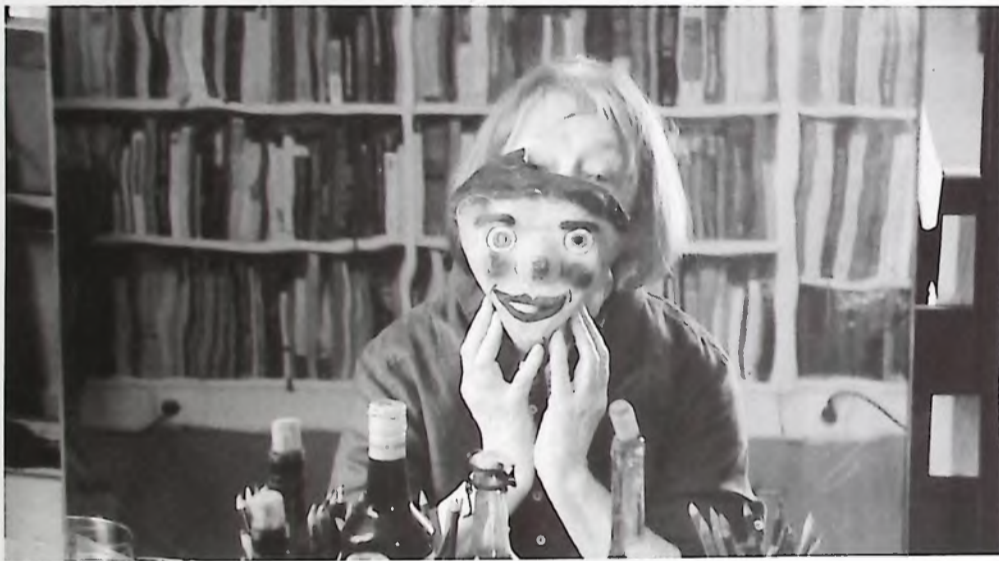


VERSION: We asked ourselves why you focus on the generations of female artists from the 1960s and 1970s in many of your works. What prompted this, and why female artists in particular? You could just as easily have chosen female cashiers or politicians.

Christiana Perschon: Basically, I began to take an interest in the life experiences of older generations, especially women's biographies, at an early age. At that time, I neither aspired to an artistic career nor was I focused on women artists. My great-grandmother, a single mother and factory worker, was the first person I ever pointed a camera at. That was the time when, through the lens of my camera, I got to know her more closely—beyond her familiarly and socially assigned role as a grandmother or mother. She was already in the early stages of dementia then, and that was also one of the reasons I approached her through a visual language. I spent many hours with her. For me, the camera opened up a scope for action; it became more than just a medium or a viewing tool, and I think that continues to this day. The desire to collect evidence and material has always been there.

V.: And how did you come across these female artists and why does this search for clues come to an end in the late 1970s?

C.P.: My interest in collaborating with a generation of women artists who were systematically excluded from the male-dominated art canon grew during my studies. The exchange of experiences and mutual knowledge forms, for me, a network of *visual mothers*—as the U.S. avant-garde filmmaker Barbara Hammer once called it—which is empowering and offers a different narrative in opposition to patriarchal, capitalist ways of thinking and acting. Even before I started at the Academy of Fine Arts Vienna, I had an encounter with the painter Tatjana Gamerith (*Noema*, 2014). That was the first film I took to festivals. I met her because I was casting people for a gardening TV show on ORF. I felt I had found the person I had been looking for for a long time: a woman who had followed her artistic path without much public attention or an international career, but who painted continuously until the end of her life. During my studies, I gradually came across women artists who were born in the first half of the 20th century and who fought their way through a misogynistic art environment here in Vienna. But I'm also in dialogue with artists like Mara Mattuschka—perhaps my next protagonist, who knows.



Wenn ich mich zeichne, existiere ich dreifach / (Florentina Pakosta) / 2023

V.: There is currently a debate about Gerald Matt's new book and the question in *Der Standard* as to why it takes a man to write about all these female artists. Nina Schedlmayer then posted an entire series of publications on her blog by women curators, theorists, and artists who have been working through this scene since the 1980s.

C.P.: The fact that there are now female museum directors, curators, and critics has broken down a certain dominance in the art and culture world. But when it comes to prizes and exhibition presence—and Nina writes about this repeatedly—there's room for improvement. I think there's a social discourse in which certain things can no longer be said loudly and publicly. I'm talking about experiences of women artists who were more or less told to their faces that they wouldn't get an exhibition because they were women. Today this may happen in a more subtle way. But the patriarchal structures are still the same. I believe this makes a huge difference in one's self-conception, because it is fed by these narratives, among other things, and it influences one's own career and the repeated decision to want to be—and remain—an artist, despite side jobs and other obstacles.

V.: When watching your films, they feel like triggers of memories of something one thought had already been forgotten. How important are these memories, and what do they mean to you?

C.P.: I'm the bridge to the present. The films aren't about me, but I am present. My films today are less about remembrance but more about sharing experiences of artistic practices. I'm also interested in how time inscribes itself into their language, their bodies—older bodies—and of course into their artworks. That has always been a strong impulse for me. These films are ultimately the essence of an encounter that often lasts longer or turns into a friendship. It's about a kind of snapshot and about what can be done together in the moment of the encounter. Each of these encounters has something pictorial and solitariness inherent in it.

VERSION: Wir haben uns die Frage gestellt, warum du dich in vielen deiner Arbeiten mit der Künstlerinnen-Generationen der 60er-, 70er-Jahre beschäftigst. Was war der Auslöser dafür und warum eigentlich Künstlerinnen? Es könnten ja auch Kassiererinnen oder Politikerinnen sein.

Christiana Perschon: Im Grunde habe ich schon früh begonnen mich für die Lebensentwürfe einer älteren Generation, insbesondere Frauenbiografien zu interessieren. Ich hatte damals weder den Anspruch an eine künstlerische Karriere, noch war ich auf Künstlerinnen fokussiert. Meine Urgroßmutter, Alleinerzieherin und Fabrikarbeiterin, war die erste Person, auf die ich eine Kamera gerichtet habe. Das war die Zeit, in der ich sie durch meinen Kamerablick näher kennenlernte, neben ihrer familiären und sozial zugeschriebenen Rolle als Großmutter oder Mutter. Sie war damals schon im Anfangsstadium ihrer Demenzerkrankung. Und das war auch einer der Gründe mich ihr in einer visuellen Sprache anzunähern. Ich habe viele Stunden mit ihr verbracht. Die Kamera hat für mich einen Handlungsspielraum eröffnet, wurde mehr als ein Medium oder Blickwerkzeug, und ich denke das zieht sich bis heute durch. Der Wunsch der Spurensicherung und Material zu sammeln war schon immer da.

V.: Wie bist du dann auf die Künstlerinnen gekommen und warum bricht diese Spurensuche Ende der 1970er Jahre ab?

C.P.: Mein Interesse mit einer Generation von Künstlerinnen zu kollaborieren, die systematisch aus dem männerbesetzten Kunstkanon ausgeschlossen wurden, ist während meines Studiums gewachsen. Der Erfahrungsaustausch und das Wissen voneinander formt für mich ein Netzwerk von *visual mothers* – wie es die US-Avantgarde Filmemacherin Barbara Hammer einmal nannte –, das bestärkend ist und dem patriarchalen, kapitalistischen Denken und Handeln eine andere Erzählung entgegengesetzt. Schon bevor ich an der Akademie der bildenden Künste begonnen habe, hatte ich eine Begegnung mit der Malerin Tatjana Gamerith (*Noema*, 2014). Das ist der erste Film, mit dem ich auf Festivals gegangen bin. Ich habe sie kennengelernt, weil ich für eine Gartensendung im ORF Menschen gecastet habe. Ich hatte das Gefühl die Person gefunden zu haben, nach der ich lange gesucht hatte: eine Frau, die künstlerisch ihren Weg gegangen ist, nicht groß in der Öffentlichkeit oder mit einer internationalen Karriere, die aber stetig bis zu ihrem Lebensende gemalt hat. Während des Studiums bin ich, so nach und nach, auf Künstlerinnen gestoßen, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geboren sind und sich in einem frauenfeindlichen Kunstumfeld hier in Wien durchgekämpft haben. Ich bin aber auch mit Künstlerinnen wie Mara Mattuschka im Dialog, vielleicht meine nächste Protagonistin, wer weiß.

V.: Momentan gibt es ja die Debatte um das neue Buch von Gerald Matt und der Frage im *Standard*, warum es einen Mann braucht, um über all diese Künstlerinnen zu schreiben. Nina Schedlmayer hat daraufhin auf ihrem Blog eine ganze Reihe von Publikationen von Kuratorinnen, Theoretikerinnen und Künstlerinnen gepostet, die diese Szene schon seit den 80er-Jahren aufgearbeitet haben.

C.P.: Die Tatsache, dass es inzwischen Museumsdirektorinnen, Kuratorinnen und Kritikerinnen gibt, hat eine gewisse Dominanz im Kunst- und Kulturbetrieb aufgebrochen. Aber was Preise und Ausstellungspräsenz betrifft, und das schreibt Nina ja auch immer, gibt es Luft nach oben. Ich denke es gibt einen gesellschaftlichen Diskurs, wo bestimmte Dinge nicht mehr laut und öffentlich gesagt werden dürfen. Ich spreche von Erfahrungen von Künstlerinnen, denen quasi ins Gesicht gesagt wurde, dass sie keine Ausstellung bekommen, weil sie Frauen sind. Heute läuft das vielleicht subtiler ab. Aber es sind immer noch dieselben patriarchalen Strukturen. Ich glaube, das macht einen großen Unterschied im Selbstverständnis, denn das speist sich unter anderem aus diesen Erzählungen und beeinflusst die eigene Karriere und die immer wieder neue Entscheidung, Künstlerin sein zu wollen und zu bleiben, trotz Nebenjobs und anderer Hürden.

V.: Wenn man deine Filme anschaut, dann sind das Trigger von Erinnerungen an etwas, was man schon vergessen geglaubt hat. Wie wichtig sind diese Erinnerungen bzw. was bedeuten sie?

C.P.: Ich bin die Brücke ins Jetzt. Um mich geht es in den Filmen nicht, aber ich bin präsent. In meinen Filmen heute geht es weniger um Erinnerungsarbeit, sondern um einen Erfahrungsaustausch über künstlerische Praxen. Mich interessiert auch, wie sich Zeit in ihre Sprache, ihre Körper – ältere Körper – und natürlich in ihre Kunstwerke einschreibt. Das war schon immer ein starker Impuls für mich. Diese Filme sind letztendlich die Essenz einer Begegnung, die oft auch länger anhält oder in eine Freundschaft übergeht. Es geht um eine Art Momentaufnahme und das, was man gemeinsam im Moment der Begegnung machen kann. Jeder dieser Begegnungen wohnt etwas Bildhaftes und Solidarisches inne.

V.: Das sind ja sehr individuelle und unterschiedliche Filme. Wie gehst du da vor?

C.P.: Das ist ganz unterschiedlich. Form und Inhalt entwickeln sich durch das erste Kennenlernen. Es sind assoziativ-intuitive Annäherungen, die ich initiiere. Sie sind immer zwanglos und entwickeln sich organisch ohne Zeitdruck. Im Rahmen des ersten Treffens bildet sich sozusagen eine Idee, ein Wunsch oder auch eine Lust auf beiden Seiten, etwas gemeinsam zu machen. Oft schlage ich dann etwas vor und entweder sie steigen



Bildwerden / (Isolde Joham) / 2022

V.: These are very individual and diverse films. How do you approach them?

C.P.: It varies a lot. Form and content develop through the first meeting. These are associative-intuitive approaches that I initiate. They're always informal and develop organically, without time pressure. During the first meeting, an idea, a desire, or a shared motivation to do something together emerges, so to speak. Often I'll suggest something, and either they go along with it or we find something else. Their state of being, their attitude, and their rhythm determine the materiality, color, and dynamics of the film.

V.: How was that, for example, with Isolde Joham (*Bildwerden*, 2022)? What was the encounter like, how did it unfold? We found the film very moving—feeling her age, but also her will and resilience.

C.P.: It started out as a kind of commissioned work for the Landesgalerie Niederösterreich. Gerda Ridler invited me to make a film for Isolde's planned retrospective. At the time of our first meeting, she could barely speak anymore; she suffered from Parkinson's, but she could hear, and I interacted with her through eye contact. We met at her home in Lower Austria, and I immediately fell in love with the staircase object, because it bore the traces of the last 50 years of her artistic work. I asked her whether she could imagine performing with this painting scaffold—her tool. It had wheels, and the sounds of the locking mechanism and the technology fascinated me. Handling this object gives the film a sense of suspense. Isolde agreed to perform with it. On the shooting day, she showed up wearing this skull T-shirt and a studded choker—basically her everyday outfit—and it was perfect for the shoot. The film tells what has been inscribed into this body; she had internalized the handling of this tool, and no matter how frail she might appear outwardly, she knew exactly what she was doing. The only direction I gave was that she would pose for me in front of her paintings with her tool, and that there would always be a moment when she strikes a pose for me. We shot everything in a single take within one hour. I set up the camera, thought about the framing, and then didn't change anything.

V.: And how was it with Florentina Pakosta (*Wenn ich mich zeichne, existiere ich dreifach*, 2023)?

C.P.: These were two very contrasting working approaches—because the individuals and the circumstances were different, as well as the protagonists' current situations. With Florentina, it was a longer process. She was very involved, and there were two shooting days. The mask she performs with in the film is one she once wore at a Secession party in the 1970s. Before that, I conducted a longer interview with her without a camera, which meant I had a fairly intense audio track that functioned as a kind of guideline for me, which the images then followed. That was perhaps the most constructed film. During my first visit, I noticed this mirrored vanity table, which she also talked about in the interview. The mirror was her counterpart, a form of self-affirmation—essential to her work as well. The film then developed around these reflections. You're never quite sure whether she's looking directly at me or indirectly at herself through the mirror—and thus at me as well. The mask sequence was our first filmed scene, and the only thing that was clear was that she wanted to enter into a dialogue with the mirror and

darauf ein oder wir finden etwas anderes. Ihre Verfasstheit, ihre Einstellung und ihr Rhythmus entscheiden über die Materialität, die Farbe und Dynamik des Films.

V.: Wie war das zum Beispiel mit Isolde Joham (*Bildwerden*, 2022). Wie war die Begegnung, wie hat sich das gestaltet? Wir fanden den Film sehr berührend. Dieses Alter zu spüren aber auch ihren Willen und ihre Resilienz.

C.P.: Begonnen hat das als eine Art Auftragsarbeit für die Landesgalerie Niederösterreich. Gerda Ridler lud mich ein, einen Film zur geplanten Retrospektive von Isolde zu machen. Zum Zeitpunkt unseres ersten Treffens konnte sie kaum noch sprechen, sie litt an Parkinson, aber sie konnte hören und ich interagierte mit mir über Blickkontakt. Wir trafen uns bei ihr in Niederösterreich, und ich habe mich gleich in das Treppenobjekt verliebt, denn es hatte die Spuren der letzten 50 Jahre ihres künstlerischen Schaffens. Ich fragte sie, ob sie sich vorstellen könne, mit diesem Malgerüst – ihrem Werkzeug – zu agieren. Dieses Malgerüst hatte Rollen, auch die Geräusche beim Einrasten und die Technik haben mich fasziniert. Das Hantieren mit diesem Objekt bekommt im Film so einen Suspensecharakter. Isolde willigte ein, damit zu performen. Am Drehtag erschien sie mit diesem Totenkopf-Shirt und dem Nietenhalsband, eigentlich ihr normales Outfit, und wunderbar für den Dreh. Der Film erzählt, was sich in diesen Körper eingeschrieben hat, das Handling dieses Werkzeuges hat sie verinnerlicht und, egal wie gebrechlich sie nach außen wirkte, sie wusste genau, was zu tun war. Die einzige Regieanweisung war: Sie posiert für mich vor ihren Bildern mit ihrem Werkzeug und es gibt immer einen Moment, wo sie für mich eine Pose einnimmt. Wir haben alles in einem One-take innerhalb von einer Stunde gedreht. Ich habe die Kamera aufgestellt, mir das Framing überlegt und dann nicht mehr verändert.

V.: Wie war das bei Florentina Pakosta (*Wenn ich mich zeichne, existiere ich dreifach*, 2023)?

C.P.: Das sind zwei sehr konträre Arbeitszugänge gewesen. Weil die Personen und die Rahmenbedingungen andere waren und auch die aktuelle Situation der Protagonistinnen. Bei Florentina war das ein längerer Prozess. Sie hat sich sehr eingebracht und es gab zwei Drehtage. Die Maske, mit der sie im Film performt, hat sie in den 70ern einmal bei einem Secessionsfest getragen. Mit ihr hatte ich vorher ein längeres Interview ohne Kamera, das heißt, ich hatte eine recht intensive Tonspur, die für mich so etwas wie ein Leitfaden war, dem die Bilder folgten. Das war vielleicht der konstruierteste Film. Bei meinem ersten Besuch fiel mir dieser Spiegelschminktisch auf, von dem sie auch in dem Interview erzählte. Der Spiegel war ihr Gegenüber, eine Art Selbstvergewisserung. Essentiell auch für ihre Arbeit. Um diese Spiegelungen herum entwickelte sich dann der Film. Man weiß eigentlich nicht, schaut sie mich direkt an oder schaut sie indirekt über den Spiegel sich an – und so auch mich. Die Maskensequenz war unsere erste filmische Aufnahme, und da war nur klar, dass sie mit dem Spiegel und der Maske in Dialog treten wollte. Ich habe nur eine Regieanweisung gegeben: „Versuche dich gestikulieren mit der Maske und wenn du sie runternimmst, nimm sie langsam runter.“ Sie hat unterschiedliche Dinge ausprobiert, so wie in ihren Selbstporträts. Am zweiten Drehtag kamen dann der Mantel – für sie eine Referenz an Jackson Pollock – und der zerbrochene Spiegel ins Spiel.



Sekundenarbeiten / (Lieselott Beschorner) / 2021

the mask. I gave just one direction: "Try to gesture with the mask, and when you take it off, take it off slowly." She tried out different things, much like in her self-portraits. On the second shooting day, the coat—her reference to Jackson Pollock—and the broken mirror came into play.

V.: You're essentially creating a work together—a kind of performative collaboration. Do you share authorship with the artists?

C.P.: What is important about these performative collaborations within my documentary practice is that the portrayed person has a say in the process. At the same time, it's clear that I'm the initiator and that I come in with a vision, and these women place their trust in that. There is no shared authorship. The only case where we negotiated this was with Friedl Kubelka (*Friedl*, 2023). We already knew each other because our films were shown in the same programs, and she knew exactly what I wanted from her when I contacted her. But she didn't want to give an interview and didn't want to be filmed either. For me, that was a very clear directorial instruction that I could work with well—and it became the starting point of our collaboration. At some point we spoke on the phone again and she said, "How about if I filmed you?" That's how her film *I don't want to be filmed, but rather shoot myself* came about, which is now also in distribution. That was our first encounter in which she filmed me, then handed me her camera and I filmed her. When we were done, she sat down and smoked a cigarette. And in that moment I knew: that should be my film—a cigarette's length, one roll of film. I found that moment so wonderful, the way she rolled that cigarette and was so satisfied that she had filmed something that day. At first she refused, and I asked her to somehow include her statement—"Ich will nicht gefilmt werden und kein Interview geben" (I don't want to be filmed and I don't want to give an interview)—in my film, so there would be a reference and the conditions would be clear. She agreed, and we filmed the boards she had handwritten together. There were about 20 seconds left on the roll, and she said, "So, now I could smoke a cigarette." Of course I filmed that, and I was allowed to ask one single question. The question was what she hears in silence. There is no more material. That was the approach with Friedl. There is that one roll of film with my portrait—it belongs to her—and the other roll belongs to me.

V.: With *She Is the Other Gaze* (2018), your longest film, we found it difficult to assign the individual artists. While watching, we started googling their names and artistic works. At times we didn't even know who was who. Was that intentional?

C.P.: That's a legitimate question: Why aren't these women named within the film? It's precisely about this "other gaze." These were such intimate working situations that I didn't want to interrupt them with name captions. That was an aesthetic and conceptual decision. It was also meant as a protective gesture, because these women tell very personal stories. The film begins with a flashback, with what appears to be historical material—which it isn't. The prologue is a 16mm sequence in which I filmed a close friend and artist of my own generation, Iris Dostal, priming a canvas. Against this black-and-white backdrop, they all talk about a time when their individual experiences were linked to the sociopolitical situation—about the situation of women and certain role models. There was something universal about it, and I also didn't want to proceed hierarchically. At the time the film was made, Renate Bertlmann had just shown at the Venice Biennale, while Lore Heuermann refused, in principle to be represented by a gallery. My concern was to listen to these voices without evaluating them by assigning names. I wanted to open a space—first for myself and then for an audience. I was interested in their individual survival strategies as women artists and in the transformation of their artworks through my medium of film—through light and movement. I wasn't trying to map a specific canon either; for example, Lore Heuermann is not part of the feminist avant-garde of the 1970s.

V.: Ihr macht ja eigentlich gemeinsam eine Arbeit, eine Art performative Kollaboration? Teilst du mit den Künstlerinnen die Urheberschaft?

C.P.: Wichtig an diesen performativen Kollaborationen innerhalb meiner dokumentarischen Praxis ist, dass die Porträtierte mitbestimmt. Es ist aber klar, dass ich die Initiatorin bin und eine Vorstellung habe, und darauf vertrauen diese Frauen. Es gibt keine geteilte Autorinnenschaft. Die Einzige, wo wir das verhandelt haben, war Friedl Kubelka (*Friedl*, 2023). Wir kannten uns, weil unsere Filme in den selben Programmen gespielt wurden, und sie wusste genau, was ich von ihr wollte, als ich mich gemeldet habe. Aber sie wollte kein Interview geben und auch nicht gefilmt werden. Für mich war das eine klare Regieanweisung, mit der ich gut arbeiten konnte. Und das war der Startpunkt für unsere Kollaboration. Irgendwann haben wir dann wieder mal telefoniert, und sie meinte: „Wie wär's, wenn ich Sie filme?“ Und daraus entstand ihr Film *I don't want to be filmed, but rather shoot myself*, der auch im Vertrieb ist. Das war unsere erste Begegnung, bei der sie mich gefilmt hat, aber mir dann auch ihre Kamera gegeben hat, und ich sie gefilmt habe. Als wir fertig waren, hat sie sich hingesetzt und eine Zigarette geraucht. Und da war mir klar, das sollte *mein* Film werden: eine Zigarettenlänge, eine Filmrolle. Ich fand diesen Moment so wunderbar, wie sie diese Zigarette gerollt hat und so zufrieden war, dass sie etwas gefilmt hatte an diesem Tag. Das lehnte sie zunächst ab, und ich bat sie, ihr Statement „Ich will nicht gefilmt werden und kein Interview geben“ irgendwie in meinen Film einzubauen, damit es eine Referenz gibt und die Bedingungen klar sind. Sie sagte zu und die von ihr handgeschriebenen Tafeln haben wir dann gemeinsam abgefilmt. Auf der Rolle waren dann noch knappe 20 Sekunden übrig und sie sagte: „So, jetzt könnte ich eine Zigarette rauchen.“ Das habe ich natürlich gefilmt, und ich habe eine einzige Frage stellen dürfen. Die Frage war, was sie in der Stille hört. Es gibt nicht mehr Material. Also das war die Herangehensweise bei Friedl. Es gibt diese eine Rolle Film mit meinem Porträt, die gehört ihr und die andere Rolle Film gehört mir.

V.: Bei *Sie ist der andere Blick* (2018), deinem längsten Film, haben wir uns schwer getan, die einzelnen Künstlerinnen zuzuordnen. Wir haben beim Anschauen begonnen, ihre Namen und künstlerischen Arbeiten zu googeln. Teilweise wussten wir nicht, wer überhaupt wer ist. Ist das Absicht?



das bin nicht ich, das ist ein bild von mir / (Karin Mack) / 2018

C.P.: Das ist eine legitime Frage: Warum werden diese Frauen im Film nicht mit ihrem Namen genannt? Dabei geht es eben um diesen anderen Blick. Das waren so intime Arbeitssituationen, dass ich sie nicht mit einer Einblendung brechen wollte. Das war eine ästhetische und konzeptionelle Entscheidung. Es war auch als schützende Geste gedacht, weil diese Frauen Geschichten erzählen, die sehr persönlich sind. Der Film beginnt mit einem Rückblick, mit vermeintlich historischem Material, was es nicht ist. Der Prolog ist eine 16-Millimeter-Sequenz, für die ich eine befreundete, gleichaltrige Künstlerin, Iris Dostal, beim Leinwand grundieren gefilmt habe. Vor dieser schwarz-weiß gefilmten Bildfläche erzählen alle von einer Zeit, in der ihre individuellen Erfahrungen mit der soziopolitischen Lage verknüpft waren, über die Situation der Frauen und bestimmte Rollenbilder. Es hatte etwas Universelles, und ich wollte auch nicht hierarchisch vorgehen. Zu dem Zeitpunkt, als der Film entstand, war Renate Bertlmann gerade bei der Biennale in Venedig und Lore Heuermann lehnte es prinzipiell ab, von einer Galerie vertreten zu werden. Mein Anliegen war es diesen Stimmen zuzuhören, ohne sie durch eine Namenszuordnung zu bewerten. Ich wollte einen Raum öffnen, erst für mich und dann auch für ein Publikum. Mich interessierten ihre individuellen Überlebensstrategien als Künstlerinnen und die Transformation ihrer Kunstwerke durch mein Medium Film, sprich durch Licht und Bewegung. Mir ging es auch nicht darum, einen bestimmten Kanon abzubilden, denn Lore Heuermann gehört zum Beispiel nicht zur feministischen Avantgarde der 1970er-Jahre.

V.: Wir mussten bei der Aneinanderreihung der einzelnen Sequenzen an so etwas wie eine Choreografie denken. Der Beitrag von Renate Bertlmann z.B., da kommen auch starke Bewegungselemente hinein.

C.P.: Eine wesentliche Idee im Konzept des Films war, das Nachleben ihrer Kunstwerke zu befragen, auch als Dokumente einer anderen Zeit. Renate hatte ihre letzten Latex-

V.: When watching the succession of individual sequences, we had to think of something like choreography. Renate Bertlmann's contribution, for instance, also brings in strong elements of movement.

C.P.: A central idea in the film's concept was to question the afterlife of their artworks, also as documents of another time. Renate brought her last latex skins—the so-called *Streicheleinheiten*—in a plastic bag. The idea was to re-stage her installation *Waschtag* on film in my studio. I then asked her to open the window, and by chance there was a draft at that exact moment that set the suspended objects in motion. For me, that was one of the most beautiful moments in the entire film—also because it confirmed the concept of reanimating an art object outside an exhibition context, to see what it releases in terms of form and effect. Forty years after its creation, I set Karin Mack's photo series *Zerstörung einer Illusion* in motion through a rotating camera movement. I had seen Margot Pilz's white cell exhibited at MUSA, retrieved it from storage for the shoot, and activated it together with her. Of course, this raises the question of appropriation—but more in the sense of appropriation by affection: through affect and empathy, embracing something and allowing oneself to be touched by it—and doing so in the presence of the artist. In *Sekundenarbeiten* (2021) with Lieselott Beschorner, I worked with a handheld camera. For her impulse drawings, she needed about 30 seconds, which happens to be exactly how long a Bolex runs before it has to be wound again. That created a certain synchronization—we were, in a way, sharing an image surface using different image carriers.

V.: How do you arrive at your formal decisions? We noticed, for example, the associative image—sometimes there's essentially only language—you orient yourself strongly toward the edges or concentrate on the frame.

C.P.: For me, it's clear that the outside is always an invisible condition for what's visible within the image. That thought accompanied me in these shots. It's often just millimeters that make the difference when deciding what to include in the picture or whether to crop something out so that it takes on a life of its own. In my case, the outside also enters through dialogue with the portrayed person—through my voice. Essentially, the edge of the image is the transition between fiction and reality, which creates tension. "As soon as you frame something, it's fiction," says Chantal Akerman.

V.: One of your most recent films, *Nursing an idea and a baby are the same not two different acts on simultaneously the same body* (2024), takes up a completely different subject. The camera angle toward the stage in the Filmmuseum brings something very intimate into the public sphere.

C.P.: The title is a quote by Hélène Cixous. In the film, this sentence equates the experience of motherhood with a creative process. For me, the question arises as to what other functions a camera, a roll of film, a projector, or a screen can assume in this context beyond those traditionally ascribed to them. A function of care—of attending to invisible stories and underrepresented bodies. One of my inspirations is Barbara Hammer, who explored queer realities of life and how the camera can become an extension of the body. It's also about reversing the private into the public through the use of the camera. In *Nursing an idea and a baby...* I worked with five lesbian-queer artists and their children at the Filmmuseum, and beforehand I also conducted interviews that don't appear in the film but emerged from the impulse to generate an exchange about the realities of live. The film consists of a shot and a reverse shot—into the auditorium and onto the screen. What you don't see, but only hear, are the voices and the exchange. What you see are people changing diapers and their children as a performative act. Here, Mary Kelly is an important reference for me when it comes to connecting an artistic practice with care work.

Nursing an idea and a baby are the same not two different acts on simultaneously the same body (2024, 17 min)

<https://vimeo.com/997473716/1bcc48f409>

Wenn ich mich zeichne, existiere ich dreifach (2023, 12 min)

<https://vimeo.com/830972893/2290361dfc>

Friedl (2023, 3 min)

<https://vimeo.com/813067994/9ea7672671>

Bildwerden (2022, 10 min)

<https://vimeo.com/681776913/7f7efeb1111>

Sekundenarbeiten (2021, 14 min)

<https://vimeo.com/458652452/92a5b6de14>

Sie ist der andere Blick (2018, 90 min)

<https://vimeo.com/294298224/17420a068c>

<https://christiana.perschon.at/>

häute, die sogenannten *Streicheleinheiten*, in einer Plastiktasche mitgenommen. Die Idee war, ihre Installation *Waschtag* bei mir im Atelier filmisch zu reinszenieren. Ich bat sie dann das Fenster aufzumachen und zufällig gab es genau in diesem Moment einen Luftzug, mit dem Bewegung in die gehängten Objekte kam. Das war für mich einer der schönsten Momente im ganzen Film. Auch weil es das Konzept für mich bestätigte, ein Kunstobjekt außerhalb eines Ausstellungskontextes zu reanimieren, um zu sehen was es in Gestalt und Wirkung freigibt. Karin Macks Fotoserie *Zerstörung einer Illusion* versetzte ich vierzig Jahre nach ihrer Entstehung durch einen Drehmoment mit der Kamera in Bewegung. Die weiße Zelle von Margot Pilz habe ich im MUSA ausgestellt gesehen, für den Dreh aus dem Depot geholt und mit ihr bespielt. Natürlich stellt sich hier die Frage von Appropriation, aber eher von Aneignung durch Zuneigung: über Affekt und Empathie, etwas zu umarmen und sich berühren zu lassen – und das in Anwesenheit der Künstlerin. In *Sekundenarbeiten* (2021) mit Lieselott Beschorner habe ich mit Handkamera gearbeitet. Für ihre Impulszeichnungen brauchte sie ungefähr 30 Sekunden, das ist zufällig so lange wie die Bolex läuft, dann muss man sie wieder aufziehen. So ergab sich eine gewisse Synchronisation, wir haben sozusagen mit unterschiedlichen Bildträgern eine Bildfläche miteinander geteilt.

V.: Wie kommst du eigentlich zu deinen Formalentscheidungen? Uns ist aufgefallen, dass es z.B. das assoziative Bild gibt, also eigentlich nur Sprache, du orientierst dich stark an den Rändern oder konzentrierst dich auf den Rahmen.



Friedl / (Friedl vom Gröller) / 2023

C.P.: Für mich ist klar, dass das Außen immer eine unsichtbare Bedingung für das ist, was im Bild zu sehen ist. Diese Überlegung hat mich bei diesen Einstellungen begleitet. Es sind ja oft nur Millimeter, die einen Unterschied bei der Entscheidung machen, was ich ins Bild nehme, oder ich schneide etwas klar ab, sodass es ein Eigenleben bekommt. Das Außen kommt in meinem Fall auch über den Dialog mit der Porträtierten, also über meine Stimme hinein. Im Grunde ist der Bildrand der Übergang von Fiktion und Realität, der eine Spannung entstehen lässt. „As soon as you frame something, it's fiction“, sagt Chantal Akerman.

V.: Einer deiner letzten Filme *Nursing an idea and a baby are the same not two different acts on simultaneously the same body* (2024) greift nun ein ganz anderes Thema auf. Die Einstellung zur Bühne hin im Filmmuseum bringt etwas sehr Intimes in die Öffentlichkeit.

C.P.: Der Titel ist ein Zitat von Hélène Cixous. Dieser Satz setzt im Film die Erfahrungen als Mutter mit einem kreativen Prozess gleich. Für mich stellt sich die Frage, welche Funktionen eine Kamera, eine Rolle Film, ein Projektor oder auch eine Leinwand in diesem Zusammenhang sonst noch übernehmen können, jenseits der ihnen zugeschriebenen. Eine Fürsorgefunktion, sich um unsichtbare Geschichten und unterrepräsentierte Körper zu kümmern. Eine meiner Inspirationen ist Barbara Hammer, die sich mit queeren Lebensrealitäten beschäftigt hat und auch damit, wie die Kamera zu einer Erweiterung des Körpers werden kann. Es geht dabei auch um die Umkehrung vom Privaten ins Öffentliche unter Einsatz der Kamera. In *Nursing an idea and a baby...* arbeitete ich mit fünf lesbisch-queeren Künstlerinnen und ihren Kindern im Filmmuseum und führte im Vorfeld auch Interviews, die zwar nicht im Film vorkommen, aber auch aus dem Impuls heraus entstanden, einen Erfahrungsaustausch über Lebensrealitäten zu generieren. Der Film besteht aus Schuss und Gegenschuss, also in den Saal hinein und auf die Leinwand. Was man nicht sieht, sondern nur hört, sind die Stimmen und der Austausch. Zu sehen sind wickelnde Personen und ihre Kinder als performativer Akt. Hier ist Mary Kelly für mich eine wichtige Referenz, wenn es darum geht wie ich eine künstlerische Praxis mit einer Care-Tätigkeit verbinden kann.