

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 troncada. 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

Rona Pondick.
Heads (detail). 1991. Coll. Robert Shiffler.



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. Installation view.
1993. Courtesy: Jose Freire Fine Art. NYC.





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.

