

# CONSTELACIONES DE LENGUAJE

Cuaderno de trabajo / Simposio Injerto 2011

# DIETMAR SCHWÄRZLER

## // Control de realidad

A lo largo de esta charla Lisl Ponger y yo conversamos sobre temas que van del uso de las imágenes y el trabajo sobre la imagen, al análisis y el auto-cuestionamiento. Entrevista realizada el 19 de enero del 2011.

**Dietmar Schwärzler:** Tienes una conexión especial con México puesto que viviste ahí por una temporada a mediados de los años 70. En los tres filmes que se presentan en AMBULANTE – *Fantasmas semióticos* (1991), *déjà vu* (1999), y *La fantasmal Viena extranjera* (2004), están presentes imágenes o representaciones de México. ¿Podrías explicar un poco sobre esta conexión biográfica con México?

**Lisl Ponger:** Viví en México entre 1974 y 1978. Yo sólo quería ir de vacaciones pero resultó en una estadía más larga. Trabajé como maestra de inglés en una escuela de idiomas en la Ciudad de México. También viajé a Chiapas y me quedé un rato en San Cristóbal de las Casas, donde trabajé para un amigo mexicano que era dueño de una discoteca.

**DS:** ¿Qué clase de trabajo hacías ahí?

**LP:** Mezclaba los tragos al fondo de EL CLUB. Tragos muy especiales (sonríe).

**DS:** México es también el lugar donde comenzaste a hacer películas.

**LP:** Así es. Con una cámara prestada, filmé mi primer película en México. Era una cámara Kodak súper 8 muy extraña. Después de acabarme unos cuantos rollos de película, se los envié a mi padre, en Viena, quien se suponía debía mandar sus comentarios por correspondencia. Mi papá también era fotógrafo y cineasta amateur. Pero aquellos primeros filmes jamás llegaron a Viena, y ahora me da gusto. Creo que deben haber sido terribles. Más tarde, durante un viaje a lo largo de América Latina, compré mi primer (propia) cámara súper 8 en Panamá.

**DS:** ¿Usaste el súper 8 porque era barato y fácil de manejar o por sus cualidades estéticas? Sabes, el súper 8 fue el formato usado por el *underground* y subculturas específicas como el movimiento punk poco más tarde.

**LP:** El súper 8 estaba de moda en los años 70, como después lo fue el video. Todo el mundo filmaba en súper 8, especialmente porque era económico y por razones estéticas.

**DS:** Hay conexiones obvias entre *Fantasmas semióticos*, *déjà vu* y *La fantasmal Viena extranjera*. En *Fantasmas semióticos* utilizas imágenes filmadas por ti misma mientras viajabas por diversas ciudades como Lisboa, San Diego, Bolzano, Oaxaca, y Kandy, en Sri Lanka. En *déjà vu* sólo usaste material de archivo, encontrado o reunido, en el que se muestran, mayormente, imágenes hechas por europeos caucásicos. Y en *La fantasmal Viena extranjera* viajas por Viena, la ciudad donde vives, mostrando imágenes de distintas culturas. Viajar y tratar con imágenes de exotismo – “de el Otro” – parecen ser dos de tus principales intereses. ¿Qué significa viajar para ti?

# DIETMAR SCHWÄRZLER

## // Reality Check

Throughout this conversation Lisl Ponger and I talk about issues that go from the use of images and the work on the image, to analysis and self-questioning. The interview took place on the 19th of January 2011.

**Dietmar Schwärzler:** You have a special connection to Mexico because you lived there for a while in the middle of the 1970s. Images or representations of Mexico are also present in the three films the AMBULANTE film festival is presenting – *Semiotic Ghosts* (1991), *déjà vu* (1999), and *Phantom Foreign Vienna* (2004). Could you explicate this biographical connection to Mexico a bit?

**Lisl Ponger:** I lived in Mexico from 1974 to 1978. I just wanted a holiday there but it turned into a longer stay. I worked as an English teacher for a language school in Mexico City. I also travelled to Chiapas and stayed in San Cristóbal for a while, where I worked for a Mexican friend, who owned a discotheque.

**DS:** What kind of job did you do there?

**LP:** I mixed the drinks at the back of EL CLUB. Very special drinks (smiling).

**DS:** Mexico is also the place where you started shooting films.

**LP:** That's true. I made my first film in Mexico with a borrowed camera. It was a rather strange Kodak super 8 camera. After I finished some rolls of film, I sent them to my father in Vienna, who was supposed to make comments via letters. My father was also a photographer and amateur filmmaker. But these early films never arrived in Vienna and now I'm quite glad about that. I think they would have been terrible. Later, during a trip through Latin America, I bought my first own super 8 camera in Panama.

**DS:** Did you use super 8, because it was cheap and easy to handle or because of its aesthetic qualities? You know super 8 was the format used by the underground and by specific subcultures like the punk movement a bit later.

**LP:** Super 8 was the thing in the 1970s, like video later on. Everybody was shooting on super 8, especially for economic and aesthetic reasons.

**DS:** There are obvious connections between *Semiotic Ghosts*, *déjà vu*, and *Phantom Foreign Vienna*. In *Semiotic Ghosts* you use images made while travelling which you shot by yourself in diverse cities like Lisbon, San Diego, Bolzano, Oaxaca, and Kandy in Sri Lanka. In *déjà vu* you only used found or gathered footage, which shows travel images made mainly by white Europeans. And in *Phantom Foreign Vienna* you travel through Vienna, the city where you live, showing images of different cultures. Travelling and dealing with images of exoticism – “the Other” – seem to be two of your main interests. What does travelling mean to you?

**LP:** At that time I was on a four year trip and it turned out that travelling became

LP: En aquel entonces estaba en un viaje de cuatro años, y resultó que el viajar se convirtió en lo más importante de mi vida. Como todos sabemos, se aprende mucho más viviendo y trabajando en otro país, que solamente visitándolo como turista. En mi trabajo actual sigo ocupada con muchas de las cosas que experimenté en mis viajes. Las estructuras de poder y el colonialismo están fuertemente ligados a las imágenes turísticas, lo que constituye mi interés en ellas.

DS: En alguna ocasión mencionaste que uno sólo puede hablar sobre "el Otro", si hace clara su posición. ¿Cómo describirías tu posición?

LP: Hago arte desde el punto de vista de una artista, mujer, blanca, de clase media. Mi posición es claramente visible, no sólo en mis fotografías, sino también en el material que usé en *déjà vu* y en *La fantasmal Viena extranjera*. *Fantasmas semióticos* es otra historia. Fue realizado como parte de una serie de películas en súper 8, las cuales, formalmente, pertenecían a la vanguardia. Después de *Fantasmas semióticos* me tomé un largo descanso del cine y trabajé mayormente como artista visual. Mi consciencia sobre mi posición, la cual es bastante ambivalente, comenzó con *Foreign Vienna* (1990-93). La cual inició como un proyecto fotográfico, para diez años más tarde convertirse en una película.

DS: El exotismo es un campo muy amplio, que comúnmente describe una perspectiva euro-céntrica sobre los extranjeros. Cambiemos la perspectiva. Permite que te pregunte, ¿qué es exótico para ti en tu propia cultura?

LP: Eso no me interesa.

DS: Dentro de tus primeras películas *Fantasmas semióticos* es una de las pocas – junto con *Container Contained* (1985) y *The Sound of Space* (1986), que no es silente. ¿Podrías hablar un poco sobre el uso del sonido en este caso en particular?

LP: *Fantasmas semióticos* significa un momento decisivo en mi carrera, porque con esa película, que concluía una serie, encontré que había dado respuesta a todas las preguntas que me había formulado sobre el cine como medio. Como sucede frecuentemente en el arte, el sonido llegó a mí, no fui yo quien lo buscó. Vi un poster en la oficina de mi oftalmólogo anunciando un concierto en el ayuntamiento de Viena de una orquesta egipcia de jóvenes mujeres ciegas. Esto creó una visión muy extraña en mí. Les pregunté si podía asistir a los ensayos y estuvieron de acuerdo. La experiencia con este enorme grupo de jóvenes mujeres en aquel espacio tan grande fue increíble. Cada una de ellas tenía que ser llevada a su asiento de manera individual, así pues, algunas esperaban mientras otras ya se encontraban sentadas, tocando o afinando sus instrumentos, lo que creaba una atmósfera muy especial. También pasaba un buen rato hasta que por fin comenzaban a ensayar en forma.

DS: ¿Tenías claro desde un inicio que sólo utilizarías las grabaciones del ensayo?

LP: Sí, aunque hacia el final de la película alcanza a escucharse cuando comienzan a tocar los primeros acordes del *Requiem* de Mozart. También soy fanática de la atmósfera que se vive en los ensayos. En aquel caso en específico había una especie de armonía, aún en el proceso de afinar los instrumentos. Este proceso es también muy parecido al método que empleo para filmar; ensamblando las imágenes de los diferentes viajes como si fuesen piezas, para que todas juntas hagan un sólo filme.

the most important thing in my life. As we all know, you tend to learn more by living and working in another country than simply by being a tourist. In my current work I am still dealing with many of the things I experienced in my journeys. Colonialism and power structures are closely linked to tourist images, which constitutes my interest in them.

DS: You once mentioned that one can only speak about "the Other", if you make your own position clear. How would you describe your position?

LP: I make art from the point of view of a white, female, middle class artist. My position is clearly visible, not only in my photographs but also in the material I used in *déjà vu* and *Phantom Foreign Vienna*. *Semiotic Ghosts* is another story. It was made at the end of a series of super 8 films, which formally all belonged to the avantgarde. After *Semiotic Ghosts* I took a long break from filmmaking and mainly worked as visual artist. My awareness of my position, which is a very ambivalent one, started with *Foreign Vienna* (1990-93). That began as a photo project and became a film around 10 years later.

DS: Exoticism is a broad field, mainly describing a Eurocentric perspective on strangers. Let's change the perspective. Let me ask what is exotic for you in your own culture?

LP: That is of no interest to me.

DS: In your films you often include images of cameras or photographers; one element to make the construction of a film visible. Is there another reason?

LP: I work more with the images of other cultures than so-called reality. In this context images by image makers serve also as a basis for commentary.

DS: *Semiotic Ghosts* is one of your few early films – besides *Container Contained* (1985) and *The Sound of Space* (1986) which is not silent. Can you talk a little bit about your use of sound in that specific case?

LP: *Semiotic Ghosts* signifies a turning point in my career because with that final film of a series I found I had answered all the questions about film as a medium that I had asked myself. As is often the case in art, the sound came to me. I didn't search for it. I saw a poster at my ophthalmologist's about a concert in Vienna's city hall given by an Egyptian orchestra of young, blind women. This created a very strange image for me. I asked them if I could attend the rehearsals and they agreed. The experience with this huge group of young women in this big space was incredible. Each of them had to be led to their seat individually. So some were waiting, some were already sitting, playing or tuning their instruments and this created a very special atmosphere. It also took a long time until they actually started to rehearse.

DS: Was it clear from the beginning that you would use only the recording of the rehearsal?

LP: Yes, although at the end of the film you also hear a few bars of Mozart's *Requiem* as they start to play. I am also a fan of the atmosphere during rehearsals. In that specific case there was some kind of harmony even during the process of tuning the instruments. This process is also very similar to my

DS: ¿No fue sino hasta *Passages* (1996) que utilizaste el lenguaje hablado? ¿Por qué?

LP: Después de *Fantasma semiótico* dejé de hacer películas por un lapso de cinco años, de hecho pensé que no volvería a filmar otra vez. En 1995 me invitaron a participar en el proyecto "cien años de cine", en Viena. Había dos reglas a seguir: la película tenía hacerse con material de archivo, y tenía que ser acerca de Viena. Nunca antes había hecho una película a partir de material de archivo, y hasta entonces había pensado que jamás haría una.

DS: Eso es curioso, porque en el circuito del cine experimental se te percibe como una directora de material de archivo.

LP: Lo sé. En aquel entonces comencé a coleccionar y a pedir prestadas películas amateur de viajes, las cuales me fascinan incluso hoy en día. Tengo un archivo bastante considerable. El uso del lenguaje hablado parecía natural, si usas imágenes en su gran mayoría filmadas por viajeros blancos en tierras exóticas, necesitas contrapesos u otra capa de lectura que acompañe las imágenes. El *soundtrack* en *Passages*, como en *déjà vu*, no es sincrónico ni se liga de manera lineal. Funciona más como una cadena de asociaciones que como una secuencia de pensamiento lineal. A lo largo de la mayoría de mis filmes mudos la idea era contar historias en imágenes, no a través de la locución. En *Fantasma semiótico* quería visualizar de qué se tratan el cine y la fotografía. Una cuestión claramente tratada en esa película es el trabajo, un tema no muy presente en aquel tiempo, especialmente en el cine de vanguardia.

DS: Las palabras "mágico", "misterio", "asociaciones" o "rompecabezas" suelen aparecer en textos sobre tu obra. ¿Prefieres las estructuras abiertas a las lecturas lógicas?

LP: No me interesan las lecturas lineales o el pensamiento lineal. Lo lineal puede ser muy restrictivo. Yo quería abrir espacios.

DS: Encontraste la principal fuente de material para *déjà vu* en el mercado de pulgas. Es una colección de rollos de películas amateur llamado "Weltreisen 1957-1987", son aproximadamente 60 horas de material: ¿Cómo seleccionaste? ¿Qué dejaste fuera?

LP: Primero que nada busqué películas que me gustaran y que hubiese podido haber filmado yo misma. Muy simple. Posteriormente me concentré en hallar imágenes que son difíciles de encontrar en material amateur, principalmente, plano-secuencias y tomas sin mucho movimiento. Sabes, los amateurs se asustan si no sucede nada y comienzan a hacer *zoom* o a moverse. Encontrar una secuencia de siete segundos sin movimiento, y enfocada, es sumamente raro, y ése es justamente el tipo de escenas que buscaba. También me interesaba en diferentes países, por supuesto, y en cómo, desde una perspectiva estética, las imágenes pudiesen combinarse manteniendo mi concepto. En *déjà vu* encontrarás material proveniente de más de 50 rollos de película distintos: desde 8 y súper 8, y de distintas compañías como Agfa o Kodak. La película parece congruente sólo porque la persona que hizo la corrección de color en la post-producción era fantástica.

DS: También pediste prestadas películas de colecciones privadas a otras personas y archivos. ¿Las 60 horas de material no fueron suficientes?

method of making films; bringing pieces of images from different journeys together and making one film out of it.

DS: Until your film *Passages* (1996) you didn't use spoken language? Why?

LP: After *Semiotic Ghosts* I stopped making films for five years and actually thought that I would never make another film again. In 1995 I was asked to be part of the "hundred years of cinema" project in Vienna. There were two guidelines: The film had to be found footage and it had to be about Vienna. I had never made a found footage film before and had thought I would never make one.

DS: That's funny, because in the experimental film context you are mainly perceived as found footage director.

LP: I know. At that time I started borrowing and collecting amateur travel films, which fascinate me even today. I have a fairly extensive archive. The use of spoken language seemed natural. If you use images mainly shot by white travellers in exotic lands you need counterpoints or another layer to go with the images. The soundtrack in *Passages*, like that in *déjà vu*, is not synchronous or connected in a linear way. It works more like a chain of associations than linear sequence of thought. During my mainly silent film days, my idea was to tell stories in pictures not via speech. In *Semiotic Ghosts* I wanted to visualise what photography and filmmaking is about. One issue in that film is clearly work, a topic which wasn't that present at the time, specially in avantgarde films.

DS: In texts about your films the words "magical", "mystery", "associations" or "puzzle" often appear. Do you prefer the open structures to coherent readings?

LP: I am not interested in linear reading or linear thinking. Linearity can be very restrictive. I wanted to open up space.

DS: You found the main source material for *déjà vu* at the flea market. It is a collection of amateur film reels called "Weltreisen 1957-1987". About 60 hours of material. How did you select? What did you leave out?

LP: First of all I looked for films I liked and might have shot myself. Very simple. Then I looked for images which are hard to find in amateur footage, namely, longer shots and footage without too much movement. You know, amateurs get a bit afraid if nothing happens and start to zoom or move instead. To find a seven second sequence without movement and in focus is pretty rare and I looked for exactly that kind of scene. I was also interested in different countries, of course, and how, from an aesthetic point of view, the images could be combined in keeping with my concept. In *déjà vu* you'll find material from more than 50 different reels of film: from normal 8 and super 8 and from different companies like Agfa and Kodak. The film just looks coherent because the person who did the colour correction in post-production was amazing.

DS: You also asked other people for films from their private collection and archives. Were the 60 hours of footage not enough?

LP: I asked some people before I found the reels at the flea market. At the point when I found them I was already in the middle of the film. I also considered

LP: Había pedido material a otras personas antes de encontrar los rollos en el mercado de pulgas. En ese punto, cuando los encontré, ya iba por la mitad de la película. Había considerado utilizar cierto material para *déjà vu* que era similar al que usé en *Passages*. Quería vincular las películas con algo más que el diseño gráfico para los títulos.

DS: ¿Cómo llegaron a ti las historias que escuchamos en *déjà vu*?

LP: Tenía una idea de lo que quería decir y discutir. Tenía el ensayo de *James Clifford – Routes: Travel and Translation in the Late 20th Century* (1997), en mente. Entre otras cosas, en su libro investiga por qué es que las personas caucásicas viajan, y las personas no-caucásicas son visitadas. También preparé una larga lista de temas como colonialismo o turismo, y buscaba a gente no-caucásica y no-europea para que me contaran una historia que tuviera un principio, un medio y un final que tuviera relación con estos temas.

DS: ¿Son personales todas las historias?

LP: No, pero la gran mayoría lo son. Algunas son historias que alguien escuchó decir a alguien más.

DS: Para mi *déjà vu* es un film sobre el deseo y la demanda; en cierta forma también sobre la curiosidad, que, además del dinero, es uno de los principales impulsos que motivan a viajar. Las imágenes pertenecen a un tiempo en que el término "globalización" rara vez se utilizaba (aunque ya se discutía) y el viajar significaba algo distinto a lo que es hoy en día, al menos desde una perspectiva de clase. Por supuesto, también estoy consciente de los clichés colectivos de la otredad exotizada y los aspectos post-coloniales. Desde un punto de vista actual, yo diría que las imágenes por sí mismas me dicen que son un cliché, o que ya he aprendido a leerlas como turísticas. El problema principal pareciera ser qué tanto de los "aspectos turísticos" de las distintas culturas permanece en mi percepción.

LP: Me interesan los patrones y las estructuras, y tanto el colonialismo como el turismo tienen varios en común. Para ponerlo de otra forma, en estas películas amateur el turismo va de la mano con el colonialismo. No creo que las cosas hayan cambiado mucho. Si, por ejemplo, ves el canal de *National Geographic*, puedes observar imágenes que se ven igual a las que usé en *déjà vu*. Las descripciones de culturas remotas en el canal *National Geographic* en ocasiones también son de no creerse, o mira los posters en las agencias de viaje. La producción de imágenes y la representación de diferentes culturas son mi principal preocupación, no las experiencias personales.

DS: En *déjà vu* también podemos ver imágenes de protestas donde la gente lleva pancartas con eslóganes anti-colonialistas en sus manos.

LP: Esa es una parte de la historia que estoy contando, una historia que también trata sobre el apoderamiento. No me mal interpretes – también soy parte de esta historia, y como dije antes, estas películas bien pudieron haber sido filmadas por mí. La única diferencia parece encontrarse en el propósito y la intención de las imágenes. Los turistas quisieran poder preservar recuerdos o impresiones, mientras que mi interés está en producir arte.

using material for *déjà vu* that was similar to that used in *Passages*. I wanted to link the films together with more than the graphic design of the titles.

DS: How did the stories that we hear in *déjà vu* come to you?

LP: I had a concept of what I wanted to say and talk about. I had an essay by *James Clifford – Routes: Travel and Translation in the Late 20th Century* (1997) in mind. Amongst other things in his book he investigates why it is that white people travel and non-white people are visited. I also prepared a long list of topics like colonialism or tourism and was looking for non-white people from non-European countries to tell me a story with a beginning, a middle, and an end dealing with these topics.

DS: Are all the stories personal?

LP: No, but most of them are. Some are just stories a person heard from somebody else.

DS: For me *déjà vu* is a film about desire and demand; in a way also about curiosity, which, besides money, is one of the main impulses for travelling. The images are also from a time when the term "globalisation" had rarely been used (although discussed) and travelling meant something other than it does today, at least from a class perspective. Of course, I'm also aware of the collective clichés of exotic Otherness and the postcolonial aspects. From a current point of view, I would say the images themselves tell me that they are clichés or I have already learned to read them as touristic. The main problem seems to be how much of the "tourist aspects" of different cultures remain in my perception.

LP: I am interested in patterns and structures and colonialism and tourism have some in common. Putting it another way, in these amateur films tourism goes hand-in-hand with colonialism. I don't think much has changed. If you e.g. look at *National Geographic* you can still find images which look the same as the ones I used in *déjà vu*. The descriptions of remote cultures in *National Geographic* are also pretty unbelievable at times. Or look at posters at travel agencies. The production of images and the representation of different cultures is my main concern, not personal experiences.

DS: In *déjà vu* we also see images of demonstrations where some people have banners with anti-colonial slogans in their hands.

LP: That's part of the story I am telling, a story that is also about empowerment. Don't get me wrong – I am part of this story as well and, as I've said, these films could also have been made by me. The only difference seems to lie in the purpose and intention of the images. Tourists would like to preserve memories or impressions whereas my interest lies in producing art.

DS: Eleven languages can be heard (German, English, Lingala, Swahili, French, Portuguese, ...) in *déjà vu*. These are neither translated nor subtitled. What is the concept behind that?

LP: It's simple. If you are not extremely educated in languages, you only understand some parts. This choice is based on reflecting what it might mean to

DS: Se pueden escuchar once idiomas distintos en *déjà vu* (alemán, inglés, lingala, suajili, francés, portugués, ...). Estos no son ni traducidos ni subtítulos, ¿cuál es el concepto detrás de esta decisión?

LP: Es bastante simple. Si no has sido extremadamente bien educado en distintos idiomas, solo entiendes algunas partes. Esta elección parte de reflejar lo que puede significar ser un extraño. El no entender un idioma involucra distintas nociones, puedes ver eso como un gran problema o percibirlo como algo extremadamente positivo, si tratas a los idiomas como sonido. He recibido reacciones muy disímiles cuando presento la película, por ejemplo, en el festival de cine documental de Duisburgo, un hombre (caucásico) se puso bastante agresivo, y me preguntó cómo me atrevía a presentar algo que él no podía entender. Yo le pedí que me dijera, dado que sólo podría hacer una versión, en qué idioma debería de traducir todo. Señaló que toda decisión relacionada con esa pregunta, aquello que él pudiera entender, involucraría un idioma colonial. Él nunca me preguntó sobre el contenido de las historias, lo cual por supuesto conozco, sólo sobre la actitud.

DS: También empleas las historias en los distintos idiomas como contraparte o comentario a las imágenes.

LP: Sí, un tanto tratando de destruir el exotismo de las imágenes, o al menos cuestionarlas. Lo que también es importante, es que toda la gente que escuchas hablar en *déjà vu* — con una sola excepción— estaba viviendo en Viena. Actualmente también tenemos esta discusión en Austria: todo aquel que vive aquí tiene que hablar alemán. Es una cosa decirlo, pero obligar a la gente a que pague por sus clases de idioma es otra cosa. En Suecia, por ejemplo, las clases de sueco son gratuitas. Recientemente escuché a una joven mujer decir que ella cree que todo el mundo debería hablar alemán. Ella quiere saber de qué habla la gente en el tranvía, en el metro, y demás. Personalmente, yo sólo puedo estar feliz cuando ni me entero de lo que dicen.

DS: En contraste con *déjà vu* las imágenes en *La fantasmal Viena extranjera* están hechas por otras razones, o por otros ojos. Sin ser motivada por el turismo, visitaste distintas comunidades en Viena mientras celebraban eventos culturales tradicionales. Sin embargo, tus imágenes se comunican con las de los turistas de una forma muy abierta.

LP: Es un proyecto artístico y sin embargo me sentí como una turista. En aquel entonces no me era posible viajar por distintas razones, así que decidí viajar "alrededor del mundo" dentro de Viena. Me tomó casi tres años y visité casi 70 países, prácticamente sólo utilicé el transporte público, y siempre llevaba conmigo mi cámara, una luz y una grabadora —mi equipaje. La gran diferencia a viajar fuera del país fue que con frecuencia hablaba alemán con mis compañeros de viaje y siempre estaba de vuelta en casa al final del día. Otra razón que motivó ese proyecto es que en los medios austriacos las personas provenientes de otros países son percibidos como criminales o víctimas. Yo buscaba otros aspectos. El proyecto comenzó en 1990 para el semanario *Falter* en el que publicaba un cuadro de súper 8 a manera de fotografía y lo acompañaba con una entrevista. En aquella época en

be a stranger. Not understanding a language includes different notions. You might see that as a big problem or perceive it as being cool, if you treat language as simply sound. I also got very different reactions to that choice when I presented the film. E.g. at the documentary film festival in Duisburg a white man in the audience was quite aggressive and asked me how I dared to include something he couldn't understand. I asked him to tell me, given that I could only make a single version, into which language I should translate everything. I pointed out that every decision relating to that question which he would understand would involve a colonial language. He never asked about the content of the stories, which I know of course, only about the attitude.

DS: You also use the stories in the different languages as a counterpart or commentary to the images.

LP: Yes, and in order to destroy the exoticism of the pictures or at least question them. What is important as well is that all the people you hear talking in *déjà vu* —with one exception— were living in Vienna. Nowadays, we have this discussion in Austria too: everybody who lives here has to speak German. It's one thing to say that, but forcing people to pay for the language lessons is something else. In Sweden for example, Swedish language classes are free. Recently I heard a young woman say she thinks everyone should speak German. She wants to know what people are talking about on the tram, in the underground and so on. Personally, I'm only too happy when I don't know what they're saying.

DS: In contrast to *déjà vu* the images of *Phantom Foreign Vienna* are made for other reasons or other eyes. You visited different communities in Vienna that were celebrating traditional cultural events which weren't motivated by tourism.

Nevertheless your images communicate with the tourist ones in a very open way.

LP: It's an art project and I actually felt like a tourist. At the time I was not able to travel for several reasons so I decided to travel "around the world" in Vienna. It took almost three years and I visited around 70 countries. In the main I used public transport and had always my camera, a light and a tape recorder — my luggage — with me. The main difference to travelling abroad was that I often spoke German with my travel acquaintances and was always at home again in the evening. Another reason for that project was the fact that in Austrian media most people from other countries were perceived as either criminals or victims. I was looking for other aspects. The whole project started in 1990 for the weekly paper *Falter* in which I published one super 8 frame as a photograph and accompanied it with an interview. In Austria at the time it was really very rare for people from other cultures to have the opportunity to talk for themselves. I also had an agreement with *Falter* that they would print whatever I give them whether they liked the content or not. These pictures and stories were the main source for my book *Foreign Vienna*, which was published in 1993 and became extremely well known. Ten years later the book was re-issued but with diary notes I made during the trips instead of the original texts. This material was the

Austria era en verdad muy raro que la gente de otras culturas tuviera oportunidad de hablar por sí misma. También tenía un acuerdo con el *Falter* para que ellos publicaran todo lo que yo les entregara, sin importar si a ellos les gustaba el contenido o no. Estas imágenes y sus historias fueron la principal fuente para hacer mi libro *Foreign Vienna*, el cual se publicó en 1993 y se volvió extremadamente conocido. Diez años después el libro fue re-editado pero con notas sacadas del diario que había hecho durante los viajes en lugar de los textos originales. Este material formó la base para la película *La fantasmal Viena extranjera*.

**DS:** En tu película *La fantasmal Viena extranjera* también lees las notas de tu diario pero las historias de la gente ya no están ahí, no tienen voz.

**LP:** Para 2004, el año en que se produjo la película, ya había muchos proyectos en el mundo del arte que lidiaban con "tener o dotar – lo cual implica una estructura de poder– una voz". En mi película me interesaba más reflexionar sobre lo que yo había hecho con estas imágenes hacía 10 años, y qué había sucedido con mi mirada etnográfica. El éxito del libro y la exposición *Foreign Vienna*, que se presentó en varias instituciones de antecedentes ideológicos completamente distintos, me hizo sospechar. En verdad tenía un problema con las imágenes que había producido para este proyecto y quería articular eso a través de mi película.

**DS:** Para mí *La fantasmal Viena extranjera* funciona como un filme-diario. Es más acerca de ti y sobre tu metodología que sobre culturas diferentes. De una manera positiva también es una película sobre el fracaso al momento de tratar con imágenes etnográficas.

**LP:** Sí. Todo el mundo debería tener la oportunidad de repensar su propio material.

**DS:** Leí un artículo sobre *La fantasmal Viena extranjera*, escrito por Hakan Gürses, quien es responsable de dos canciones de tu película. Él es amigo tuyo, también deja claro eso en su artículo, pero más allá de elogiar tu trabajo, expresa también cierta crítica, concretamente: que al final tú eres quien tiene todo el poder sobre todo el material.

**LP:** Ese es también un gran problema con mi trabajo fotográfico. En las artes encontrarás una gran cantidad de los llamados proyectos participativos y yo simplemente no creo en eso. A fin de cuentas el producto final es siempre del artista, de forma individual, sin importar las condiciones de producción. Hay muy pocos artistas que comparten las ganancias con las personas representadas si la imagen se vende a un museo o a algún coleccionista. Yo no creo en ese estilo de trabajo y no pretendo hacerlo.

**DS:** Eres una persona políticamente consciente, que también trabaja como activista política. En tus películas –incluidos esto tres filmes – evitas una posición política y favoreces la ambivalencia.

**LP:** Como una decisión personal no quiero expresar ninguna postura política directamente a través de mi obra artística. Formo parte de varias redes y también soy activista política. Pero esa es otra parte de mi trabajo, una que uso como mi control de realidad.

basis for the film *Phantom Foreign Vienna*.

**DS:** In your film *Phantom Foreign Vienna* you also read your diary notes but the peoples' stories are not there anymore. They don't have a voice.

**LP:** In 2004, the year the film was produced, there were already lots of projects in the art world dealing with "having or giving – which implies a power structure – a voice". In my film I was more interested in reflecting on what I had done with these images 10 years earlier and what had happened to my ethnographic gaze. The success of the *Foreign Vienna* book and show which was presented by many different institutions with completely different ideological backgrounds, made me suspicious. I really had a problem with the images I made for this project and wanted to articulate that in my film.

**DS:** For me *Phantom Foreign Vienna* works as a diary film. It's more about you and your methodology than a film about different cultures. In a positive way it is also a film about a failure in dealing with ethnographic images.

**LP:** Yes. Everybody should have the chance to rethink their own material.

**DS:** I read an article about *Phantom Foreign Vienna* by Hakan Gürses, who is responsible for two songs in your film. He is a friend of yours who also makes that clear in his article. But besides his praise for you and your work he also expresses some criticism, namely: In the end you are the one who has the power over all the material.

**LP:** That's also a major issue in my photographic work. In the arts you'll find a lot of so-called participatory projects and I just don't believe in that. In the end it is always the product of the individual artist whatever the conditions of production. There are very few artists who share the income with the people depicted if the photograph is sold to a museum or collector. I don't believe in that working style and don't pretend to do that.

**DS:** You are politically a very conscious person who also works as a political activist. In your films – also in these three films – you avoid clear political statements and favour ambivalence.

**LP:** As a personal choice I don't want to express direct political statements in my artistic work. I am part of several networks and also a political activist. But that's another part of my work which I use as my reality check.