as sleek as possible, with no rough edges. I want the texture of the human skin, in all its detail, to meld naturally with the animal bodies. I want these two extreme states to give the impression of being in the process of intermingling to become a single body. The posture of each animal and the human gestures facilitate the fusion of these two foreign bodies. Even if I hope that my sculptures occupy space in a room in a different way than I was looking for in the past, continue to want to arouse by means of my work the sort of emotional and psychological state which leads you to become conscious of your own body."<sup>19</sup>

Lille, 2008

pour mettre au point ces relations obtenir un mouvement fluide. Au cours de la même période, j'ai aussi travaillé au modelage des corps d'animaux. Je voulais rattacher deux de mes propres têtes à deux corps de singes. Je voulais que ces têtes soient à la même échelle que les six autres têtes de singe pour qu'elles donnent l'impression d'être complètement intégrées dans ce mélange. Il fallait que ma tête fasse une quinzaine de centimètres et je ne voulais pas la modeler."<sup>17</sup>

Les sculptures végétales de Rona Pondick répondent à la définition du paysage d'Alain Corbin dans son ouvrage intitulé *L'homme dans le paysage*. "Le paysage est manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter au besoin en dehors de la saisie sensorielle, de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger de significations et d'émotions. En bref le paysage est une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré."<sup>18</sup> De l'émergence des paysages anthropomorphes du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'aux pratiques contemporaines en accord avec la nature (land art / body art), nous sommes dans l'idée d'une projection de soi vers le spectacle de la nature. Les sculptures anthropomorphiques de Rona Pondick impliquent une analyse de tout ce qui influe sur notre façon de charger l'espace de signes, de significations et de symboles. "Mes sculptures marchent ou grimpent, elles sont couchées ou assises. Elles s'emparent de leur espace physique comme des animaux territoriaux. Les éléments humains des sculptures sont des moulages de mon propre corps. J'ai tout fait pour que la texture de la peau soit extrêmement détaillée. Les corps d'animaux, par contre, sont aussi lisses que possible, sans aspérités. Je veux que la texture de la peau humaine, avec tous ces détails, se mélange naturellement aux corps d'animaux. Je veux que ces deux états extrêmes donnent l'impression de s'être confondus pour devenir un seul corps. La posture de chaque animal et le geste humain facilitent la fusion entre ces deux corps étrangers. Même si je souhaite que mes sculptures occupent l'espace de la pièce d'une autre manière que ce que je cherchais dans le passé, je continue à vouloir susciter par mon travail une sorte d'état émotionnel et psychologique qui vous amène à prendre conscience de votre propre corps."<sup>19</sup>

Lille, 2008

<sup>17</sup> Rona Pondick *Works 1986-2001*, Sonnabend Press, 2002. *La Métamorphose d'une fabricante d'objets* - un entretien avec Rona Pondick, par Octavio Zaya, p.123

<sup>18</sup> Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*, entretien avec Jean Lebrun, Textuel, 2001

<sup>19</sup> Rona Pondick *Works 1986-2001*, Sonnabend Press, 2002. *La Métamorphose d'une fabricante d'objets* - un entretien avec Rona Pondick, par Octavio Zaya, p.133.

<sup>17</sup> Rona Pondick *Works 1986-2001*, Sonnabend Press, 2002. *La Métamorphose d'une fabricante d'objets* - un entretien avec Rona Pondick, par Octavio Zaya, p.123

<sup>18</sup> Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*, entretien avec Jean Lebrun, Textuel, 2001

<sup>19</sup> Rona Pondick *Works 1986-2001*, Sonnabend Press, 2002. *La Métamorphose d'une fabricante d'objets* - un entretien avec Rona Pondick, par Octavio Zaya, p.133.