

Wally, Barbara. "Rona Pondick Interviewed by Barbara Wally." *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. 6-39.



Fig. 1 Rona Pondick, 1999

Rona Pondick interviewed by Barbara Wally
Rona Pondick im Gespräch mit Barbara Wally

Barbara Wally

Director of the Salzburg International Summer Academy of Fine Arts

Direktorin der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg



Fig. 2

Fig. 2. *Pair*, 1986
Wax and wood
Unique
37 x 29 x 27 in.
Collection of Brooklyn
Museum of Art, Brooklyn, New
York

Fig. 3. *Lead Bed*, 1987-88
Wood, bronze, lead, and satin
pillow
Unique
11 x 24 1/2 x 72 1/2 in.
Collection of Martin
Margulies, Florida

Fig. 4. *Velvet Bed*, 1988
Wood, bronze, and pillows
Unique
26 x 36 x 118 in.
Collection of High Museum of
Art, Atlanta, Georgia

Fig. 5. *Princess*, 1987
Wood, pillows, and bronze
Unique
24 x 24 x 46 in.
Collection of Robert Feintuch,
New York

Fig. 2. *Paar*, 1986
Wachs und Holz
Unikat
94 x 73,7 x 68,6 cm
Brooklyn Museum of Art,
Brooklyn, New York

Fig. 3. *Bleibbett*, 1987-88
Holz, Bronze, Blei,
Seidenkissen
Unikat
27,9 x 62,2 x 184,1 cm
Sammlung Martin Margulies,
Florida

Fig. 4. *Samtbett*, 1988
Holz, Bronze, Kissen
Unikat
66 x 91,4 x 299,7 cm
High Museum of Art, Atlanta,
Georgia

Fig. 5. *Prinzessin*, 1987
Holz, Kissen, Bronze
Unikat
61 x 61 x 116,8 cm
Sammlung Robert Feintuch,
New York

Wally: As you look back today on more than thirty years' work, what was your main incentive at the beginning of your work as a sculptor?

Pondick: From the beginning I have wanted my work to have a visceral presence.

I remember one piece I had been working on for two years, and I was at my wits' end. In frustration I picked up the sculpture and threw it across the room. I don't know how I did this, because it weighed 200 pounds. I walked out of my studio, made myself coffee, went back, looked at this thing on the floor, and thought, "There is something there." I was working with brown microcrystalline wax, and my studio was full of it. A friend came to the studio, and his reaction was not what I wanted or expected. He said, "This work is really strong, but it looks like there's shit in your studio." I had heard this before, but this time I thought maybe there was something here I should pursue.

I thought of Franz Kafka, one of my biggest heroes. I wanted to embody the contradictions and absurdity hidden in the darkness in his writing. I asked myself, "What is the most absurd thing I could do with one of these turd-like forms?" Stick it on a satin pillow. So I took a wood beam, stacked pillows on top of each other, and placed a bronze turd on top. I thought the piece looked like a body sack, sarcophagus, or a bed.

Wally: *Wenn Sie heute auf mehr als dreißig Jahre Schaffen zurückblicken: Was war der wichtigste Impuls zu Beginn Ihrer Arbeit als Bildhauerin?*

Pondick: *Ich wollte von Anfang an, dass mein Schaffen auf den Körper – buchstäblich bis in die innersten Organe – Bezug nimmt. Ich erinnere mich an ein Werk, an dem ich zwei Jahre gearbeitet hatte und dann war ich mit meiner Weisheit am Ende.*

Aus Frustration packte ich die Skulptur und schleuderte sie durch den Raum. Wie ich das damals schaffte, weiß ich nicht mehr, denn sie wog gut 90 Kilogramm. Dann ging ich aus dem Atelier, machte mir einen Kaffee, ging wieder zurück und schaute auf dieses Ding auf dem Fußboden und dachte, da ist etwas dran. Ich arbeitete damals mit braunem mikrokristallinem Wachs und mein Atelier war voll davon. Ein Freund kam ins Atelier und seine Reaktion war unerwartet und nicht gerade das, was ich mir wünschte. Er sagte: "Das ist wirklich stark, aber es schaut aus, als wäre Scheiße in deinem Atelier." Das hatte ich zwar auch schon vorher gehört, aber dieses Mal dachte ich, vielleicht ist da etwas dran, das ich weiterverfolgen sollte.

Ich dachte dabei an Franz Kafka, einen meiner größten Helden. Ich wollte den Widersprüchen und Absurditäten, die im Dunkel seiner Werke verborgen sind, Körper verleihen. Ich fragte mich, was wohl der absurdeste Gegenstand wäre, den ich aus diesen Formen machen könnte: Scheiße auf ein Satinkissen pflanzen.



Fig. 6

Fig. 6. Hump Chair, 1992
Wax, plastic, lace, wood, and shoes
Unique
19 x 27 x 13 in.



Fig. 7

Fig. 7. Pretty Bed, 1991-92
Wood, pillow, shoes, nylon rope, and plastic
Unique
13 x 76 x 24 in.

Fig. 8. Chairmen, 1990
Plastic, wax, shoes, and comics
Unique
17 1/2 x 21 1/2 x 16 in.
Collection of Marc and Livia Straus, New York

Fig. 9. Tongues, 1990
Wood, pillows, shoes, plastic, and metal wire
Unique
16 x 80 x 49 in.
Collection of Israel Museum, Jerusalem

Fig. 6. Höckerstuhl, 1992
Wachs, Plastik, Spitze, Holz, Schuhe
Unikat
45,7 x 68,6 x 33 cm

Fig. 7. Hübsches Bett, 1991-92
Holz, Kissen, Schuhe, Nyllonschnur, Plastik
Unikat
33 x 193 x 61 cm

Fig. 8. Stuhlmänn/Obmann, 1990
Plastik, Wachs, Schuhe, Comics
Unikat
43,8 x 54,6 x 40,6 cm
Sammlung Marc and Livia Straus, New York

Fig. 9. Zungen, 1990
Holz, Kissen, Schuhe, Plastik, Metalldraht
Unikat
40,6 x 203,2 x 124,5 cm
Israel Museum, Jerusalem

W: So beds followed. And then came a period when shoes were the main theme of your work. What gave you the idea of shoes? Did you see shoes as having a similar kind of metaphorical and ambivalent significance?

P: Yes, I was excited and turned on by the metaphoric possibilities I had found in the beds and looked for other objects that had those rich kinds of readings. I started collecting shoes and turned into a packrat. When I placed a pair of shoes in the middle of my studio I got very excited, because they were like a stand-in for a person and they implied so much. I saw shoes as a symbolic fragment. From shoes and beds I moved to chairs and baby bottles.

I was looking closely at the forms and shapes of objects, interested in what made something feel male or female. I walked around trying obsessively to identify everything as male or female.

I knew Freud had said that chairs are holders for the body, so they are female. But I didn't see it that way. I turned the seats of my chairs into buttocks and treated their surfaces like skin. I used lace as a kind of female skin and comics to mimic tattooing for a male chair. I dwarfed the chairs so they felt removed from ordinary scale.

So nahm ich einen Holzstab, stapelte Kissen übereinander und montierte obenauf einen bronzenen Scheißhaufen. Ich dachte, das Stück sähe aus wie ein Leichensack, ein Sarkophag oder ein Bett.

W: Es folgten dann Betten und anschließend kam eine Periode, in der Schuhe das Hauptthema Ihrer Arbeiten bildeten. Sahen Sie in Schuhen auch metaphorische und zwiespältige Bedeutungsträger?

P: Ich war von den metaphorischen Möglichkeiten, die ich in den Betten gefunden hatte, angeregt und suchte daher nach anderen Objekten, die ebenso reichhaltige Deutungs- und Lesarten boten. Ich begann Schuhe zu sammeln und wurde zur Jägerin und Sammlerin. Als ich einmal ein Paar Schuhe mitten in mein Atelier stellte, geriet ich darüber in Aufregung, weil ich es als Pars pro Toto für eine Person sah und dies so vieles in sich barg. Ich sah Schuhe als symbolisches Fragment. Von Schuhen und Betten ging ich über zu Stühlen und Babyfläschchen.

Ich betrachtete nun Form und Gestalt von Gegenständen genauer um herauszufinden, warum sie als männlich oder weiblich empfunden wurden. Wenn ich herumging, versuchte ich geradezu obsessiv, Gegenstände als männlich oder weiblich zu identifizieren.

Ich wusste, dass Freud gesagt hatte, Stühle seien Behälter für den Körper und deshalb weiblich. Aber ich



Fig. 10

Fig. 10. *Plums*, 1993
Plastic, flax, and wood
Unique
9 1/2 x 13 x 13 in. (33 plums)
Collection of Thaddäus
Ropac, Salzburg/Paris



Fig. 11

Fig. 11. *Mound*, 1990
Plastic, wax, newspaper, and
chattering teeth
Unique
19 x 42 x 15 in.
Private collection, New York

Fig. 12. *Charms*, 1991
Plastic, wire, chattering teeth,
and tissue paper
Unique
102 1/4 x 15 1/4 x 13 1/2 in.

Fig. 10. *Pflaumen*, 1993
Plastik, Flachs, Holz
Unikat
24,1 x 33 x 33 cm
(33 Pflaumen)
Sammlung Thaddäus Ropac,
Salzburg/Paris

Fig. 11. *Hügel*, 1990
Plastik, Wachs,
Zeitungsapier, klappernde
Zähne
Unikat
48,3 x 106,7 x 38,1 cm
Privatsammlung, New York

Fig. 12. *Amulette*, 1991
Plastik, Draht, klappernde
Zähne, Seidenpapier
Unikat
259,7 x 38,7 x 34,3 cm

In the early '90s I moved from working with baby bottles to working with teeth.

W: For me, your works with teeth – especially the complex ensembles with teeth in apples or balls with hair – are the most perplexing. When, how, and why did the teeth come into your work?

P: I was interested in symbolic and metaphoric interpretations of teeth. We eat with our teeth – they are a symbol of appetite – and they have sexual connotations. They are a part of us, and we leave them behind when we die.

Funnily enough, the first time someone asked me this question I panicked. I was on a panel at the Whitney Museum and someone asked, “So why are you using teeth?” I didn’t know what to say and before I knew it I’d told 200 people that I had an obsession: every time I was angry with someone I wanted to bite them. And I had wanted to see what would happen if I channeled that urge into my work. Afterwards, a blue-haired woman in a prim suit came up to me and said, “I know exactly what you’re talking about. When I gave birth to my baby I wanted to eat it. So I went out and bought a suckling pig the size of my child and ate the whole thing.” I thought, “And they say that *artists are weird*.”

sah das anders: Ich verwandelte die Sitzflächen meiner Stühle in Hinterteile und gestaltete ihre Oberfläche als nackte Haut. Ich benützte Spitzengewebe für weibliche Haut und produzierte “männliche” Stühle mit tattooartigen Comics auf der Sitzfläche. Ich machte die Stühle ganz klein, um sie von ihrem herkömmlichen Maßstab zu entfremden.

Zu Beginn der 90er-Jahre hörte ich mit den Babyfläschchen auf und begann mit Zähnen zu arbeiten.

W: Für mich gehören die Arbeiten mit Zähnen, vor allem die vierteiligen Ensembles mit Gebissen in Äpfeln oder haarigen Kugeln, zu den irritierendsten in Ihrem Werk. Wann, wie und warum kamen die Zähne in Ihre Arbeit?

P: Ich interessierte mich für symbolische und metaphorische Lesarten von Zähnen. Wir essen mit unseren Zähnen, sie sind ein Zeichen für Appetit, und es gibt sexuelle Lesarten. Sie sind ein Teil von uns, wir lassen sie zurück, wenn wir sterben.

Es ist komisch: Als mich jemand zum ersten Mal nach den Zähnen fragte, geriet ich in Panik. Ich saß auf dem Podium im Whitney Museum und jemand fragte: “Warum arbeiten Sie mit Zähnen?” Ich wusste nicht, was ich antworten sollte, und noch bevor ich es wusste, sagte ich vor zweihundert Leuten, dass ich jedes Mal,



Fig. 13

Fig. 13. Red Bowl, 1993
Wood bowl and plastic
Unique
11 x 18 x 18 in.
(48 heads)
Collection of Rose Art
Museum, Brandeis University,
Waltham, Massachusetts

Fig. 14. Untitled Tree, 1997
Cast-aluminum tree
Unique
180 x 180 x 168 in.
60 cast-aluminum elements,
approx. 3 x 4 x 4 1/2 in.
Collection of Joel and
Sherry Mallin, New York

Fig. 13. Rote Schale, 1993
Holzschale und Plastik
Unikat
27,9 x 45,7 x 45,7 cm (48
Köpfe)
Rose Art Museum, Brandeis
University, Waltham,
Massachusetts

Fig. 14. Baum ohne Titel,
1997
Aluminiumguss
Unikat
457,2 x 457,2 x 426,7 cm
60 Elemente aus
Gussaluminium, ca. 7,6 x
10,2 x 11,4 cm
Sammlung Joel und
Sherry Mallin, Pound Ridge,
New York

W: From objects closely linked with the human body, you graduated to nature. What made you choose trees and animals?

P: In the early '90s I was commissioned to make a sculpture for an outdoor sculpture garden. At first I thought it didn't make sense for me to make an outdoor piece because my work was so much about the body, fragmentation, repetition, and proliferation, and I felt as though the scale of my work wouldn't make sense outside either. Most of the time when I see sculpture outside I find nature more interesting than the sculpture. It posed a very interesting problem for me, how to approach this. I spent a long time walking the property, and an apple orchard caught my attention. I had jokingly called my teeth pieces "forbidden fruits," so I thought of combining my "fruits" with a tree.

I took a tree from the apple orchard, cast it in metal, and put it back in its natural setting, where other trees surrounded it. I cast "apples" that looked like heads with teeth, in the same metal as the tree, and scattered them on the ground. They looked as if they had fallen from the tree. I love the fact that people don't realize that the tree is a sculpture until they are close enough to notice the teeth in the fallen apples.

wenn jemand mich ärgerte, den obsessiven Wunsch hätte, ihn zu beißen, und wissen wollte, was passieren würde, wenn ich diesen Zwang in meinem Werk kanalisiert. Nach der Veranstaltung kam eine sehr gut gekleidete Dame mit blauen Haaren zu mir und sagte: "Ich weiß genau, wovon Sie sprechen: Als ich mein Kind geboren hatte, wollte ich es essen. Ich ging und kaufte ein frisches Ferkel in der Größe meines Kindes und aß es auf." Ich dachte: "Und da sagen die Leute immer, Künstler seien sonderbare Menschen."

W: Von den Objekten mit engem Bezug zum menschlichen Körper zog es Sie dann in die Natur. Was bewog Sie, Bäume und Tiere zum Thema zu wählen?

P: Zu Beginn der 90er-Jahre erhielt ich einen Auftrag für einen Skulpturengarten. Ich dachte zuerst, etwas für den Außenraum zu machen, mache für mich keinen Sinn, weil meine Arbeit sehr auf den menschlichen Körper und auf Fragmentierung, Wiederholung, Wucherung und Vermehrung bezogen war; und ich dachte, die Formate meiner Werke seien für den Außenraum ungeeignet. Wenn ich Skulpturen im Freien sehe, denke ich meist, dass die Natur beeindruckender ist als die Skulptur. Das warf die interessante Frage auf, wie ich an das Problem herangehen könnte. Ich verbrachte viel Zeit damit, in diesem Skulpturenpark spazieren zu gehen, und ein Obstgarten fesselte mehr und mehr meine Aufmerksamkeit. Ich hatte meine Zahnstücke "Verbotene



Fig. 15

Fig. 15. Treats, 1992
Plastic and rubber teeth
350 heads, dimensions
variable
Unique
Each approx. 1 3/4 x 2 1/4 x 2
in.
Collection of Worcester Art
Museum, Worcester,
Massachusetts

Fig. 16. Swinger, 1992
Wax, plastic, newspaper,
chattering teeth, shoe, and
wire
Unique
28 x 20 x 10 in.
Collection of Peter Norton,
California



Fig. 16

Fig. 15. Leckereien, 1992
Plastik und Gummizähne
350 Köpfe, variable
Dimensionen
Unikat
Jeweils ca. 4,5 x 5,7 x 5 cm
Worcester Art Museum,
Worcester, Massachusetts

Fig. 16. Gafler, 1992
Wachs, Plastik,
Zeitungspapier, klappernde
Zähne, Schuh, Draht
Unikat
71,1 x 50,8 x 25,4 cm
Sammlung Peter Norton,
Kalifornien

W: So your interest in trees was the result of a commission for an outdoor sculpture, and your intensive exploration of the relationship between nature and sculpture. And what about the animals? How did they come into your work?

P: I wanted to work with new images and new materials, and I wanted to stop making meaning with repetition, proliferation, or scatter. When I merged my body parts with the animal I found my way back to the isolated object.

My work may look like it changes dramatically in its imagery or its materiality, but my interest in metaphoric and symbolic meaning remains constant. And no matter what my images are like, I am always driven by my great love for materials. I am very interested in the nature of materials and how their character affects what we see. For me, the material presence of a piece is a big part of my sculptures' emotional content. I am interested in metaphysical metamorphosis that reflects human nature, and physical presence is very important to me.

W: When you speak about metamorphosis – how important for you as tools are ambivalence, con-

Früchte" genannt, und das inspirierte mich dazu, meine "Früchte" mit einem Baum zu kombinieren.

Ich ließ einen Apfelbaum aus dem Obstgarten in Metall abgießen und stellte diesen zurück in seine natürliche Umgebung. Ich goss "Äpfel", die wie Köpfe mit Zähnen aussahen, und streute sie auf dem Boden aus, so dass sie aussahen, als wären sie vom Baum gefallen. Mir gefällt die Vorstellung, dass die Leute nicht erkennen, dass der Baum eine Skulptur ist, bis sie nahe genug sind, um die Zähne in den Äpfeln zu bemerken.

W: Das Interesse für Bäume war also Ergebnis eines Auftrags für eine Skulptur für den Außenraum und die intensive Beschäftigung mit dem Verhältnis von Natur und Skulptur. Wie war das mit den Tieren, wie kamen sie in Ihr Schaffen?

P: Ich wollte damals mit neuem Bildvokabular und neuen Materialien arbeiten und Bedeutung nicht mehr mittels Wiederholung, Vermehrung oder Streuung herstellen. Indem ich Teile meines Körpers mit Tieren verband, fand ich meinen Weg zurück zum isolierten Objekt.

Mein Werk sieht aus, als hätte es dramatische Veränderungen in der Bildsprache oder der Materialität gegeben, doch mein Interesse für metaphorische und symbolische Bedeutungen blieb immer konstant. Und – wie immer auch meine Gestalten aussehen mögen, ich bin von einer großen Liebe zu Materialien geprägt. Mich interessiert die Natur der Materialien und die Art und Weise, wie ihr Charakter das, was wir sehen,



Fig. 17



Fig. 18

tradition, and ambiguity? For example, you prefer unalterable, lasting – almost everlasting – materials, and you use them to represent the process of change, of transformation from one identity into another, from one form into another. What is your purpose here?

P: The way I use the metaphoric and the symbolic is to put an emphasis on transformation, or metamorphosis. I am interested in meanings that come from forms that are in flux, and while the materials I use are permanent, they can look liquid or solid, heavy or light. Sometimes they look to me as if they are made of light.

Sculpture is solid by nature, but the meaning it holds or its symbolic interpretations can vary. There is a wonderful jazz song called “Ugly Beauty” by Thelonious Monk; I love the title, I love the piece, and I think it says it all. What is beautiful? What is ugly? Are they one and the same? Or is it all in the eyes, or in this case the ears, of the beholder?

I have made sculptures that I found hilariously funny; other people have found these same pieces terrifying. Or the opposite occurs. I relate to Kafka and the way his writing straddled poignant contradictions. That’s something I want in my own work.

mütbestimmt. Für mich prägt die materielle Präsenz eines Werks den emotionalen Inhalt ganz entscheidend. Und mich interessiert besonders die metaphysische Metamorphose, welche die menschliche Natur widerspiegelt. Physische Präsenz ist für mich sehr wichtig.

W: Wenn Sie von Metamorphose sprechen wie wichtig sind dabei für Sie Zwiespältigkeit, Widersprüchlichkeit und Doppeldeutigkeit im Material? Ein Beispiel: Sie bevorzugen unveränderliche, dauerhafte, ja unvergängliche Werkstoffe und materialisieren damit den Vorgang einer Veränderung, der Verwandlung von einer Identität in eine andere, von einer Form in eine andere. Was beabsichtigen Sie damit?

P: Ich setze das Metaphorische und das Symbolische so ein, um Transformation und Metamorphose hervorzuheben. Ich interessiere mich für Bedeutungen, die sich aus der Form ableiten und im Fluss sind, während die Werkstoffe dauerhaft sind, mögen sie flüssig oder fest aussehen, schwer oder leicht. Manchmal wirken sie fast, als seien sie aus Licht gemacht. Skulptur ist von Natur aus fest, aber ihre Bedeutung oder ihre symbolischen Deutungen können variieren. Es gibt diesen wunderbaren Jazz Song “Ugly Beauty” von Thelonious Monk. Ich liebe diesen Titel und den Song und ich glaube, er sagt alles. Was ist schön? Was ist hässlich? Sind sie ein- und dasselbe? Oder passiert alles nur in den Augen oder in diesem Fall den Ohren des Betrachters/Hörers?

Fig. 17. Pump, 1989
Wax, plastic, newspaper, and shoes
Unique
29 x 33 x 37 in.
Collection of Martin and Sharleen Cohen, California

Fig. 18. Soles, 1988-89
Wax, stainless steel wool, plastic, and shoes
Unique
25 x 31 x 29 in.
Collection of Thaddaeus Ropac, Salzburg/Paris

Fig. 17. Pumps, 1989
Wachs, Plastik, Zeitungspapier, Schuhe
Unikat
73,7 x 83,8 x 94 cm
Sammlung Martin and Sharleen Cohen, Malibu, Kalifornien

Fig. 18. Sohlen, 1988-1989
Wachs, Edelstahlwolle, Plastik, Schuhe
Unikat
63,5 x 78,74 x 73,66 cm
Sammlung Thaddaeus Ropac, Salzburg/Paris



Fig. 19

Fig. 19. *Jacks*, 1994
Cast aluminum
Edition of 2 + 1 AP
40 elements, approx. 3 1/4 x
4 3/4 x 2 1/2 in., dimensions
variable
Collection of Los Angeles
County Museum of Art, Los
Angeles
Private collections, New York
and Maryland

Fig. 20. *Fox*, 1998-99
Stainless steel
Edition of 6 + 1 AP
14 1/2 x 8 x 38 in.
Collection of Thaddeus
Ropac, Salzburg/Paris
Private collections, New York
and France



Fig. 20

Fig. 19. *Buchsen*, 1994
Gussaluminium
Auflage 2 + 1
Künstlerexemplar
40 Elemente, ca. 9,5 x 12,1 x
6,4 cm, variable Dimensionen
Los Angeles County Museum
of Art, Los Angeles
Privatsammlungen, New York
und Maryland

Fig. 20. *Fuchs*, 1998-99
Edelstahl
Auflage 6 + 1
Künstlerexemplar
36,8 x 20,3 x 96,5 cm
Sammlung Thaddeus Ropac,
Salzburg/Paris
Privatsammlungen, New York
und Frankreich

W: Does this mean that you wish to open up for the viewer as many different viewpoints and approaches as possible? That you want to create “open art works,” as Umberto Eco puts it, that can be read in various ways, so that the viewer plays an active role in the work?

P: I don't know that I view this as a question of being open. I am talking about contradiction. I think contradiction is what makes us tick. Our own contradictory desires are what drive us and make us interesting and human. We have impulses to create and destroy at the same time. We always want what we can't have. Men want to be women, and women want to be men. The minute you have one thing, you want the opposite.

W: You mentioned the important influence of Kafka in your work.

P: Kafka is the writer I feel closest to, but I also love Nabokov, especially a novel called *Laughter in the Dark*.

W: Are there also visual artists who have influenced you?

Ich habe Skulpturen gemacht, die ich selbst sehr komisch fand. Andere haben dieselben Werke hingegen als erschreckend empfunden. Oder es passiert das Gegenteil. Ich beziehe mich hier auf Kafka und die extrem scharfen Widersprüche, die seine Werke umspannen. Das möchte ich mit meinem Werk auch erreichen.

W: *Heißt das auch, dass Sie sich wünschen, den Betrachtern Ihres Werkes möglichst verschiedene Sichtweisen und Zugänge zu eröffnen? Dass Sie offene Kunstwerke im Sinne von Umberto Eco schaffen wollen, die auf verschiedene Weise gelesen werden können, und der Betrachter am Werk beteiligt ist?*

P: *Ich weiß nicht, ob ich das als Frage der Offenheit sehe. Ich rede von Widerspruch. Ich glaube, dass es die Widersprüche sind, die uns bewegen. Unsere eigenen Widersprüche treiben uns an. Wir haben gleichzeitig Impulse, etwas zu schaffen und etwas zu zerstören. Wir wollen immer das, was wir nicht haben können. Männer wollen Frauen sein und Frauen Männer. In dem Augenblick, wo wir etwas bekommen haben, wollen wir das Gegenteil davon. Wir sind erfüllt von widersprüchlichen Wunschvorstellungen, die uns antreiben und das ist es, was uns menschlich und interessant macht.*

W: *Sie haben die große Wirkung von Franz Kafka auf Ihr Schaffen erwähnt.*



Fig. 21



Fig. 22

P: When I was younger I always had a book of Giacometti's and Brancusi's work on my kitchen table. I can still remember the first time I saw Philip Guston's figurative work – the paintings were just so haunting in such a wonderful way.

W: Here in your studio, most of the books on your shelves are monographs and illustrations of sculpture and art, especially from the classics through Mannerism to the Moderns.

P: I have always looked back. Art is my history and it feeds me. I look to history to see how other artists made work. Sometimes there is a concrete problem and I want to see how another artist solved it. Material solutions, material manipulation, scale, touch, and how a sculpture makes me feel all interest me.

When I started making my first animal/human hybrid sculptures I looked closely at Donatello to help me resolve the transitions between matte and polished surfaces. I looked at Bernini's sculptures, studying their baroque movements, and his mysterious and sensuous material transformations. I wanted *Monkeys* to be filled with movement and to have a dazzling presence, and Bernini was an inspiration.

P: *Zu Kafka fühle ich mich ganz besonders hingezogen, aber ich liebe auch Nabokov, vor allem seinen Roman "Laughter in the Dark" ("Gelächter im Dunkel", 1933).*

W: *Gibt es auch bildende Künstler, die prägenden Einfluss auf Sie ausgeübt haben?*

P: *Als ich jünger war, hatte ich immer ein Buch über das Werk von Giacometti und Brancusi auf dem Küchentisch liegen. Ich kann mich noch an das erste Mal erinnern, als ich Philip Gustons figuratives Werk sah – die Bilder waren auf so wundervolle Weise tief bewegend.*

W: *Hier in Ihrem Atelier haben Sie im Bücherschrank vor allem Monographien und Darstellungen zur Skulptur und Kunst, vorwiegend von der Klassik über den Manierismus bis zur Moderne.*

P: *Ich habe immer zurückgeschaut. Kunst ist meine Geschichte und nährt mich. Ich schaue auf die Geschichte und sehe, wie andere Künstler Werke schufen. Ich habe manchmal ein konkretes Problem, und dann möchte ich nachlesen, wie ein anderer Künstler es löste. Lösungen von Materialproblemen, der Materialbehandlung, Fragen des Maßstabs, der Berührungsfäche und welche Gefühle eine Skulptur bei mir auslöst – das alles interessiert mich.*

Als ich begann, meine ersten Mensch-Tier-Hybridskulpturen zu gestalten, studierte ich Donatello, um Hilfe

Fig. 21. Mouth (detail), 1992-93
Rubber teeth, plastic, nipples, and flax
Unique
600 elements, approx. 3 x 5 x 2 7/8 in.
Collection of Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Fig. 22. Pink and Brown (detail), 1992
Wax
Unique
1,200 elements, dimensions variable
Collection of Israel Museum, Jerusalem

Fig. 21. Mund (Detail), 1992-93
Gummizähne, Plastik, Nippel, Flachs
Unikat
600 Elemente, ca. 7,6 x 12,7 x 6,9 cm
Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Fig. 22. Rosa und Braun (Detail), 1992
Wachs
Unikat
1200 Elemente, variable Dimensionen
Israel Museum, Jerusalem

Fig. 23. Monkeys.
1998-2001
Stainless steel
Edition of 6 + 1 AP
41 1/2 x 66 x 85 1/2 in.
Collection of New Orleans
Museum of Art, Sculpture
Garden, New Orleans,
Louisiana
Private collection, Idaho



Fig. 23

Fig. 24. Gian Lorenzo Bernini
(1598-1680)
Il ratto di Proserpina
Archivio Alinari, Florence, Dist.
RMN © Mauro Magliani



Fig. 24

Fig. 25. Wooden male figure,
Egypt, 1400 BCE, 18th
dynasty
© The Trustees of the British
Museum

Fig. 26. Nicolaus Gerhaert
von Leiden (attributed to)
(active 1460-1473?)
Standing Virgin and Child, ca.
1470
The Metropolitan Museum of
Art, Purchase, The Cloisters
Collection and Lila Acheson
Wallace Gift, 1996. © The
Metropolitan Museum of Art

Fig. 27. Constantin Brancusi
(1876-1957)
Mademoiselle Pogony III
Archivio Alinari, Florence,
Dist. RMN © CNAC/MNAM

Fig. 28. Mouse, 2002-06
Stainless steel
Edition of 3 + 1 AP
6 1/2 x 9 1/2 x 17 in.
Private collection, New York

Fig. 23. Affen, 1998-2001
Edelstahl
Auflage 6 + 1
Künstlerexemplar
104,8 x 167,6 x 217,2 cm
New Orleans Museum of Art,
Skulpturgarten, New Orleans,
Louisiana
Privatsammlung, Idaho

Fig. 24. Gian Lorenzo Bernini
(1598-1680)
Der Raub der Proserpina

Fig. 25. Männliche Holzfigur,
Ägypten 1400 v.u.Z., 18.
Dynastie

Fig. 26. Niclas Gerhaert van
Leyden (zugeschrieben) (tätig
1460-1473)
Stehende Jungfrau mit Kind,
um 1470

Fig. 27. Constantin Brancusi
(1876-1957)
Fraulein Pogony III

Fig. 28. Maus, 2002-06
Edelstahl
Auflage 3 + 1
Künstlerexemplar
16,5 x 24,1 x 43,1 cm
Privatsammlung, New York

Then I got really interested in how hair has been made in sculpture, how sculptors have transformed hard materials into soft, graceful movements that “read” like hair. I looked at hair in Egyptian, Greek, Roman, Asian, pre-Columbian, and African sculpture. Tillman Riemenschneider is the king of carved hair, and I have loved his work for a long time.

Bosch’s imagery has inspired me for years. I love to look at painting as much as I do sculpture, maybe because I live with a painter.

W: This is the cue to ask about your relationship with Robert Feintuch. You’ve been together since your student days at Yale. How would you describe your influence on each other’s work?

P: Robert and I have the same obsessions. When we are not working, we like to look at art together. We have lived together for over 32 years, and we have had a profound influence on each other.

W: You’ve taught together at the Salzburg International Summer Academy of Fine Arts. First you came alone, in 1999, and since then the two of you have shared courses several times. What was this experience like for you?

bei der Gestaltung der Übergänge von matten zu glänzenden Oberflächen zu finden. Ich betrachtete Berninis Skulpturen mit ihren barocken Bewegungen und ihren rätselhaften und sinnlichen Materialtransformationen. Ich wollte, dass Monkeys (Affen) erfüllt wäre von Bewegung und eine blendende Präsenz ausstrahlte – die Inspiration dazu kam von Bernini.

Dann konzentrierte sich mein Interesse auf die Möglichkeiten der Darstellbarkeit von Haar in der Skulptur. Ich studierte, auf welche Weise Bildhauer harte Materialien in sanfte, anmutige Bewegungen wie die von Haar verwandelten und wie das Haar in der ägyptischen, griechischen, römischen, asiatischen, präkolumbianischen und afrikanischen Skulptur gestaltet wurde. Tilman Riemenschneider ist absoluter Meister im Schnitzen von Haar und ich liebte sein Werk lange Zeit.

Auch die Bilderwelt von Bosch hat mich jahrelang inspiriert. Ich betrachte Malerei genau so gerne und oft wie Skulptur, vielleicht, weil ich mit einem Maler zusammenlebe.

W: Sie geben hier ein Stichwort: Sie und Robert Feintuch sind seit der gemeinsamen Studienzeit an der Yale University ein Künstlerpaar. Können Sie Ihre Beziehung und den wechselseitigen Einfluss auf das Schaffen des anderen beschreiben?



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29

Fig. 29. Sara Mang, Class of Summer 2003, "Self and Work," Salzburg International Summer Academy of Fine Arts 2003

Fig. 30. Helen Schoene, Class of Summer 2003, "Self and Work," Salzburg International Summer Academy of Fine Arts 2003

P: It has been a surprisingly wonderful experience! It amazes me that we haven't killed each other. You know, we are two very strong personalities and we don't always agree.

W: You've often told me that teaching actually has little significance for your work. On the other hand, you've chosen for your courses a theme that is central to both your own work and to Robert's: "Self and Work." You don't teach any specific artistic discipline, but you explore with the students the question: As an artist, how much do I put myself into my work; how can I control my presence in a work, or keep myself out of it and remain neutral? This is a very significant question in contemporary art, since in recent decades no other theme has been subject to such a shift of paradigm.

P: Robert and I have a long history of using ourselves in our own work. For a while we both used bodily fragments; I worked with teeth, Robert with ears. When we collaborated on a performance piece for the Brooklyn Academy of Music (Figs. 34, 35; p. 26), Robert "lent me his ears" and I continued to use them afterwards. In the animal/human hybrids and trees I've continued to use fragments. Robert moved a while ago to using his whole body. Using the self raises a lot of interesting issues, so we thought it would make a good subject for a course.

P: *Robert und ich haben die gleichen Obsessionen. Wenn wir nicht arbeiten, schauen wir uns gemeinsam Kunst an. Wir leben seit 32 Jahren zusammen und haben entsprechend intensiven Einfluss aufeinander ausgeübt.*

W: *Sie haben gemeinsam an der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst in Salzburg gelehrt. Zuerst im Jahr 1999 allein und seitdem mehrfach zu zweit – wie war diese Erfahrung für Sie?*

P: *Das war eine überraschend wunderbare Erfahrung. Ich bin immer noch verwundert, dass wir uns nicht gegenseitig umgebracht haben. Wissen Sie, wir sind zwei ziemlich starke Persönlichkeiten und sind nicht immer einer Meinung.*

W: *Sie sagten mir wiederholt, Lehre habe für Ihr Schaffen eigentlich wenig Bedeutung. Andererseits haben Sie für Ihre Lehre ein Thema gewählt, das sowohl für Sie als auch für Robert Feintuch ein zentrales Motiv in der eigenen Arbeit bildet, nämlich "Self and Work." Sie lehren keine bestimmte künstlerische Disziplin, sondern gehen mit den Studierenden der Frage nach: Inwieweit bringe ich mich als Künstler in mein Werk ein, wie kann ich meine Präsenz im Werk steuern oder mich aus dem Werk heraushalten und neutral bleiben? Es ist dies eine sehr bedeutende Frage in der zeitgenössischen Kunst, denn kaum ein anderes Thema im Kunstkontext war in den letzten Dezennien einem ähnlich großen Paradigmenwechsel unterworfen.*

Fig. 29. Sara Mang, Studierende in der Klasse "Selbst und Werk," Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst, Salzburg 2003

Fig. 30. Performance von Helen Schoene in der Klasse "Selbst und Werk," Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst, Salzburg 2003



Fig. 34



Fig. 35

Fig. 34, 35. *Mein*, 1996
Performance, Next Wave
Festival, Brooklyn Academy of
Music in collaboration with
the Brooklyn Museum of Art;
co-director: Robert Feintuch;
choreographer: Sara Rudner;
lighting designer: Jennifer
Tipton; composer: William
Matthews; dancers: Erin
Cornell, Marjorie Folkman,
Alan Good, Jodi Melnick, and
Sara Rudner

W: You've given your "self," in the form of casts of your hands and feet (incognito) and your head (readily identifiable), an extremely strong presence in many of your works. When did you begin to integrate your portrait into your sculptures, and how did you achieve this technically? What is the function of your self in the hybrid sculptures?

P: The sculpture *Dog* was the first piece where I married my head and arms with the animal body, and it made me think immediately of mythology and the use of the animal/human hybrid in art. Hybrids go all the way back to neolithic times and turn up again in Egyptian, Greek, and Roman periods. Individual artists like Goya, Redon, and Bosch used them in their work. Filmmakers have brought to life monstrous hybrids like *Dracula*, *Frankenstein*, the *Fly*, *Alien*, and the *Terminator*. The animal/human hybrid has a long history and it seems never to go away.

In 1998 I began to try to combine the animal with the human in *Dog*. It took over a year of work before it began to make any sense to me as a sculpture, and it took me five years to resolve it. I remade *Dog* maybe five times in wax before getting to the first cast in metal. Then I remade it from the aluminum bronze (the version that was in my show at the Rupertinum in Salzburg),

Fig. 34, 35. *Mein*, 1996
Performance
Co-Direktor: Robert Feintuch
Choreographie: Sara Rudner
Lichtdesign: Jennifer Tipton
Komponist: William Matthews
Tänzer: Erin Cornell, Marjorie
Folkman, Alan Good, Jodi
Melnick, Sara Rudner

P: *Robert und ich teilen eine lange gemeinsame Geschichte in der wir uns selbst in unsere Arbeit einbringen. Eine Weile benützten wir beide Körperfragmente; ich arbeitete mit Zähnen, Robert mit Ohren. Als wir gemeinsam eine Performance für die Brooklyn Academy of Music erarbeiteten, (fig. 34, 35) "lieh mir Robert seine Ohren" und ich arbeitete dann weiter damit. In den Mensch-Tier-Hybriden und den Bäumen verwende ich weiterhin Fragmente. Robert hingegen arbeitet seit einiger Zeit mit dem ganzen Körper. Das eigene Selbst zu benützen, wirft interessante Themen und Fragestellungen auf, und daher fanden wir das ein interessantes Thema für eine Klasse.*

W: *Sie haben Ihrem "Selbst" in Form von Abgüssen Ihrer Hände und Füße (inkognito) und ihres Kopfes (für jeden Betrachter identifizierbar) massive Präsenz in vielen Ihrer Werke verschafft. Wann begannen Sie, Ihr Porträt in die Skulpturen zu integrieren, und wie haben Sie das technisch gelöst? Was ist die Funktion Ihres Selbst in den hybriden Mensch-Tier-Skulpturen?*

P: *Die Skulptur Dog (Hund) war die erste Arbeit, in der ich meinen Kopf und meine Arme mit einem Tierkörper vereinte. Das führte mich unmittelbar zur Mythologie und zur Verwendung von Mensch-Tier-Hybriden in der Kunst. Hybride gibt es schon seit dem Neolithikum und dann wieder in der ägyptischen, griechischen*

recasting it in yellow stainless steel after remodeling its surfaces. I had an image in my head, and it took a long time to get there.

Dog now lives in aluminum bronze and yellow stainless steel. This sculpture has influenced a lot of what I have made for the last ten years.

W: It seems to me that your work has changed a great deal since you started integrating parts of your body into it: hands, feet, then your head and your face. What idea were you pursuing when you put so much of your physical self into your work?

P: I want my animal/human sculptures to have a kind of emotional and psychological presence that makes you aware of your own body. In the past I piled or scattered large numbers of body fragments to create a proliferation that surrounded and engulfed the viewer. Now I make discrete objects, and my sculptures claim their physical space like an animal that is territorial.

In the human parts of my sculptures that are cast from my body, I have gone to great lengths to maintain a high level of detail in the skin texture. On the other hand, my animal bodies are hand-

und römischen Epoche. Einzelne Künstler wie Goya, Redon und Bosch arbeiteten später damit. Und dann schufen die Filmemacher Monster-Hybride wie Dracula, Frankenstein, die Fliege, Alien und den Terminator Mensch-Tier-Hybride haben eine lange Geschichte und werden wohl niemals verschwinden.

1998 begann ich mit meinen Versuchen, für Dog Menschliches mit Tierischem zu kombinieren. Es dauerte über ein Jahr, bevor die Idee zur Skulptur Gestalt annahm. Und dann dauerte es fünf Jahre bis zur Umsetzung. Ich schuf Dog ungefähr fünfmal in Wachs, bevor der erste Metallguss gemacht werden konnte. Nachdem ich die Oberflächen nachmodelliert hatte, ließ ich von der Aluminium-Bronze-Version (die damals im Rupertinum in Salzburg ausgestellt war) einen neuen Abguss in gelbem Edelstahl herstellen. Ich hatte eine präzise Vorstellung in meinem Kopf und es dauerte lange, bis ich sie umsetzen konnte.

Dog lebt jetzt in Aluminium-Bronze und in gelbem Edelstahl. Diese Skulptur hat meine Arbeit der letzten zehn Jahre entscheidend geprägt.

W: *Mir scheint, Ihr Werk hat sich sehr verändert, seit Sie begannen, Teile Ihres Körpers in die Arbeit zu integrieren: Ihre Hände, Ihre Füße und dann Ihren Kopf und das Gesicht. Welche Idee verfolgten Sie, als Sie sich so intensiv physisch in Ihr Werk einbrachten?*

modeled and are highly smoothed and polished. I want the human, lifelike skin texture to merge seamlessly into the stylized animal bodies. I want these two contrasting surfaces to feel like they are metamorphosing into each other and becoming one. But at the same time I want each to retain its unique properties.

W: You haven't told me yet why and how you put your face and your hands into your work.

P: My face, my hands – all the human parts of my sculptures are life casts from my body. Life casts feel like death masks. I think the removal from the body is palpable and has a strong physical and psychological presence. I also think there is something disturbingly unnatural about it, because the body is present but the life is missing. Life casts don't have the coloration of skin. Bernini said, "In order to imitate the natural, the sculptor has to make something unnatural." I think the life cast is an unnatural stand-in for a person, which in the end looks natural.

W: Taking a cast of a face from a living subject makes me think of something morbid and threatening, of corpses. One has the feeling that a taboo is touched on here.

P: Ich möchte, dass meine Mensch-Tier-Skulpturen eine so intensive emotionale Präsenz haben, dass sie beim Betrachter das Bewusstsein für den eigenen Körper wecken. Früher habe ich eine große Anzahl von Körperfragmenten aufgehäuft oder im Raum verstreut, um eine Art von Vermehrung herzustellen, welche den Betrachter umgab und einhüllte. Jetzt mache ich Einzelstücke und meine Skulpturen stecken ihren physischen Raum ab wie ein Tier sein Revier

Die menschlichen Teile meiner Skulpturen sind vom Körper abgegossen. Ich habe große Anstrengungen unternommen, um die größtmögliche Detailgenauigkeit der Hautstruktur in meinen Güssen zu erreichen. Die Tierkörper sind jedoch von Hand modelliert, glatt und glänzend. Ich will, dass die menschliche Hautstruktur lebensecht und randlos in die stilisierten Tierkörper übergeht. Ich möchte, dass die kontrastierenden Oberflächen so wahrgenommen werden, als würden sie sich metamorphisch in die jeweils andere verwandeln und dann eins werden. Aber gleichzeitig soll jede ihren eigenen Status bewahren.

W: Sie haben mir noch nicht erzählt, warum und wie Sie Ihr Gesicht und Ihre Hände in das Werk integriert haben.

P: Mein Gesicht, meine Hände – alle menschlichen Teile meiner Skulpturen – sind direkte Abgüsse von meinem Körper. Abgüsse vom lebenden Körper sind wie Totenmasken. Ich denke, die Abnahme vom Körper ist



Fig. 36

P: To me it seems perfectly normal.

W: What do you feel when you're casting, and when you see your finished double in every possible format and in unlimited number? What is the function of your body for your artistic work?

P: I think of my body as an instrument, the way a dancer does. I also think that combining the human with the animal relates to cloning. A few years ago I came upon a photograph in the *New York Times* that reminded me of my work. It was a mouse with a human ear grafted to its back. It was a scientific experiment that looked just like one of my sculptures.

W: The production of your work, from the initial idea to the finished object, is extremely complicated and time-consuming. Could you describe it?

P: My description of the sculpture *Monkeys* is probably going to make it sound like I knew exactly what I wanted to do ahead of time. This was not the case. I had to feel my way through the making of it, as I do with almost all of my sculptures. I think with my hands.

spürbar und bewirkt eine starke physische und psychologische Präsenz. Ich meine aber auch, dass der Vorgang etwas verstörend Unnatürliches hat, denn der Körper ist da, aber das Leben fehlt. Abgüssen vom lebenden Körper fehlt außerdem der natürliche Hauteint. Bernini sagte: "Um das Natürliche zu imitieren, muss der Bildhauer etwas Unnatürliches machen." Ich glaube, ein Abguss vom lebenden Körper ist ein unnatürliches Double, welches am Ende natürlich aussieht.

W: Für mich hat die Abnahme des Gesichtes vom lebenden Menschen etwas Bedrohliches und Morbides, ich muss unweigerlich an Leichen denken. Man bekommt das Gefühl, hier werde an ein Tabu gerührt.

P: Mir kommt das vollkommen normal vor

W: Was empfinden Sie beim Abgießen und wenn Sie Ihr fertig gegossenes Double sehen, in allen möglichen Formaten und unbegrenzter Anzahl? Was für eine Funktion hat Ihr Körper für Ihre künstlerische Arbeit?

P: Ich denke an den Körper als Instrument, wie das etwa ein Tänzer tut, und daran, dass das Kombinieren von Menschlichem mit Tierischem etwas mit Klonen zu tun hat. Vor ein paar Jahren sah ich eine Abbildung in der *New York Times*, die mich an meine Arbeit erinnerte. Es war das Bild einer Maus mit einem menschlichen Ohr auf dem Rücken. Dieses Foto eines wissenschaftlichen Experiments sah genauso aus wie eine meiner Skulpturen.

Fig. 36. 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. 36. Hund, 1998-2001
Gelber Edelstahl
Auflage 6 + 1
Künstlerexemplar
71,1 x 41,9 x 81,3 cm
Privatsammlungen, New York,
Kalifornien und Schweiz

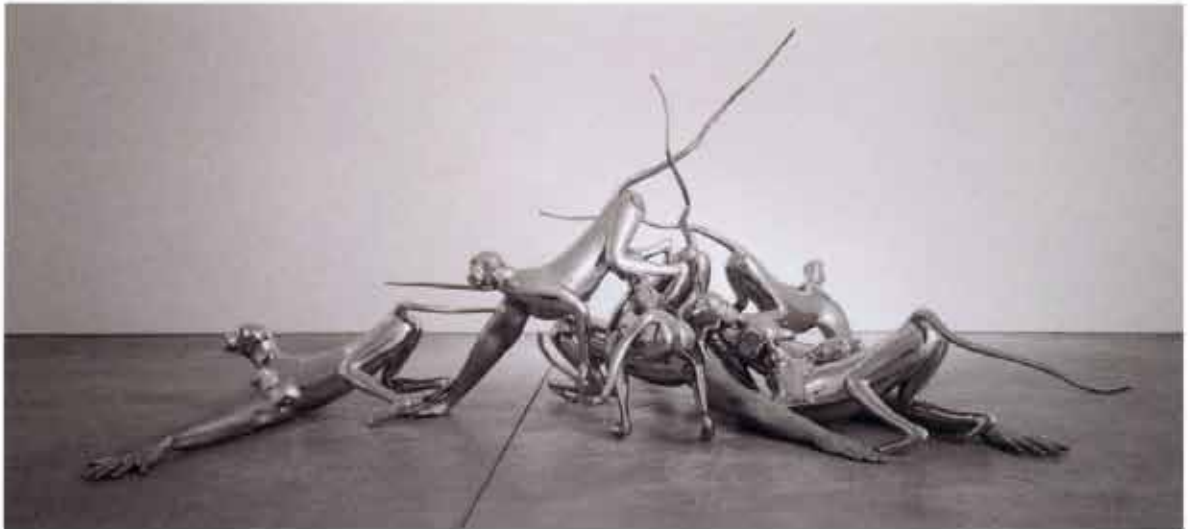


Fig. 37

Fig. 37-39, *Monkeys*,
1998-2001
Stainless steel
Edition of 6 + 1 AP
41 1/4 x 66 x 85 1/2 in.
Collection of New Orleans
Museum of Art, Sculpture
Garden, New Orleans,
Louisiana
Private collection, Idaho

Monkeys is the most demanding sculpture I have ever worked on. It took five years from beginning to end. I worked alone on it for four years, and then it took another year to cast and assemble at the foundry. The structure was very complicated to resolve in both the original and in stainless steel.

I modeled and carved for years to work out the complicated relationships between the animals and to get fluid movements in the sculpture. I spent a long time casting and recasting my arms in different positions so I could integrate them with the monkey bodies in expressive gestures and postures that linked together formally and psychologically. I wanted the piece to move like a baroque sculpture.

Monkeys was the first piece where I used 3-D computer technology, and I had a lot to learn. The technology allowed me to reduce the size of my head to the same size as the monkey's head. I eventually found a way to do it so that the reduced head kept enough detail to still feel like a life cast. Scanning and building my head was supposed to take a couple of weeks but ended up taking over a year. After I had my head the size I wanted, I worked to integrate it with the bodies of two of the monkeys in the piece.

Fig. 37-39, *Affen*, 1998-
2001
Edelstahl
Auflage 6 + 1
Künstlerexemplar
104,8 x 167,6 x 217,2 cm
New Orleans Museum of Art,
Skulpturgarten, New Orleans,
Louisiana
Privatsammlung, Idaho

W: *Der Prozess der Herstellung Ihrer Werke von der ersten Idee bis zur Ausführung ist extrem kompliziert und zeitintensiv. Können Sie ihn beschreiben?*

P: *Wenn ich die Entstehung der Skulptur *Monkeys* (*Affen*) beschreibe, klingt es vermutlich, als hätte ich vorab genau gewusst, wie ich es machen würde. Das war aber nicht der Fall. Ich musste – wie bei den meisten meiner Werke – den Weg erst erfühlen und ertasten. Ich denke mit meinen Händen.*

Monkeys war die anspruchvollste Skulptur, die ich je geschaffen habe, und die Herstellung dauerte insgesamt fünf Jahre. Ich selbst arbeitete vier Jahre daran, dann dauerte es noch einmal ein volles Jahr in der Gießerei, um alle Teile zu gießen und zusammenzufügen. Die Struktur war sowohl im Original als auch im Guss aus Edelstahl sehr kompliziert.

Ich modellerte und formte jahrelang, um das komplizierte Beziehungssystem zwischen den Tieren und die fließenden Bewegungen herauszuarbeiten. Viel Zeit kostete es auch, meine Arme immer wieder in verschiedenen Haltungen und Gesten abzugießen, so dass sie in ausdrucksvollen Gesten und Positionen mit den Affenkörpern formale und psychologische Verbindungen eingingen. Ich wollte, dass das Werk die Dynamik einer barocken Skulptur erhielt.

Monkeys war das erste Werk, in dem ich die 3-D-Computertechnologie einsetzte, und ich musste eine Menge



Fig. 38



Fig. 39

Once the piece was resolved, I brought it to the foundry. Molds were made, waxes were retouched, there were months of metal refinishing, and then finally we began to assemble the parts into the finished sculpture. The casting and assembly was so demanding and difficult that the only way we could approach it was to solve it in each sculpture. No two sculptures in the edition are identical.

W: What is the significance of the materials you choose? We were talking about the contradictoriness and the ambivalence you want to give your work. Does the material play a major role here?

P: I am interested in how materials affect the interpretation of an object. I like to use stainless steel in my animal/human hybrids because stainless steel looks like mercury – it looks as if it's disintegrating in front of you, as if it were in flux.

In real life most animals have hair, so I wondered what would happen if I used hair and stainless steel together. What would it look like, and how would it feel? On each monkey, the face, hand, and ass are stainless steel, and the rest of the body is covered in hair. I think my *Monkey with Hair* pieces are really funny, but I know some people find them unsettling.

dafür lernen. Diese Technik ermöglichte es mir, das Format meines Kopfes auf das Format eines Affenkopfes herunterzurechnen und zu produzieren. Ich fand dann letztendlich einen Weg, den verkleinerten Kopf so detailreich zu gestalten, dass er immer noch wie ein Körperabguss aussah. Es hieß damals, dass das Scannen und Aufbauen meines Kopfes einige Wochen in Anspruch nehmen würde, aber letztlich dauerte es über ein Jahr. Als ich dann den Kopf im gewünschten Format hatte, integrierte ich ihn in die Körper von zwei der Affen.

Als die Arbeit im Original fertig war, brachte ich sie in die Gießerei. Dort wurden dann die Negativformen abgenommen, das Wachoriginal retuschiert und dann dauerte es Monate, die Metallteile nachzubearbeiten. Danach begannen wir, die Teile zur fertigen Skulptur zusammenzusetzen. Der Prozess des Gießens und des Zusammenbauens der Teile war so schwierig, dass wir die Probleme jedes Mal neu zu lösen hatten. Daher ist kein Exemplar der Edition identisch mit einem anderen.

W: Welche Bedeutung haben die Werkstoffe, die Sie wählen? Wir sprachen von der Widersprüchlichkeit und der Ambivalenz, die Sie Ihren Werken verleihen wollen. Hat die Materialwahl dabei eine tragende Rolle?

P: Mich interessiert an den Werkstoffen vor allem, wie sie die Lesarten eines Objekts beeinflussen. Ich verwende Edelstahl in meinen Mensch-Tier-Hybriden, weil rostfreier Stahl wie Quecksilber aussieht, das sich vor den Augen auflöst, als ob es davonfließe.



Fig. 40

Fig. 40. *Marmot*, 1998-99
Silicone rubber
Edition of 6 + 1 AP
6 x 29 1/4 x 21 in.
Collection of Rachel and Jean
Pierre Lehman, New York

Fig. 41. *Monkey with Hair*,
2002-03
Stainless steel and
modacrylic hair
Unique
14 x 44 x 32 in.

That makes me think of another sculpture I made called *Marmot*. To me *Marmot* looked like a cartoon figure that was dropped off a rooftop and went “splat.” As I was modeling it I thought it wouldn’t look right in metal and realized the piece should be in a soft material. I thought it might be interesting in rubber. Like *Monkey with Hair*, I find the piece hilarious.

W: How important is humor in your work? What does laughter and humor mean to you in association with art?

P: Laughter, or a dark sense of humor, isn’t expressed frequently in the visual arts. I see it in the writings of Nabokov and Kafka. Maybe that is why I am so attracted to their work.

W: What do you find to laugh at in Kafka?

P: Do you know Kafka thought the short story “Metamorphosis” was hysterically funny? He would laugh out loud whenever he read it. The first time I read it that wasn’t my reaction. But on subsequent readings I discovered the absurdity and humor in his darkness. It is like a laugh in the dark, and it’s everything I want in my work.

Fig. 40. *Murmeltier*, 1998-99
Silikongummi
Auflage 6 + 1
Kunstlerexemplar
15,2 x 74,3 x 53,3 cm
Sammlung Rachel and Jean
Pierre Lehman, New York

Fig. 41. *Affe mit Haaren*,
2002-03
Edelstahl und Modacrylhaare
Unikat
35,6 x 104,1 x 81,3 cm

In Wirklichkeit haben die meisten Tiere Haare, und ich fragte mich, was passiert, wenn ich Edelstahl mit Haar kombiniere. Wie würde das aussehen und welche Gefühle würde es auslösen? Bei allen meinen Affen bestehen Kopf, Pfoten (Hände) und Hinterteil aus rostfreiem Stahl, der Rest des Körpers ist mit Fell bedeckt. Ich finde meine “Affen mit Haar”—Skulpturen sehr komisch, aber ich kenne einige Leute, die sie beunruhigend finden.

Das lässt mich an eine andere Skulptur denken, die den Titel Marmot (Murmeltier) trägt. Marmot sieht für mich wie eine Comic-Figur aus, die von einem Dach geworfen wurde und am Boden aufschlug. Als ich diese Skulptur modellierte, fand ich Metall unpassend und mir wurde klar, dass weiches Material nötig ist, deshalb wählte ich Gummi. Ich finde diese Arbeit ebenso komisch wie Monkey with Hair (Affe mit Haaren).

W: *Wie wichtig ist Komik in Ihrer Arbeit? Was bedeuten Lachen und Komik im Zusammenhang mit Kunst für Sie?*

P: *Lachen oder auch dunklen Humor gibt es in der bildenden Kunst nicht so oft. Ich finde das Lachen in den Schriften von Nabokov und Kafka. Vielleicht fühle ich mich deshalb von ihren Werken so angezogen.*

W: *Was gibt es für Sie bei Kafka zu lachen?*



Fig. 41

W: Do you see this dark quality as an impetus in your work from the beginning, or did that come gradually as you developed?

P: Sometimes it takes me years after finishing a sculpture to understand what it means, and sometimes I don't understand its meaning at all. When I was younger I found this unsettling. I am now comfortable not knowing. My work pokes at the human psyche. I find this hard to talk about. If you want to talk about aspects of my work that might be easier for me to discuss, why don't we talk some more about the technology I am working with?

W: All right. You use innovative technology such as 3-D scanning and 3-D computer construction. Can you explain why you work with these and how you use them?

P: Whenever I want to change the size of a body part I have used 3-D computer scanning. I have scanned my head and hands, and I am about to scan my legs. The 3-D files are scalable to any dimensions, and they can be "printed out" as objects. 3-D scanning and stereo lithography are amazing new tools. When I look back and see the effect of this technology on my work, I am astonished.

P: *Wissen Sie, dass Kafka seine Kurzgeschichte "Metamorphose" sehr komisch fand? Er lachte selbst laut heraus, wann immer er sie las. Als ich sie das erste Mal las, war meine Reaktion anders. Aber beim Wiederlesen entdeckte ich das Absurde und den Humor in seiner Dunkelheit. Es ist wie ein Lachen im Dunkeln und das ist genau das, was ich mir für meine Arbeit wünsche.*

W: *Sehen Sie diesen Aspekt des Dunklen und Abgründigen von Anfang an als Movers in Ihrem Werk oder bildete er sich erst im Lauf Ihrer künstlerischen Entwicklung heraus?*

P: *Manchmal brauche ich nach dem Fertigstellen einer Skulptur Jahre, um ihre Bedeutung zu verstehen, und manchmal verstehe ich ihre Bedeutung nie. Als ich jünger war, hat mich das verunsichert. Jetzt macht es mir nichts mehr aus, es nicht zu wissen. Mein Werk schürft in der menschlichen Psyche. Es fällt mir schwer, das verbal zu artikulieren. Es wäre für mich leichter, über andere Aspekte meiner Arbeit zu sprechen. Warum nicht ein bisschen ausführlicher über die Technologien, mir denen ich arbeite?*

W: *Also gut, Sie benützen innovative Technologien wie 3-D-Scannen und 3-D-Konstruktion am Computer. Können Sie erklären, warum Sie mit diesen Techniken arbeiten und wie Sie diese einsetzen?*



Fig. 42



Fig. 43

Fig. 42, 43. Computer-generated hand

Fig. 44. *Cat*, 2002-05
Stainless steel
Edition of 3 + 1AP
4 1/2 x 33 x 34 1/2 in.
Collection of Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio
Collection of Buhl, New York

After I had my head scanned I realized I could endlessly change its size, and I did just that. Of course, once I shrank my head the next question was what would happen if I chose another body part and made it bigger. That is where the idea for the sculpture *Cat* originated. Could I scan a life cast of my hand, blow it up really big, and have the skin texture look believable, or would the skin texture look like moon craters? How could I alter this huge hand so that it would merge with a small animal body? Could I change the shape of my hand on the computer but still keep it looking like my hand? What could I resolve on the computer and what would I have to make by hand?

W: Was your procedure for enlarging your hand for *Cat* different from the previous one for shrinking your head and hands?

P: When I first started using this technology in 1998 I didn't understand how quickly it was growing and changing. For the first scan I did, from a life cast of my head, it was hard to get the resolution or fine detail I wanted. Four years later, I had the life cast of my hand scanned. The technology

Fig. 42, 43.
computer-generierte Hand

Fig. 44. *Katze*, 2002-05
Edelstahl
Auflage 3 + 1
Künstlerexemplar
11,4 x 83,8 x 35,9 cm
Toledo Museum of Art, Toledo,
Ohio
Sammlung Buhl, New York

P: *Immer, wenn ich das Format eines Körperteils verändern will, benütze ich diese 3-D-Technik. Ich habe sie auch angewendet, um meinen Kopf und meine Hände zu scannen. Und ich möchte noch meine Beine damit scannen. Die 3-D-Scans sind in alle Dimensionen und Formate übertragbar und können dreidimensional als Objekte "ausgedruckt" werden. Für mich sind 3-D-Scannen und Stereo-Lithographie wunderbare neue Werkzeuge. Und wenn ich zurückblicke, bin ich erstaunt, welche Wirkung diese Technik auf mein Werk ausgeübt hat.*

*Nachdem ich meinen Kopf gescannt hatte, stellte ich fest, dass ich sein Format unbegrenzt verändern konnte – und das tat ich dann auch. Als ich erst einmal meinen Kopf geschrumpft hatte, tauchte die Frage auf, was passieren würde, wenn ich einen anderen Körperteil wähle und ihn vergrößere. Daraus entwickelte ich die Idee für die Skulptur *Cat* (Katze). Ich wollte herausfinden, wie sich ein vergrößerter Abguss meiner Hand an einen kleinen Körper fügt. Wenn ich einen lebensgroßen Körperabguss stark vergrößere, sieht die Hautstruktur dann noch glaubhaft aus oder eher wie eine Mondkraterlandschaft? Wie kann ich diese Riesenhand so modifizieren, dass sie mit dem kleinen Körper eine Verbindung eingeht? Kann ich die Form meiner Hand am Computer verändern, ohne dass sie dadurch wie eine andere, und nicht meine, Hand aussieht? Was kann ich am Computer lösen und was muss ich manuell machen?*



Fig. 44

had changed so much I could get exactly the level of detail I wanted, but when the hand was built it looked nothing like I expected.

W: What was so surprising about the hand when it was built? You mentioned once that you worked with computer technology on a military base. Can you tell me more about that?

P: I had never seen anything like it. The hand had a combination of skin texture and marks from the process the computer uses to build. The two textures merged to make one seamless surface that looked a little like moiré fabric.

Shortly after my hand arrived I heard from the owner of a company in Baltimore. He had heard about the hand I was working on and asked if I wanted to see the hand he was building with the medical school at Johns Hopkins. His company also worked with the military, and he thought they would be interested in seeing my scans. I have found myself in interesting places since then. Who would think I would ever wind up on a military base?

W: I'd like to come back to the trees. They accompanied your work for many years, and recently they have reappeared dominantly, in reduced format.

W: *Sind Sie bei der Vergrößerung Ihrer Hand für Cat anders vorgegangen als zuvor bei der Verkleinerung von Kopf und Händen?*

P: *Als ich diese Technik 1998 erstmals nutzte, hatte ich keine Vorstellung davon, wie schnell sie wachsen und sich verändern würde. Der erste Scan war von einem Abguss meines Kopfes. Damals war es schwer, Scans mit der für mich notwendigen hohen Auflösung zu bekommen. Vier Jahre später ließ ich einen Abdruck meiner Hand scannen. Die Technik war so weiterentwickelt, dass ich die Detailgenauigkeit im gewünschten Maß erhielt, aber als die Hand dann aufgebaut war, sah sie ganz anders aus, als ich erwartet hatte.*

W: *Was war denn so überraschend an der gescannten und aufgebauten Hand? Sie haben mir einmal erzählt, dass Sie mit militärischer Computertechnik arbeiteten. Können Sie das genauer beschreiben?*

P: *Was die Hand betrifft, so hatte ich nie zuvor so etwas gesehen. Sie wies in gescannter Form eine Kombination aus Hauttextur und Markierungen aus dem Computerbauprogramm auf. Die zwei Texturen vereinten sich zu einer randlosen Oberfläche, die etwa so aussah wie ein Moiréstoff.*

Kurz nachdem meine Hand angekommen war, meldete sich der Besitzer einer Fabrik in Baltimore bei mir. Er hatte von meiner Hand gehört und lud mich ein, mir die Hand anzusehen, die er an der Medizinfakultät



Fig. 45

Fig. 45. Hand and computer-manipulated life casts, 1998-2008

P: I dreamed that my head was the size of a tiny bud on a tree, and I had to make it. *Pussy Willow Tree* (pl. 33) is a tree with hundreds of my heads grafted to the branches as if they are growing on it.

W: With these hundreds of tiny heads growing on trees you've returned to multiples and repetition. In comparison with your earlier complex works, has your attitude to multiples changed?

P: Repetition is a part of nature. Some trees have thousands of branches and blossoms. If you look at growth patterns in trees they form spirals. There is a continuous seasonal cycle where leaves die, fall away, and grow back. We take this life cycle for granted, but the patterns in tiles, rugs, and ceramics, and the structures in architecture and bridges, all come from nature. Repetition is central in pattern and is implicit in every structure. It is a fundamental part of life.

W: Why do you take your tree sculptures from real trees? Wouldn't it be far easier to model them?

P: At first glance I want my trees to look real. But on close inspection, when it becomes apparent that there are heads or hands growing on the tree, it becomes clear that this isn't a real tree, it is a sculpture of a tree. The challenge for me is to make the handmade merge with the natural in convincing ways.

der Johns Hopkins University baute. Seine Firma arbeitete für das Militär und er dachte, es könnte für ihn interessant sein, meine Scans zu sehen. Seitdem war ich an sehr interessanten Orten. Wer hätte gedacht, dass ich jemals auf einer Militärbasis landen würde?

W: *Ich möchte nochmals auf die Bäume zurückkommen, die über viele Jahre Ihr Schaffen begleiten und in jüngster Zeit in verkleinertem Format sehr dominant in Ihrem Werk auftauchen.*

P: *Ich träumte, mein Kopf hätte die Größe einer winzigen Knospe an einem Baum, und ich musste das produzieren. Pussy Willow Tree (Weide mit Palmkätzchen, Abb. 33) ist ein Baum mit Hunderten meiner Köpfe, die so auf die Zweige aufgefropft sind, als ob sie aus ihnen wachsen würden.*

W: *Mit diesen hunderten winzigen Köpfen, die auf Bäumen wachsen, sind Sie wieder zur Vielzahl und zur Wiederholung zurückgekehrt. Hat sich im Vergleich zu früheren vierteiligen Arbeiten Ihr Verhältnis zur Multiplizität verändert?*

P: *Wiederholung ist ein Teil der Natur. Manche Bäume haben tausende Äste und Blüten. Wenn man sich die Jahresringe von Bäumen anschaut, sieht man Spiralen. Im Jahreszeitenzyklus sterben die Blätter, fallen ab und wachsen wieder nach. Wir halten diesen Lebenszyklus für selbstverständlich. Wenn man Wachstum*

Fig. 45. Hand- und computerbearbeitete Abgüsse vom lebenden Körper, 1998-2008

I use parts of real trees and a lot of hand modeling. There are times where my husband has walked into my studio and said, "You're crazy. You spend endless amounts of time trying to get the sculpture to look like nature made it, and when it works all your handwork disappears and no one can tell you did anything."

W: Are the new bonsai sculptures related in some way to "re-dimensionalization," the construction of scanned three-dimensional objects on various scales, which you originally used for your hand or your head?

P: After I was commissioned to make a few outdoor pieces, large trees, I wanted to see if I could make a tree that could be installed indoors. Practically, it made sense to put a larger tree outdoors and a smaller tree indoors. The first small-scale tree I made was a bonsai. I chose a bonsai to start from because it looked like a dwarfed tree. When I made my first bonsai I also decided to introduce color. As I've gone on, I've invented more and more of each tree.

W: What are your plans for the near future?

betrachtet, sieht man, dass sich die Muster von Kacheln, Teppichen oder Keramik und die Strukturen in der Architektur und in Brücken alle aus der Natur ableiten. Wiederholung ist die Grundlage von Mustern und ist impliziter Bestandteil einer jeder Struktur. Sie ist ein Grundprinzip des Lebens.

W: Warum nehmen Sie Ihre Baumskulpturen von realen Bäumen ab? Wäre es nicht viel einfacher, sie zu modellieren?

P: *Auf den ersten Blick sollen die Bäume wie wirkliche Bäume aussehen. Aber bei näherer Betrachtung, wenn man nämlich wahrnimmt, dass Hände oder Köpfe aus dem Baum wachsen, wird ohnehin klar, dass dies kein wirklicher Baum ist, sondern die Skulptur eines Baumes. Die Herausforderung besteht für mich darin, das Artefakt überzeugend mit dem Natürlichen zu verbinden.*

Ich verwende Teile von wirklichen Bäumen und viele Handmodelle. Manchmal kommt mein Mann zu mir ins Atelier und sagt: "Du bist verrückt. Du verbringst endlos Zeit mit dem Versuch, die Skulptur wie Natur aussehen zu lassen. Dein Erfolg besteht dann darin, dass dein "Hand-Werk" verschwindet und niemand sieht, dass du irgendetwas daran gemacht hast."

W: Haben die neuen Bonsaiskulpturen etwas mit der Redimensionierung, d.h. der Konstruktion von



Fig. 46

Fig. 46, 47. Chinese Elm,
2003
Painted bronze and rocks
Unique
29 x 22 x 14 in.
Collection of Heidi L. Steiger

P: In the spring of 2006 I lost feeling in my work arm and right leg. As these symptoms progressed I learned I was at risk of being paralyzed. It was terribly scary. Would I ever be able to work again? This is a question no artist wants to face. I needed spinal cord surgery, two risky and debilitating procedures. Afterwards I had to endure a long and challenging recovery. I learned how to walk and to use my hands again. As soon as I could stand on my own I wanted to go back to work in the studio. I couldn't pick up my tools, let alone use them, but I had to go back to the studio in order to survive.

In the hospital while I was in intensive care, I would lie in bed and create sculptures in my head. I couldn't sleep at all. I told myself the only way to survive what I had to go through was to make work. And so I did, but in my head. For months after the surgery, when I still couldn't use my hands, I would find myself making sculptures in my head. I still find this really surprising.

My relationship to making has changed. I have to work differently, and all of this is new to me. I am slowly making the sculptures I created in my head. As I work to get the images to take physical form I am very excited.

Fig. 46, 47. Chinesische
Ulme, 2003
bemalte Bronze und Kiesel
Unikat
73,7 x 55,9 x 35,6 cm
Sammlung Heidi L. Steiger

gescannten dreidimensionalen Objekten in verschiedenen Maßstäben zu tun, die Sie früher für Ihre Hand oder Ihren Kopf anwendeten?

P: *Nach ein paar Aufträgen für Baumskulpturen im Außenraum wollte ich sehen, ob ich auch Bäume für den Innenraum gestalten kann. Schon aus praktischen Gründen eignen sich große Bäume besser für außen und kleinere für innen. Der erste Baum für innen war daher ein Bonsai. Ich entschied mich für den Bonsai, weil er wie ein Zwergbaum aussieht, und ich verwendete auch zum ersten Mal Farbe. Im Lauf der Arbeit erfand ich bei jedem Baum mehr und mehr.*

W: *Zum Schluss: Was sind Ihre Pläne für die nächste Zukunft?*

P: *Im Frühjahr 2006 verlor ich das Gefühl in dem Arm, mit dem ich arbeite, und im rechten Bein. Als die Symptome immer schlimmer wurden, erfuhr ich, dass die Gefahr bestehe völlig zu erlahmen. Es war entsetzlich. Würde ich jemals wieder arbeiten können? Das ist eine Frage, die sich kein Künstler gern stellt. Operationen an der Wirbelsäule waren nötig, zwei sehr riskante und nachhaltig schwächende Eingriffe. Danach musste ich eine lange und schwierige Zeit der Genesung durchstehen. Ich musste wieder lernen zu gehen und meine Hand zu benützen. Sobald ich wieder auf den Beinen war, wollte ich ins Atelier um zu arbeiten. Ich*



Fig. 47

W: What is your wish for the future?

P: I want to add more beauty to my life and my work.

konnte zwar mein Werkzeug nicht anfassen und benützen, aber ich musste zurück ins Atelier um zu überleben.

Während ich auf der Intensivstation lag, dachte ich mir Skulpturen aus. Ich konnte überhaupt nicht schlafen. Ich sagte mir, die einzige Möglichkeit, dies zu überstehen, sei zu arbeiten, und das tat ich auch – im Kopf. Ich habe die ganze Zeit Skulpturen im Kopf produziert und das finde ich immer noch erstaunlich.

Es hat meine Beziehung zum Gestalten von Skulpturen verändert. Ich muss jetzt anders arbeiten und das ist neu für mich. Ich führe die Skulpturen, die ich im Kopf schon gemacht habe, langsam aus. Es fasziniert mich, die Bilder in physische Gestalt umzusetzen.

W: *Und was wünschen Sie sich für die Zukunft?*

P: *Ich möchte mehr Schönheit in mein Leben und meine Arbeit bringen.*