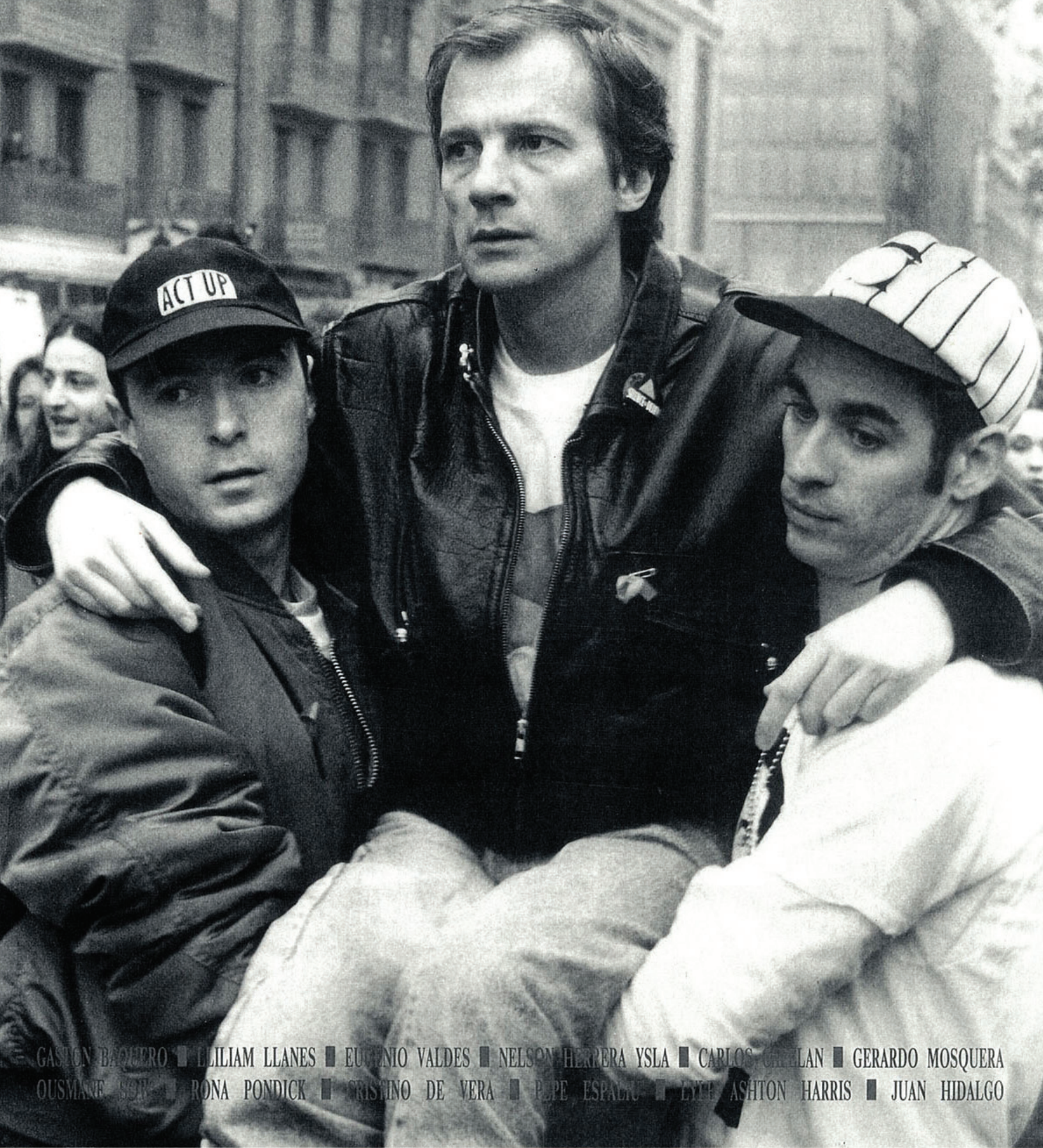


ATLANTICA

INTERNACIONAL

REVISTA DE LAS ARTES



GASTON BAQUERO ■ LILIAM LLANES ■ EUGENIO VALDES ■ NELSON HERRERA YSLA ■ CARLOS CHELAN ■ GERARDO MOSQUERA
OUSMANE SOU ■ RONA PONDICK ■ CRISTINO DE VERA ■ PEPE ESPALIC ■ EYEE ASHTON HARRIS ■ JUAN HIDALGO

Puedo expresarlo como quiero.

Entrevista

con Rona Pondick

OCTAVIO ZAYA

O.Z. Lo primero que recuerdo haber visto de su obra eran unas piezas redondeadas y negras de cera, que parecían de alquitrán, de 1986-87. Pero sospecho que esto no es el principio de su carrera. ¿Cómo se inició como artista?

R.P. *Esta es una pregunta difícil de contestar. Es como si me preguntaras cuándo empecé a caminar. No recuerdo haberme sentado y decidir lo que iba a hacer. Cuando era muy joven el dibujo era una parte muy importante de mi vida. Cuando los niños jugaban con amigos o juguetes yo dibujaba. No tenía ni juguetes ni muñecas pero recuerdo que dibujaba todo el tiempo. El dibujo consumió gran parte de mi niñez.*

O.Z. No obstante, usted tuvo una educación artística académica. ¿No?

R.P. *Recuerdo que incluso en la universidad no sabía todavía la especialidad que quería. Asistí a una academia de artes, tomé un curso de arte y me encantó tanto que decidí continuar.*

O.Z. ¿Usted tenía, como estudiante de arte, algún tipo de proyecto o de visión?

R.P. *¡Esta sí que es una buena pregunta! Ni entonces, ni ahora, se de dónde vienen la mitad de mis ideas o de mis imágenes. Simplemente no se.*

O.Z. ¿Cuáles son sus influencias?

R.P. *Kafka y mi madre.*

O.Z. ¿Usted se ha considerado siempre una escultora?

R.P. *No, creo que esa es una distinción que viene con la madurez. Cuando estaba en la universidad me di cuenta de que me gustaba trabajar tridimensional-*



Rona Pondick. *Chairman*. 1990. Plastic, wax, shoes, comics.
17 1/4 x 21 1/2 x 16 cms. Coll. Jack Chachkes, NYC.
Courtesy: Jose Freire Fine Art. NYC.

mente; siempre me veía gravitando hacia la realización de cosas con volumen y las cosas que adoraba eran objetos. Esa fue una decisión consciente. Recuerdo hacer esa distinción: soy una escultura.

O.Z. Desde el principio, las camas han sido imágenes principales en sus esculturas. En todas las esculturas, las camas encierran toda una gama conflictiva de la experiencia. Nacemos en ellas, dormimos en ellas, soñamos en ellas y hacemos el amor en ellas. Pero también nos quedamos en la cama cuando estamos enfermos y cuando morimos. También nos ofrecen comodidad, calor y cierta protección del exterior. Sus camas están hechas de madera y colchonetas o grandes almohadas. También están hechas de plomo, zapatos de niños, biberones y a veces acogen extrañas piezas de bronce que parecen excrementos o animales que parecen ratas, etc. ¿Cómo empezó trabajando con camas y qué simbolizan para usted?

R.P. Lo que describes es bastante preciso en lo que se refiere al qué y al por qué me sentí atraída hacia la cama. Cuando realicé la primera cama tampoco fue, de nuevo, una decisión consciente. Ahora que lo pienso, fue un proceso muy recurrente. Entonces estaba trabajando con referencias escatológicas en mi escultura y de inmediato Kafka me vino a la mente, su modo de usar la vida para expresar polaridades. Ver si era capaz de captar el humor negro como hacía Kafka —las cosas que podían ser disparatadamente cómicas y a la vez fatalmente serias— se convirtió en algo fascinante. De modo que traté de ver si era capaz de inyectar humor en las imágenes escatológicas.

La primera idea que se me ocurrió fue coger uno de los excrementos vaciados en bronce y ponerlo en una almohada. Cuando empecé a coser no tenía máquina y yo no era una gran costurera, de modo que mi almohada tenía una forma truncada. Cuando la miré me pareció interesante; parecía como un sarcófago o una de esas bolsas donde se meten los cadáveres. Me parecía intrigante. En mi estudio tenía una rueda de camión y puse la almohada sobre ésta y así conseguí mi primera cama. Todo encajó de repente. Pensé que era históricamente gracioso y a la vez perturbador. Y lo que tu describiste anteriormente fue con lo que me conecté; con la riqueza metafórica que tenía la cama.

O.Z. Siguiendo lo que dice, parece que su obra debe mucho al azar. No obstante, también es aparente que siempre existe una suerte de historia en su trabajo relacionada con su experiencia personal, o tal vez sería más correcto decir con la experiencia humana.

R.P. Mi obra está definitivamente enraizada en la experiencia humana en el sentido en que yo abarco el deseo y los impulsos de uno. No quiero decir historias completas, pero quiero aludir o sugerir. Creo que lo que hago tiene más que ver con la poesía, donde aludes a cosas que quizá añadan algo pero no totalmente. Se implica que se va a alguna parte, pero no se sabe

con seguridad a donde vas. Quiero dejar las cosas en suspenso y abiertas, sin conclusión.

O.Z. Muchos críticos que han considerado su obra piensan que la narrativa es siempre un componente esencial de la misma.

R.P. Quiero comprometer al espectador de una manera activa. Me gusta trabajar con imágenes cargadas y sugerentes. Pero creo que existe una diferencia entre el contar historias y el ser simbólico. Yo soy completamente consciente del hecho de que mi obra funciona a veces como la prueba de Rorschach y quiero que sea así. Hace tiempo descubrí que no hay forma de controlar completamente al espectador. Creo que la gente proyecta sus propias historias en la obra, y no se trata de que no sean correctas; es sólo una interpretación individual de lo que hago. No trato de crear una narrativa determinada. Mi propósito, de hecho, es el opuesto: crear una situación inconclusa y permitir que el espectador se involucre con una imaginería sugerente y cargada.

O.Z. Es verdad, generalmente hablando, que su obra puede ser tanto un juego como una pesadilla. Sus objetos pueden ser tanto chistes como enigmas de la ansiedad de lo irresuelto. En este sentido, ¿qué papel juega el significado en la creación de la obra y hasta qué punto está usted interesada en controlar el significado y, por el mismo motivo, en el control mismo?

R.P. Hace mucho tiempo me di cuenta de que mi obra y la forma en que trabajo provienen del deseo de controlar mi mundo. Estoy tratando de ordenar y significar mi vida. Esto es difícil de entender porque mi obra aparenta ser muy caótica, y muy turbia en términos de sexualidad. Yo no quiero interpretaciones fijas de mi obra. Mientras trabajo una pieza, si veo que va demasiado específicamente en una dirección, la hago retroceder e intento hacer algo que la contradiga, de manera que el espectador va a moverse de un lado a otro sin tener una lectura fija. Así sucede en el mundo. Si piensas cómo pensamos, no lo hacemos linealmente, todo está en fragmentos, las cosas no están estructuradas de la forma que hablamos, donde existe una lógica, una secuencia, además de la estructura gramatical.

Nuestra experiencia diaria es contradictoria. Vamos del impulso de matar a la persona con la que vives cuando te levantas al impulso de abrazarlo cinco minutos más tarde. Si escribes sobre la fluctuación de sentimientos que pasas en un día puede hacerte pensar "He perdido el juicio, estoy loco, ¿cómo pude pensar éstos pensamientos o experimentar éstos sentimientos en un período tan corto de tiempo?". Esta es la clase de experiencia que quiero integrar en mi obra. Yo puedo



considerar una pieza estrepitosamente graciosa, otro puede considerarla horripilante, y otro tierna, y así sucesivamente.

O.Z. ¿Cuánto de psicología se ha involucrado o invertido en su obra?

R.P. Yo diría que he leído libros de ciertos temas para convencerme de que no estaba chiflada. Pero no me senté a leer teoría y luego traté de ilustrarla. Mi escultura me condujo a esa lectura, no al revés. Leo teoría para confortarme y para ayudarme a entender mis propios impulsos y deseos.

O.Z. Usted dice que leía libros de ciertos temas para tratar de descubrir si estaba loca. ¿A qué temas se refiere?

R.P. Cuando realicé mis primeras piezas escatológicas no era consciente de las referencias escatológicas. No decidí de antemano que éste era mi tema. De hecho, recuerdo que cuando la primera persona que vino a mi estudio a ver estas piezas dijo "Parece como si tu estudio estuviera lleno de mierda", me asustó. Empecé a preguntarme por qué quería hacer esto. Yo veía claramente que era una transgresión y pensé que era interesante que quisiera hacer esto, fuera consciente o no.

Sé que necesito hacer arte por mi propia salud mental. Pero para mí es también saludable no analizar o averiguar las cosas demasiado específicamente.

O.Z. ¿Hasta qué punto su experiencia como mujer conforma e informa su obra?

R.P. Soy una mujer. Yo no sé lo que es ser hombre y creo que quienes somos está definitivamente en toda nuestra obra. No creo que el ser una mujer me haga diferente o extraordinaria y deba separarme de los otros artistas. Creo que quienes somos nos afecta y ser mujer va a manifestarse naturalmente en mi obra. ¿Por qué no? Es interesante que me hayas preguntado esta pregunta. Creo que si le estuvieras haciendo una entrevista a un hombre no se preguntarían esta clase de cuestiones.

O.Z. Probablemente no, pero considerando que la mayoría de las mujeres críticas mencionan y subrayan el que usted sea una mujer no como algo dado sino como central al carácter de su obra y los temas de la mujer como esenciales para ésta, me pareció una cuestión relevante o al menos difícil de ignorar, particularmente en el contexto de esta cultura de victimización tan concurrida en el arte contemporáneo. Lo mismo podría decirse en relación al arte de los artistas gays, los artistas de color, etc. Me parece que el género, la orientación sexual, la raza, etc., son cuestiones que están en la mente de muchos de los artistas llamados minoritarios. Pero al hacer esta pregunta no trataba de categorizar su obra como "arte de mujeres" o relacionarla exclusivamente a las cuestiones de la identidad.

R.P. Tengo la sensación de que el mundo todavía no se ha dado cuenta o ha aceptado el hecho de que las mujeres tenemos pechos y vaginas y los hombres tienen penes. ¿No podemos ser diferentes y abrazar lo que somos? Desde luego yo no lo entiendo. O de hecho si lo entiendo: el discurso y el categorizar son formas de guetorizar. Se discute la persona que hizo la obra en vez del arte, y la obra se margina.

O.Z. Estoy de acuerdo, sin embargo, ¿usted no diría que su obra trata conscientemente con cuestiones que se refieren a la sexualidad y al género, como en las obras de Louise Bourgeois y Kiki Smith, y específicamente se enfoca sobre el desarrollo sexual femenino?

R.P. Como dije antes, soy una mujer y no puedo imaginarme que eso no afecte mi obra pero mi vida personal me afecta y a mi obra tanto como el ser una mujer. Muchas veces hago cosas y no sé siquiera por qué las hice o lo que significan y eso es algo a lo que estoy acostumbrada.

En cuanto a mi relación con otros artistas que se ocupan de la sexualidad, durante años me sentí como si fuera una figura solitaria que trataba este tema. Y ahora es interesante ver a otros que se ocupan de estos temas que pueden relacionarse con eso de una forma u otra. Creo que es el resultado natural de que el arte sea el reflejo de su tiempo. Hay una trayectoria en la que la relación entre el artista y la cultura no sólo cuestiona lo que es el arte, sino también cuestiona la relación de uno con su tiempo. Si miras a cualquier período de la historia verás relaciones entre artistas de la época y luego, veinte años más tarde, parecen menos relacionados, y la razón por la que parecen menos relacionados es que en cada momento existen formas particulares en las que la gente quiere enmarcar las cosas.

Ahora mismo existe una conciencia sobre la sexualidad, sobre el género de uno y existe un cuestionamiento importante y necesario sobre el multiculturalismo. Como consecuencia la gente trata de entender cómo encajan las cosas en este marco, de manera que las cosas se amontonan como siempre en formas que no necesariamente consideran al individuo y las cuestiones que suceden en el arte del individuo.

O.Z. Como las camas, los zapatos son elementos recurrentes en buena parte de sus piezas, desde zapatos de niñas a zapatos de hombre. Mirando fotos de la instalación de zapatos en el Museo del Holocausto de Washington D.C. y al ver recientemente un documental que también mostraba miles y miles de zapatos de las víctimas de los nazis, no pude remediar el pensar en su obra. Además de las obvias connotaciones sexuales y de género, además de su relación fetichista y de fija-





Rona Pondick. *Fallen*. 1991. Plastic, lace, wax and shoes. 15×23×13,5. cms. Coll. Linda & Ronald Daitz. NYC. Courtesy: Jose Freire Fine Art. NYC.

ción, ¿existe cualquier otra cosa que nos pueda decir sobre su uso de los zapatos?

R.P. Los zapatos me atrajeron por su rico poder metafórico. Son la representación de una persona. Por ejemplo, puedes colocar un par de zapatos en medio de una habitación y pueden decirte el sexo, la edad, y posiblemente la profesión de la persona. Los zapatos no cuentan historias pero son objetos completamente sugerentes. Son campos de minas dispuestos a la exploración.

O.Z. Y la memoria, ¿Tiene algún papel en su obra?

R.P. Por supuesto. Yo utilizo específicamente zapatos usados. Descubrí que un par de zapatos nuevos no tenían la lectura metafórica que tiene uno usado. Por eso la gente le da un baño de bronce a sus zapatos de niño. Un par de zapatos usados tiene un sentido de memoria como los dientes y el pelo. Todas ellas son imágenes potentes que me gusta usar porque evocan tanto.

O.Z. Parece existir una atención especial o preocupación con la selección de materiales, la escala y la composición en sus instalaciones. En sus dos últimas exposiciones, en el Museo de Israel en Jerusalem y en la galería de José Freire de Nueva York parecía existir una preocupación por la función espacial y la dirección. ¿Qué papel juegan las cuestiones formales en su obra? ¿Hasta qué punto son importantes?

R.P. Para mí, la forma y el significado son inseparables. Cuando la forma y el significado se unen existe una corrección visual, no puedes imaginarlo de otra forma. En el Museo de Israel y en José Freire quería ambas instalaciones estructuradas de una manera muy particular. La situación de las partes, la escala, la selección de materiales y el movimiento a través del espacio eran cruciales para la forma en que se experimentaba la exposición.

Cuando miras a la mayoría de las esculturas, miras a ellas, estás separado de ellas, eres consciente de la relación de tu cuerpo con ellas. Lo que trataba de hacer en ambas instalaciones era dar la sensación de que estabas no sólo dentro de la habitación sino dentro de la escultura, que estabas rodeado por ella y eras parte de ella. Caminas, piensas que vas a tropezarte o a pisar algo, algo cuelga del techo, estás como entregado a esa experiencia visual, y de repente por el suelo se esparcen pelotas peludas y con dientes... Estás rodeado, estás completamente dentro de ella. La forma en que te mueves a través del espacio afecta su significado.

O.Z. En estas exposiciones también existía un nuevo sentido de teatralidad. La repetición y la multiplicación del mismo tipo de piezas parecía desplazar los temas del género y la identidad o individualidad y enfocar la atención sobre la masa, una *mise en scène* surreal y espantosa, festiva y repulsiva, como el día siguiente a una fiesta de fin de curso interrumpida por el terror. Lo que quedaba eran trozos de cuerpos truncados, cabezas reducidas con dentaduras y pelos como si fueran públicos, piernas colgando con lazos, pechos amontonados, etc. ¿Qué significa para usted toda esta teatralidad?

R.P. Creo que una instalación es como el teatro. Existe en un tiempo y un espacio diferentes a los de una escultura individual. Así que necesita una aproximación diferente. Un escritor que escribe novelas todo el tiempo y luego trata de escribir poesía, no accedería a ella de la misma manera. No puedes pensar de la misma manera porque buscas algo diferente. Yo me siento así cuando cambio entre la escultura y la instalación.

Una instalación es más como ver una película o ir al teatro que mirar a una escultura individual. En una instalación el movimiento de objeto a objeto mantiene las cosas en un constante desarrollo.

O.Z. ¿Cómo conecta el trabajo de una instalación con el trabajo con objetos individuales?

R.P. De la misma manera que un día te levantas y quieres ponerte unos vaqueros y al día siguiente quieres ponerte un vestido. Me han invitado a hacer instalaciones y otras veces se me ocurrió hacerlas. Para mí es importante sentir que puedo hacer lo que quiero en cualquier momento.

Estaba leyendo *Night Studio*, un libro sobre Philip Guston. Acababa de cambiar de la pintura abstracta a la obra más figurativa. Era su inauguración en la Galería Marlborough y Alex Katz se acercó a él y le dijo "Philip, has metido la pata". De Kooning se acercó a él y le dijo "El arte es sobre la libertad". Esto me conmovió. El arte es sobre la libertad; puedo ser quien quiera, hacer lo que quiera, y expresarlo de la manera que quiera.

Rona Pondick. *Princess*. 1987. Wood, pillows, bronze. 24×24×46. cms. Coll. Robert Feintuch. New York. Courtesy: Jose Freire Fine Art. NYC.



TERRITORIES

I can express it any way I want. An interview with Rona Pondick

OCTAVIO ZAYA

O.Z. The first things that I remember seeing of your work were these black rounded wax pieces, which resembled tar, from 1986-87. But somehow I believe that this is not the beginning of your career. How did you start as an artist?

R.P. *That's a difficult question to answer. It's like asking when did you start walking? I don't remember sitting down and saying this is what I'm going to do. When I was real young drawing was a big part of my life. When kids would be out playing with friends or toys I would be drawing. I didn't have any toys or dolls but I do remember drawing all the time. Drawing consumed a large part of my childhood.*

O.Z. Yet you had an academic education in art, didn't you?

R.P. *I remember being in college not even knowing what I wanted to major in. I went to a liberal arts school, took an art course, loved it so much I decided to take more.*

O.Z. As a student did you have a specific vision or project?

R.P. *That's a good question! Then, now, I don't know where half my ideas or imagery comes from. I just don't know.*

O.Z. What are your influences?

R.P. *Kafka and my mother.*

O.Z. Have you always considered yourself a sculptor?

R.P. *No, I think that's a distinction that came along with adulthood. When I was in college I realized I loved working three dimensionally; I definitely saw myself always gravitating towards making things in the round and those things that I loved were objects. That was a conscious decision. I remember making that distinction: I'm a sculptor.*

O.Z. From the beginning, beds have been paramount images in your sculptures. In every culture they hold a very con-

flicting range of experience. We are born there, we sleep on them, dream on them, have sex on them. But also we stay there when we are sick and when we die. They also give us comfort, warmth and some kind of protection from the outside. Your beds are made out of wood and of mattresses or large pillows. They are also made out of lead, baby shoes milk bottles and sometimes they are inhabited by strange bronze pieces that resemble excrement or animals that resemble rats, etc. How did you start working with the bed and what does it symbolize for you?

R.P. *What you describe is quite accurate in terms of what and why I was first drawn to the bed. And when I made my first bed, again it wasn't a conscious decision. It was kind of a funny process when I think about it. At the time I was working with scatological references in my sculpture and Kafka immediately came to mind— how he uses life to express polarities. It became a fascination, to see if I could capture, as Kafka did, a black humor; things that could be absurdly funny and at the same time deadly serious. So I tried to see if I could inject humor into the scatological images.*

The first idea I had was to take one of my turd forms cast in bronze and put it on a pillow. When I first started sewing I didn't have a sewing machine and I wasn't a great seamstress, so my rectangular pillow turned into a truncated shape. When I looked at it I thought that it was interesting: it looked like a sarcophagus or a body sack, which intrigued me. I had a railroad tie in my studio and I put the pillow on it and I had my first bed. It just clicked. I thought it was hysterically funny and disturbing at the same time. And what you described earlier is what I connected with, how rich a metaphorical image the bed is.

O.Z. Following what you say, it seems that your work owes a lot to chance. Nevertheless, it is also apparent that there is always sort of a story in your work related to your personal experience, or maybe it would be more accurate to say a human experience.

*Rona Pondick. Mouth (detail). 1992-93.
Mixed media. Courtesy: José Freire Fine Art. NYC.*



R.P. My work is definitely rooted in human experience in the sense that I am embracing desire, one's impulses. I don't want to tell complete stories, but I do want to allude or suggest. I think what I am involved with has more to do with poetry, where you allude to things that maybe add up but not totally. There is an implication of leading somewhere, but you are not quite sure where it is that you are going. I want to leave things hanging, I want to leave things open ended.

O.Z. Many critics who have reviewed your shows think that narrative is always an essential component of the work.

R.P. I want to engage the viewer in an active way. I like working with highly charged, suggestive images. But, I think there is a difference between telling stories and being symbolic. I'm very conscious of the fact that my work functions at times like a Rorschach test, and I want it to. I discovered a long time ago that there is no way that anyone can totally control a viewer. I think people project narratives into the work, and it is not that they aren't accurate—it is one individual's interpretation of what I am doing. I'm not trying to create a specific narrative. My goal is actually the opposite; to make a very open-ended situation and to allow the viewer to be involved with imagery that is very suggestive and very charged.

O.Z. It is true, generally speaking, that the work is as playful as it is nightmarish. Your objects could be jokes as much as riddles of the anxiety of the unresolved. In this sense, what role does meaning play in the creation of the work and to what extent are you interested in controlling meaning and, for that matter, in control itself?

R.P. I realized a long time ago that my work and the way I work comes from a desire to control my world. I am trying to put order and meaning into my life. This may be hard to understand because there seems to be so much chaos read in my work, a lot of blurring in terms of sexuality. I don't want fixed interpretations of my work. As I'm working on a piece, if I see it going too specifically in one direction, I'm going to pull it back and try to do something that contradicts it, so that the viewer is going to flip back and forth, not having any set reading. That is the way it is in the world. If you think about how we think, it is not linear, everything is in fragments, things are not structured the way we speak, where there is a logic, a sequence, besides the grammatical structure.

Our daily experience is contradictory. You go from having the urge, when you wake up in the morning, to kill the person you are living with, to embracing him five minutes later. If you wrote down the range of feelings you go through in a day it might make you think "I am out of my mind, I'm crazy, how could I have thought these thoughts or experienced these feelings in such a short period of time?" That is the kind of experience I want to embrace in my work. I may find a piece hilariously funny, someone else might find it horrifying, and someone else might find it tender. It goes on and on.

O.Z. How much psychology is involved or invested in your work?

R.P. I would say I have read books on certain subjects to convince myself that I wasn't nuts. I didn't sit down and read theory and then try to depict it in any way. My sculpture has led me to this reading, not the other way around. I read theory to comfort myself and to help me understand some of my own impulses and desires.

O.Z. You said that you read books on certain subjects to try to figure out if you were insane. What subjects are you talking about?

R.P. When I made my first scatological pieces I wasn't aware of the scatological references. I didn't decide beforehand to make this my subject. In fact, I remember when the first person who came to my studio to see these pieces said "It looks like your studio is full of shit" it scared the living daylights out of me. I started asking myself why I would want to do this? Clearly, I saw it was a transgression, and I thought it was interesting that I wanted to do this whether it was conscious or not.

I know I need to be making art for my own sanity. But I find it helpful not to analyze or figure things out too specifically.

O.Z. To what extent does your experience as a woman conform and inform your work?

R.P. I am a woman. I don't know what it is like to be a man and I think that who we are is definitely in all our work. I don't think being a woman makes me different or extraordinary and should set me apart from other artists. I believe who we are affects us, and being a woman is going to quite naturally come into my work. Why wouldn't it? It is interesting that you have asked me this question. I believe if you were doing an interview with a man this kind of question would not be asked.

O.Z. Probably not, but considering that most of your women critics mention and underline your being a woman not as a given but as central to the character of your work and women's issues as essential to it, it seems to me a relevant issue or at least one difficult to ignore, particularly in the context of this culture of victimization so pervasive in contemporary art. The same could be said in relation to the art of gay artists, artists of color, etc. It seems to me that gender, sexual orientation, race, etc. are issues very much in the minds of many of the so-called minority artists. But by asking that question I wasn't trying to categorize your work as "women art" or relate it exclusively to issues of identity.

R.P. I really get the feeling that the world still hasn't realized or accepted the fact that women have breasts and vaginas and men have penises. Can't we be different and embrace who we are. I just don't get it. Or actually I do—the discourse and categorizing is a form of ghettoizing. The person who made the work is discussed instead of the art and the work is marginalized.

O.Z. I agree. Nevertheless, wouldn't you say that your work deals consciously with issues involving sexuality and gender as in Louise Bourgeois's and Kiki Smith's— and specifically focuses on female sexual development?

R.P. As I said earlier I am a woman and I can't imagine that not affecting my work. But my personal life affects me and my work as much as my being a woman. Many times I do things and I don't even know why I did them or what they mean and this is something I have gotten used to.

In terms of my relationship to other artists dealing with sexuality, for years I felt as though I was this lone figure dealing with this subject matter. And it is interesting now to see other people dealing with issues that may relate in one way or another. I think that is a natural result of art being a reflection of its time. There is a way in which the relationship between an artist and the culture should, at some point, not



Rona Pondick. Installation view. 1993. Courtesy: José Freire Fine Art. NYC.

just question what art is, but should also question one's relationship to one's time period.

You look at any period in time historically, and you'll see relationships between artists at the time, and then twenty years later they seem less related, and the reason they look less related is because there are ways particular to any time that people want to frame things. Right now there is a consciousness about sexuality, about one's gender and a very important and necessary questioning about multiculturalism. These are questions of power and structure in terms of power. As a result people are trying to understand how everything fits into this framework, so things are getting clumped together as they always do, in ways that don't necessarily look at the individual and the questions that are going on within the art of the individual.

O.Z. Shoes, like beds, are recurrent elements in a large number of your pieces, from Mary Kanes to male shoes. Looking at pictures of the installation of shoes at the Holocaust Museum in Washington D.C. and having watched recently a documentary that showed also thousands and thousands of shoes of the nazi victims, I couldn't help thinking of your work. Besides the obvious sexual and gender connotations,

besides their relations with fetish and fixation, is there anything you could tell us about your use of shoes?

R.P. I was attracted to the shoe because of its irch metaphoric power. It is a stand in for a person. For example, you can take a pair of shoes place them in the middle of a room and they can tell you the sex, age, and possibly profession of a person. Shoes don't tell stories but they are highly suggestive objects. They are mine fields ready to be explored.

O.Z. Does memory have a role in this work?

R.P. Of course. I specifically use worn shoes. I found that a new pair of shoes didn't have the metaphoric reading that a worn pair had. That's why people bronze their baty shoes. A worn pair of shoes have a sense of memory as do teeth and hair. These are all potent images that I like to use because they evoke so much.

O.Z. There seems to be a special preoccupation or attention to the choice of materials, scale and composition in your installations. In your last two shows, at the Jerusalem Museum and at José Freire's Gallery in New York, there seemed to be also a concern about spatial function and direc-



Rona Pondick. *Installation view*. 1993. Courtesy: José Freire Fine Art. NYC.



Rona Pondick. *Soles*. 1988-89. Mixed media. 29×37×38. Coll. Galerie Thaddaeus Ropac. Paris. Courtesy: José Freire Fine Art. NYC.

tion. What role do formal issues play in your work? To what extent are they important?

R.P. For me, form and meaning are inseparable. When form and meaning come together there is a visual correctness, you can't imagine it any other way. At the Israel Museum and José Freire's I wanted both installations structured in a very particular way. Placement of the parts, scale, material choices, and how someone would actually move through the space were crucial to the way the installations were experienced.

When you look at most sculpture you look at it, you are removed from it, you are aware of your own body's relationship to it, and you are separated from it. What I was trying to do in both installations was to give you the sense that you were inside not just the room but inside the sculpture, that you were surrounded by it and a part of it. You are walking, you think you might trip, there is something hanging from the ceiling, you are engaged with that visually, and all of a sudden there are hairy balls on the floor with teeth... you are enveloped, you are actually inside of it. How I move you through the space affects its meaning.

O.Z. There was also a new sense of theatricality in these shows. The repetition and the multiplication of the same type of pieces seemed to obliterate issues of gender and identity or individuality and focus the attention on mass, a surreal and dreadful *mise-en-scène*, festive and repulsive, like the day after a revolting prom's party which was crashed by terror. What is left are truncated pieces of bodies, shrunken heads with dentures and some sort of pubic hair, hanging legs with ribbons,

mounds of breasts, etcetera. What do you make of this theatricality?

R.P. I think installation is a lot like theatre. It exists in a different time and space than an individual sculpture does. So it needs to be approached differently. A writer who writes novels all the time and then tries to write poetry wouldn't approach it in the same manner. You couldn't think the same way because you are after something different. I feel this way when I switch between making sculpture and installation.

An installation is more like watching a movie or theater than looking at an individual sculpture. In an installation the movement from object to object keeps things constantly evolving.

O.Z. How do you bridge working in a installation and working on individual objects?

R.P. The same way you wake up one day and you want to wear jeans and the next day you want to wear a dress. I have been invited to do installations and the other times I just felt like doing them. Its important to me to have the feeling I can do anything I want in my work at any time.

I was just reading *Night Studio*, a book about Philip Guston. He had just switched from the abstract paintings to the more figurative works. It was the opening at Marlborough Gallery and Alex Katz walked up to him and said "Philip, you blew it". De Kooning walked up to him and said "Art is about freedom". This so struck a cord in me. Art is about freedom, I can be anyone I want, do anything I want and express it any way I want to.