

HELGA
FANDERL
MONNA
LISA

—
NOVEMBER 15 >
DECEMBER 12
2025

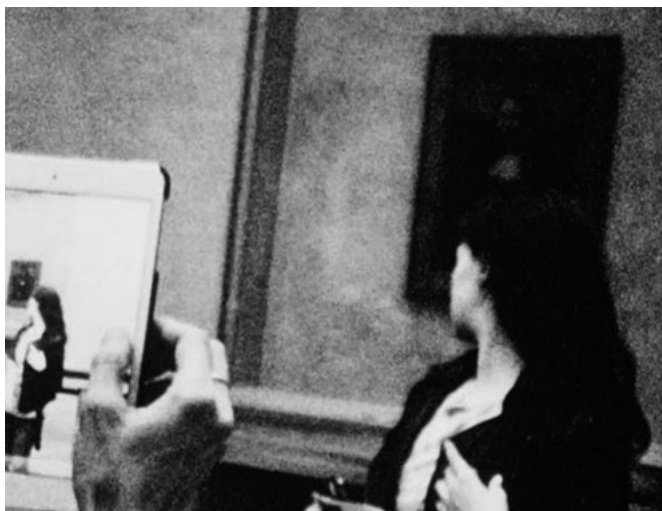
TRIESTE
CONTEMPORANEA
AND ALTRIFORMATI





b, c







Helga Fanderl prefers filming to screening. More precisely, what most interests her is perception, here intended as a pathway to build a relationship. In this sense, filming for her is not an act of will, nor an arbitrary choice, but rather an openness to what stands in front of her, a responsiveness towards the other. One might almost regard it as a passive form, a receptiveness towards what is external to her; yet any passivity lies already a reflection and a response, and thus already contains an active principle exercised within a relationship. Hence the relational dimension of filming, a dimension that Fanderl seeks and re-enacts once she has finished shooting, and later, when she presents her films to an audience. It is then, in her choice of compositions, small constellations drawn from her Super 8 reels, that she attempts to connect what she has gathered over her years of filming, bringing images into a shared tension, always different and liable to shift with each projection. And once in the projection room, this same attempt at relation is renewed in the staging of space so that, through her attention to detail, to everything that can be organized within the space, and to the fact that she herself is the one projecting, everything is prepared, that is made available, for a reopening of the perception towards the projected image, and thus constituting a relationship with it.

Everything is ultimately reduced to the initial datum Fanderl had captured, a care and attentiveness for the slightest manifestation of the real. Everything is arranged so that it might return to that first manifestation: through the passages afforded by media supports, from capture to reproduction, there may be the technical continuation of a moment once brought into relation with itself.

Monna Lisa is a selection of such moments and relations, all revolving around the same motif: a series of shots

taken over more than ten years in the Louvre galleries that house Leonardo da Vinci's *Mona Lisa*. These are shots marked by a cutting rhythm and a resounding black-and-white, in stark tonalities of smoke and snow. What appears is not so much an artistic phenomenon – as one might suppose, given the quiescent predominance of the subject, the face of the *Mona Lisa* – but rather the wholly human behaviour of those who approach the portrait.

With her Super 8, Fanderl captures these moments of collective inattention to the present: to the gallery and what it contains, and to the experience shared amongst visitors. She captures the way in which gazes drift from the subject of their presumed interest towards a perception blocked by the proliferation of viewfinders, screens, recording devices and capturing supports. Gazes that capture everything except a careful perception of the work to which they are presumed to be directed at. The *Mona Lisa* has clearly lost any representative function; it has ceased to hold aesthetic value or artistic relevance – neither for the public nor, judging by its display, for the museum's curators.

One might cite, out of context, a few lines written by Hubert Damisch:

The absolute preponderance of its value as an exhibit [...] ensure that the object is assigned totally new functions, among which its specifically artistic function, in extreme cases may even appear somehow superfluous. Once it is relegated to the status of an object in a collection, if not to that of an exchange commodity, the work provides material for an essentially nominal and scholarly knowledge, and makes no real theoretical or critical impact, subjected as it is to the imperatives of property and speculation.

And yet, not even this is the value or interest at stake for the people we see in Fanderl's films. Rather, the subject of speculation is the visitor's very self, seeking to manifest itself as a hegemonic presence. It appears and obscures its pretext – the painting by Leonardo – in a solipsistic self-representation, an assertion of a dim and distracted presence. Conversely, the constant presence of Leonardo's painting appears almost accessory. None of this bears any function relating to the act of seeing, still less to the formation of a relationship, whether aesthetic or personal. There is no exchange: one possesses only what one already had.

It is of secondary importance that Fanderl, with *Monna Lisa*, bears witness to this. More crucial is her establishment of a new possibility of relationship and observation, directed towards gesture and human behaviour, and only secondarily towards Leonardo's work. She offers respite from the surging crowds and the accumulation of snapshots, recordings and inattentive glances; she instigates an inverse movement, in which the camera calibrates its eighteen frames per second in order to capture only essential and attentive instants. In so doing, she proposes a new function, contrary to what it shows: a relational one, exercised by the *Monna Lisa* itself, responding to the demands of the exhibition space as an installation. Ultimately by offering itself and all that it contains to an audience, to a potential observer willing to attend to it and to declare themselves available towards it.

From the same pages of Damisch, one finds this passage:

The illusion – if that is what it is – is played out on another level: that of a representation, in the theatrical sense of the term, produced by means of painting, painting that is – to repeat – organized in such a way as to be a representation of a representation.

Changing medium and illusion, from the Renaissance to the present, from painting to film, the transition is nonetheless the same: *Monna Lisa* is a representation of a representation, of a social custom of our own time, which seeks to represent only itself, no longer the self together with the other, no longer the “more” that arises from allowing something to enter into relation with you. And yet, precisely through this representation, through Fanderl’s films, a possibility re-emerges: the possibility of constituting, with what stands before us in a given moment and place, a relationship. Here lies the value of Fanderl’s work for our time. It is only by accident that, in our case, what stands before us is an image. And a fortunate accident that this image has been given by Helga Fanderl.

FILIPPO PERFETTI | The *Monna Lisa* is one of the few series you have made.

HELGA FANDERL | It was not conceived as a series from the outset. But once I saw the first reel I had filmed, I felt compelled to return there, both to observe and to film differently. It was only afterwards that I realized it had become a series, but it was not something planned. I could say there are some other motifs in my work that have taken shape as a series. For instance, there is a small series featuring a persimmon tree in Paris and, as with the *Monna Lisa*, there has been a slight development. When I discovered this tree on a winter day, I was fascinated by the birds feeding the fully ripe orange fruit and I decided to make a film. At first, flocks of small birds were busy picking the fruit. Since I lived in Paris I could return and make a film when I happened to be there at the right moment when the birds were harvesting. Meanwhile little birds no longer stand a chance, because larger ones arrived, green parrots and big black crows. The smaller ones no longer have the right to feed. I could not have foreseen such changes. It is quite a small tree, but it appears larger in my films. I am familiar with it in every season and still go visit it as if it were a friend. In recent years another motif is emerging in films I shot at the Berlin Zoo. Some buildings housing animals are reproducing the style of sacral architectures like a mosque or a pagoda. I consider this as a sort of colonialist phenomenon. I have also made a series of self-portraits a long time ago, but I do not show them.

FP | Have the *Monna Lisa* films only been presented separately so far?

HF | Until now, I have only shown the first one, because I had a good Super 8 copy, and the last one in a 16mm version.

FP | Do you think the series has come to an end with the films you have made to date?

HF | I do not know. I need to see if something changes after tablets have made their appearance in 2013. By now it is almost impossible to see the *Mona Lisa* with one own eyes. There is only a *mise en abyme* of the spectators recording themselves in front of the painting. In the 2013 film for example, you see persons who turn their backs on the painting, take a picture, and then immediately look at it to check. They have no eye for the painting. And in doing so, they also obstruct the view for the rest of the visitors. There is an incredible selfishness.

FP | There is a kind of self-referentiality in looking only at oneself.

HF | This phenomenon is something I often reflect on, and I do not understand it. Years ago I thought of asking everyone to explain to me what it meant for them to be photographed or to take a selfie there. But after all, that is not my job. To some extent, I think the way I am filming them leaves that question open: what are they doing there? What do they see? Why do they enjoy being photographed? So I leave it open; it's not explanatory, but I'm astonished about and questioning what I see.

FP | Between the moment when you were filming the *Mona Lisa* and when you re-watch what you have recorded, do you have different feelings?

HF | I must say that today, watching the films again, it was like looking at hell. The visitors do not move like human beings. When I re-watch my films, I often notice new things. Today, I was very observant, especially because of the test copies that had to be selected, and particularly regarding the two films I saw for the first time as 16mm blow-ups. In this new form I was struck above

all by this aspect of the crowd. They go to see the *Mona Lisa* only to take a picture. They pass by other Leonardo da Vinci's paintings in the great gallery dedicated to the Renaissance which most of them do not even notice.

FP | While today's test copies were being shown, it was clear how those who are more attentive to the art of cinema were paying more attention to the recording equipment, to the various devices of capture visible on screen. Whereas your eye was entirely focused on the people. In fact, you chose to discard the darker test print in favour of the brighter one, where people's figures are more visible.

HF | Yes. It is the people that matter and the *Mona Lisa* who remains still. The first film of the series, perhaps on an emotional level, is my favourite. Because there you can also see the beauty of the people; they are not anonymous as they become in the later films, where they appear as masses. The two films showing visitors queuing are the most depressing: the one featuring the sign forbidding photographing and filming the *Mona Lisa*, and the second, with the line up in a dreadful space with a rope cordon. It was horrible for me to watch the visitors passing through this small room where they could not even stop in front of the *Mona Lisa*, but had to pass and move on. They are depressing both because of their behaviour and the situation in the Louvre at that moment.

FP | I was wondering: has anyone ever stopped you while you were filming at the Louvre?

HF | No, because they think I am doing the same thing. One could not have known that my interest was precisely in them and in their behaviour. The only one who turned around was a little girl.

FP | Is there a reason why you shot these films in black and white?

HF | At this moment I no longer remember, perhaps the first time it happened by chance. But afterwards it became a choice, I thought it was better not to have colour for this subject.

FP | At the Louvre did you not film anything but the *Mona Lisa*?

HF | No, only her and the people in front of other Leonardo's paintings in the Grande Galerie. Perhaps at the beginning my filming had a documentary aspect, capturing a reality that had struck me. What made it easier was the fact that I could film people without them posing. They were themselves.

FP | In your films people are rarely seen.

HF | Yes, to a certain degree it is true, because once you put the camera in front of people they stop being normal. They become actors, and that does not interest me.

FP | Don't you think that in front of the *Mona Lisa* people are performing for themselves?

HF | Yes, but they are not doing it for me. They are real.

FP | It seems that these films have another peculiarity compared with the rest of your work, where you generally do not film artworks.

HF | No, it does not make sense to film artworks. I have never understood why filmmakers would shoot a painting. It is a sort of cult of the artwork, but also of themselves. In fact, I do not film the *Mona Lisa* itself, I film the context; the *Mona Lisa* cannot be filmed. I love art, but

not worshipping it. I think we rather need humility. Without the presence of a spectator the artwork would not exist. The work exists by itself, certainly, but every viewer enlivens it, and each individual does it differently.

FP | The mass tourism of Florence, where we made the copies and blow-ups of the films, is an impoverishing one, and it is the same kind of tourism you see in the films featuring the *Mona Lisa*.

HF | Of course, and it is very sad. I wish these people could really open their eyes and see the painting, even though today it is not easy due to the protective glass. The painting is so delicate; it is not only the portrait of this woman, behind her there is a landscape so aerial, fine, incredibly delicate. The visitors know that the painting is important, but many of them do not see it, they do not experience its beauty, they do not look. It is not only a matter of culture. I would appreciate if someone without any education stood in front of the painting really looking at it.

I remember this morning when we were at the convent of San Marco, there was a school group with their teacher who, while trying to introduce them to the work, said something that did nothing to open their eyes. She read something, but it seemed to have no connection with the magnificent crucifixion of such simple beauty that it could make you cry. I do not know where it comes from, but there is now this tendency to admire something only because it is famous, but not for the object itself, nor for the person if we are talking of a celebrity. As if one were in front of a brand of perfume or clothes. I genuinely feel pity seeing people behaving like sheep, following a destination without any purpose.

FP | Do you think this phenomenon has been intensified by the development of recording and reproduction devices?

HF | It is an interesting phenomenon. People are no longer interested in reproducing the artwork; they are reproducing themselves. The same happens in those trips to art destinations, which produce such an enormous quantity of images that no one has ever the time to look back at them nor to share them. They might upload them to so-called social media, which to me seem rather asocial, wasting an incredible amount of time. If I were to look at everything that is put there, I would have no time left to live. And I want to live and see the world with my own eyes.

FP | Moving on to the work awaiting us in November, what do you think is important for the exhibition?

HF | What interests me the most is finding the best form of presentation in this exhibition space. The selection of films seems good. But as I told you, I cannot imagine the installation on paper, I need to be inspired by the space itself. And this is my forte. Even when I have the floor plan, it is always a process. Once I am in the space I can establish a relationship with it and find out about what to do. I am not able to have an abstract imagination. That is what matters to me: creating something good for the specific space. If necessary, we could even reduce the number of films, depending on the spatial conditions of the projections. This form of film exhibition is completely different from a single film projection.

FP | Your screenings are also installations sometimes. You often say that the projector is like a sculpture.

HF | Yes, they are a bit like installations. The projector is visible and like a sculpture standing on a pedestal. A relationship between the machine and the image is created. The projection from the booth is invisible as such. The viewer sees the images on the screen, but is not conscious of the projection itself. But to have the projector in the space is powerful.

FP | As you often say, it is also a matter of rhythm in the space.

HF | You can hear the mechanical rhythm of the projector. Projecting from the inside of the space means to work with it.

FP | Instead of having a programme with a sequence of films, one could say that here there is rather the search for a harmony between them placed next to each other and not in succession.

HF | Yes. And this is not easy, as the individual films were not made with the others in mind. Finding a dialogue between them and among them as a whole is always risky. There is not necessarily a logic. In any case, I always have doubts if the assembly of films makes sense, but you can feel the same hand, the same person in each individual film and thus a continuity and unity.

Perhaps one combination could be better than another, but at my last screenings I liked all the programmes. For those who have already seen my work it is also interesting to see a different combination of films, because they can see films they have already seen in a different way. There is often a very spontaneous reaction after my screenings when viewers say which films they preferred. But their preference may change once they see the same films in another programme, or they may discover a film they had previously overlooked. This is interesting, and I think it applies in general to art works, that you see them in a new way each time. This is human, we are not static, we are constantly changing, we are sensitive. Super 8 is a format that corresponds both to my work and to myself, accepting that everything is in motion and in the flux of time. We saw many art works this morning: it is incredible how many centuries they have gone through and how today they are still so alive, so truthful and so extraordinary. And this is beautiful, isn't it?

FP | Do you enjoy presenting your work in white cube-like spaces?

HF | I also would like a space that is not white, but it is easier this way. In any case, every Super 8 projection is based on the idea of letting it speak as the most intimate film format. I am sure I could have new ideas, but for now I am happy with just screening my film programmes.

Helga Fanderl preferisce filmare piuttosto che proiettare. Precisamente, quanto più le interessa è la percezione quale via per costituire una relazione. In questo senso, filmare è per lei non un atto di volontà, di scelta arbitraria, ma di apertura a quanto ha di fronte, di disponibilità all'altro. Si potrebbe allora intenderla quasi una forma passiva, di accoglienza verso ciò che le è esterno; ma si conosce che qualsiasi passività è un riflesso e una risposta, e in questo contiene un principio attivo che si esercita in un rapporto. Ecco così la relazione nel filmare, una relazione che Fanderl ricerca e riporta anche una volta che ha terminato di girare i film e poi quando li deve presentare a un pubblico. È allora, nella scelta delle composizioni, piccole costellazioni dei suoi girati in Super8, che cerca di mettere in rapporto quanto ha raccolto nei suoi anni di riprese per porre le immagini in una comune tensione, sempre diversa e suscettibile di mutazione a ogni proiezione. E poi, una volta nel luogo di proiezione, questo stesso tentativo di relazione lo rinnova nell'allestimento dello spazio affinché attraverso la cura del dettaglio, di quanto organizzabile nello spazio e nel fatto che sia lei a proiettare, tutto sia predisposto, ovvero disponibile, per una riapertura alla percezione dell'immagine proiettata, e costituente una relazione con essa.

Tutto viene risolto al dato iniziale che aveva colto Fanderl, la premura e l'attenzione per un piccolo manifestarsi del reale. Tutto è posto perché torni alla sua prima manifestazione. Perché attraverso i passaggi offerti dai supporti medial, dalla cattura alla riproduzione, sia la prosecuzione tecnica di un momento entrato in relazione con sé.

Monna Lisa è una selezione di questi momenti e di queste relazioni, tutti attorno allo stesso motivo: una serie di riprese realizzata in più di dieci anni nelle sale del museo

del Louvre che ospitano la *Gioconda* di Leonardo da Vinci. Sono riprese dal ritmo tagliente e da un bianco e nero fragoroso nelle sue asciutte tonalità di pece e neve, dove a manifestarsi è un fenomeno non tanto artistico, come potrebbe sembrare per la predominanza quiescente del soggetto, il volto della *Monna Lisa*, ma il comportamento del tutto umano di chi a quel ritratto si appresta.

Fanderl coglie con la sua Super8 questi attimi di comune disattenzione al presente, alla sala e a quanto contiene e a quanto assieme è vissuto dai visitatori. Fanderl coglie lo sfrangiarsi degli sguardi dal soggetto del proprio presunto interesse verso una percezione sbarrata dal moltiplicarsi di mirini, schermi, supporti di ripresa e cattura che tutto afferrano tranne il cogliere una curata percezione dell'opera a cui li si presume rivolti. La *Gioconda* ha evidentemente perso qualsiasi funzione rappresentativa, non ha più alcun valore estetico o rilevanza artistica – tanto per il pubblico quanto, lasciano pensare le modalità di esposizione, per i responsabili del museo.

Si possono usare, prendendole fuori contesto, alcune righe scritte da Hubert Damisch:

La preponderanza assoluta del suo valore d'esposizione [...] assegna all'oggetto delle funzioni inedite, tra cui la funzione propriamente artistica appare al limite come accessoria. Relegata allo statuto di oggetto da collezione, se non a quello di valore di scambio, l'opera fornisce materia a un sapere essenzialmente nominale ed erudito, sprovvisto di autentica portata teorica o critica, volto com'è, prima di tutto, agli imperativi della proprietà e della speculazione.

Ebbene, neppure questo è il valore o l'interesse per le persone che vediamo nei film di Fanderl, ma il soggetto della speculazione è il se stesso del visitatore che vuole

manifestarsi in quanto presenza egemone, che appare e offusca il suo pretesto – il dipinto di Leonardo – per una solipsistica autorappresentazione e affermazione di una fioca e distratta presenza. Viceversa, la presenza costante del quadro di Leonardo appare al limite come accessoria. Il tutto non ha alcuna funzione inerente a quanto riguarda l'atto di visione, tanto meno per la formazione di un rapporto, estetico o personale che sia. Assente qualsiasi scambio: si possiede quanto già si aveva.

Secondario che Fanderl, con *Monna Lisa*, dia testimonianza di questo, piuttosto è da centrare il suo stabilire una nuova possibilità di rapporto e di osservazione sul gesto e sul comportamento umano, e secondariamente sull'opera di Leonardo. Offre riposo dall'assalirsi delle folle e dal cumularsi di scatti, riprese e sguardi disattenti; determina un movimento inverso, dove la macchina da presa soppesa i diciotto fotogrammi al secondo per cogliere solo attimi essenziali e accorti. Propone così una nuova funzione, contraria rispetto a quanto espone. Una funzione relazionale, esercitata dalla stessa *Monna Lisa*, che risponde alle esigenze di uno spazio espositivo, in quanto installazione; infine per il darsi essa stessa e quanto contiene nelle riprese a un pubblico, a un potenziale osservatore che voglia porsi in attenzione e dirsi disponibile verso di essa.

Dalle stesse pagine di Damisch, si legge questo passaggio:

L'illusione, se illusione c'è, avviene su un altro piano: quello di una rappresentazione – nel senso spettacolare del termine – offerta per mezzo della pittura, di una pittura rivolta, ancora una volta, alla rappresentazione di una rappresentazione.

Mutando il mezzo e l'illusione, dal Rinascimento a oggi, dalla pittura al film, il passaggio è però il medesimo: *Monna Lisa* è rappresentazione di una rappresentazione, di un costume sociale di questi giorni, che cerca di

rappresentare solo sé e non più se stessi più l'altro, più il di più offerto dall'accettare che qualcosa entri con te in rapporto. Eppure, proprio per mezzo di questa rappresentazione, per mezzo dei filmati di Fanderl, ecco riproporsi una possibilità: quella possibilità di costituire con quanto ci è davanti, in un certo momento e in dato luogo, una relazione. Qui è il valore dell'opera di Fanderl per il nostro tempo. Che nel nostro caso quanto ci è davanti sia un'immagine è solo un accidente. E che questa immagine sia data da Helga Fanderl, un accidente fortunato.

FILIPPO PERFETTI | Quella della *Monna Lisa* è una delle poche serie che hai fatto.

HELGA FANDERL | Non era stata pensata fin dall'inizio come una serie. Ma una volta che ho visto la prima bobina filmata, sono voluta tornare lì, sia per osservare che per filmare diversamente. Solo dopo ho capito che era una serie, ma non è stata una cosa progettata. Potrei dire che ci sono altri motivi nel mio lavoro su cui si è formata una serie. Sono pochi motivi: ad esempio c'è una piccola serie dedicata a un albero di cachi a Parigi e come per *Monna Lisa* c'è un piccolo sviluppo. All'inizio sull'albero ci sono degli uccelli piccolini che mangiano la frutta. Ma poi questi uccelli piccolini non hanno più alcuna chance di mangiare per via dell'arrivo di uccelli più grandi, dei pappagalli verdi e poi dei grandi corvi neri. I piccoli non hanno più il diritto di nutrirsi. Ed è in qualche modo incredibile, perché non potevo prevedere che sarebbero avvenuti dei cambiamenti di questo genere. Quando abitavo a Parigi conoscevo bene quest'albero, lo andavo spesso a trovare come un amico, lo conosco in tutte le stagioni, ma non potevo prevedere quando gli uccelli avrebbero deciso di andarci a mangiare. È un albero piuttosto piccolo, ma nei miei film sembra più grande. Un altro motivo sta nascendo in questi anni, con delle riprese allo zoo di Berlino, dove gli animali appaiono in edifici dei paesi esotici da cui provengono: alcuni ambienti riproducono lo stile di architetture sacre quali moschee o pagode. Lo considero quasi una forma di colonialismo. Molto tempo fa ho anche fatto diversi autoritratti, una serie, ma non li faccio vedere.

FP | I film della *Monna Lisa* sono stati finora presentati solo separatamente?

HF | Fino ad ora ho mostrato soltanto il primo, perché avevo una buona copia, e l'ultimo in una copia in 16mm.

FP | Pensi che la serie sia finita con i film che hai realizzato ad oggi?

HF | Non lo so, devo vedere cosa succede dopo l'arrivo dei tablet nel 2013. Ormai la *Gioconda* non viene più guardata, c'è solo una mise en abyme degli spettatori che riprendono se stessi. Si vede una coppia di amiche, nel filmato del 2013, che si mettono di spalle al dipinto, scattano la foto e poi subito la guardano per vedere il risultato. Non hanno alcun occhio per il dipinto. E così facendo bloccano la visione anche al resto del pubblico. C'è un egoismo incredibile.

FP | C'è una sorta di autoreferenzialità nel guardare solo se stessi.

HF | Su questo fenomeno ci rifletto molto e non lo capisco. Anni fa ho pensato di chiedere a tutti quanti di spiegarmi cosa significasse per loro farsi fotografare lì davanti o farsi un selfie. Ma d'altra parte questo non è il mio mestiere. In un certo senso penso che la maniera in cui sto filmando lascia aperta questa domanda: cosa fanno lì?, cosa vedono?, perché sono contenti di farsi fotografare? Allora lascio aperto tutto, non è una spiegazione ma mi chiedo e mi meraviglio di quello che vedo.

FP | Tra il momento in cui sei lì a filmare e quando poi rivedi ciò che hai ripreso, hai delle sensazioni diverse?

HF | Devo dire che oggi, rivedendo di nuovo i film, era come vedere un inferno. I visitatori non si muovono come umani. Mi succede spesso di notare nuove cose quando rivedo i miei film – e oggi sono stata molto attenta, soprattutto per via dei provini da scegliere – e in particolare nei due visti per la prima volta gonfiati in 16mm, in questa nuova forma mi hanno colpito soprattutto per questo aspetto della folla. Vanno a vedere la *Gioconda* solamente per fare una foto e quando tornano indietro

non sembrano neppure felici. E nella grande galleria dedicata al Rinascimento passano davanti agli altri dipinti di Leonardo da Vinci, e per lo più non li notano neanche.

FP | Mentre oggi venivano mostrati i provini, si coglieva come chi guarda al film, chi è più attento all'arte cinematografica, faccia magari più attenzione ai mezzi di registrazione, ai vari dispositivi di cattura che si vedono sullo schermo. Mentre il tuo occhio era tutto dedicato alle persone. Infatti hai preferito scartare i provini più scuri per scegliere quelli più chiari, dove le figure delle persone sono meglio visibili.

HF | Sì. Sono loro, le persone, e la *Gioconda* che rimane immobile, quello che conta.

Il primo film della serie, forse a livello emozionale, è il mio preferito. Perché lì è presente anche la bellezza di questa gente, non sono anonimi come in quelli successivi, quando compaiono come masse. I due film che mostrano le persone in coda sono i più sinistri: quello in cui compare il cartello con il divieto di filmare e il secondo, con loro in fila in un posto orribile del museo con il cordone per la coda. Era per me orribile vedere passare le persone in questa piccola stanza in cui non potevano neppure fermarsi ma erano costrette a passare e andare avanti. Sono sinistri sia per i loro comportamenti sia per la situazione che c'era al Louvre in quel momento.

FP | Qualcuno ti ha mai fermata mentre filmavi al Louvre?

HF | No, perché loro pensano che io stia facendo la stessa cosa. Non potevano sapere che il mio interesse era proprio su di loro e sul loro comportamento. L'unica che si è voltata è stata una bambina.

FP | C'è un motivo per cui hai girato questi film in bianco e nero?

HF | In questo momento non me lo ricordo più, magari

la prima volta è stato per caso. Dopo invece è stata una scelta, pensavo fosse meglio non avere il colore per questo soggetto.

FP | Al Louvre non hai ripreso nient'altro oltre alla *Gioconda*?

HF | No, solo lei e le persone davanti ad altri dipinti di Leonardo nella Grande Galerie. Magari all'inizio la ripresa aveva un aspetto documentario, riprendere una realtà che mi aveva colpita. E quello che ha facilitato la cosa è stato il fatto che potevo filmare delle persone senza che loro si mettessero in posa. Erano loro.

FP | Raramente nei tuoi film si vedono persone.

HF | Sì, in generale è così, perché una volta che metti la camera davanti a loro non sono più normali. Diventano attori, e questo non mi interessa.

FP | Non pensi che davanti alla *Gioconda* stiano recitando per se stessi?

HF | Sì, ma non lo fanno per me. Sono veri.

FP | Mi pare abbiano un'altra particolarità questi film rispetto al resto del tuo lavoro, dove generalmente non riprendi opere d'arte.

HF | No, non ha senso filmare le opere d'arte. Non ho mai capito perché molti cineasti filmino un dipinto. Hanno una sorta di culto per l'opera – ma anche per loro stessi. Infatti io non filmo la *Monna Lisa*, ma il contesto: la *Monna Lisa* non si filma. Io amo l'arte, ma c'è anche tutta una dimensione del culto in loro. Per me, al contrario, ci vuole umiltà. Ognuno crea un'opera d'arte, perché senza la sua presenza l'opera d'arte non ci sarebbe. L'opera esiste di per sé, certamente, ma ogni spettatore ravviva l'opera, e ognuno lo fa nel suo essere un diverso individuo.

FP | Il turismo massivo di Firenze, dove abbiamo fatto le copie e i gonfiaggi dei film, è un turismo impoverente ed è lo stesso che si vede nei film dedicati alla *Monna Lisa*.

HF | Certo, ed è una tristezza. Io vorrei che queste persone potessero davvero aprire gli occhi e vederla, nonostante ora non sia facile attraverso il vetro protettivo. Ma è così delicata, non è solo il ritratto di questa donna, dietro c'è un paesaggio così aereo, fine, incredibile. Sanno che è importante quel dipinto, ma non vedono, non hanno esperienza della bellezza, non guardano. Non è un fatto di cultura, io sarei contenta se qualcuno senza alcuna istruzione rimanesse davanti al dipinto per guardare. Mi ricordo quando questa mattina eravamo al convento di San Marco, c'era una scolaresca con la loro insegnante che per introdurli all'opera ha detto loro qualcosa che non aiutava in nessun modo ad aprire gli occhi. Ha poi letto qualcosa, ma pareva non avesse alcun legame con quanto aveva davanti: una crocefissione magnifica, di una bellezza semplice, da piangere per quanto bella. Non so da dove nasca, ma c'è ormai questa tendenza ad ammirare qualcosa unicamente perché molto conosciuta e per una importanza condivisa, ma non per l'oggetto stesso, né per la persona se si tratta di una celebrità. Al pari che si fosse davanti a una marca di profumi o di vestiti. Mi fa davvero pena vedere la gente come un gregge di pecore che segue una meta senza una motivazione.

FP | Pensi che questo fenomeno sia accentuato dallo sviluppo dei dispositivi di ripresa?

HF | È un fenomeno interessante, a loro non interessa più la riproduzione dell'opera, sono loro stessi a riprodursi. Come in questi viaggi verso mete artistiche, che producono un quantitativo di immagini talmente grande che nessuno ha poi il tempo di rivederle tutte o di dividerle. Magari le inseriscono nei cosiddetti social media, che mi sembrano invece asociali, perdendo un tempo pazzesco.

Se io guardassi tutto quello che viene messo lì, non avrei più tempo per vivere. E io voglio vivere e vedere il mondo con i miei occhi.

FP | Passando al lavoro che ci aspetta a novembre, cosa pensi sia importante per la mostra?

HF | Quello che mi interessa maggiormente è trovare la miglior forma di presentazione in questo spazio. La selezione dei film mi pare buona. Ma come ti dicevo, su carta non posso immaginare l'allestimento, devo essere ispirata dal luogo. E sono forte in questo. Preparare una sala è semplice, ma anche in altre occasioni più grandi, in cui avevo la pianta dello spazio, è sempre stato un processo guidato dalla situazione. Solo quando ero lì sapevo cosa fare. Una volta che sono nello spazio mi metto in rapporto con esso, ma non sono capace di avere un'immaginazione astratta. Questo è quello che mi importa: creare qualcosa di buono per quel posto. Al limite anche ridurre la quantità dei film a seconda della condizione spaziale. È veramente una forma di presentazione che è totalmente altro dalla proiezione singola.

FP | Anche le tue proiezioni a volte sono degli allestimenti. Spesso dici che il proiettore è come una scultura.

HF | Sì, sono un po' delle installazioni. Per la visibilità che hanno i proiettori, questi sono come sculture. Hanno una forza enorme nello spazio. E su di un piedistallo ancor di più. Sul piedistallo il proiettore diventa una scultura e si crea un rapporto tra questa macchina e l'immagine. Solitamente una proiezione è invisibile con il proiettore in cabina, c'è solo l'immagine senza che lo spettatore sia cosciente della proiezione stessa. Ma se il proiettore è nello spazio ha una forza enorme.

FP | Come dici spesso, è anche una questione di ritmo nello spazio.

HF | Si sente il ritmo meccanico del proiettore. Proiettare dentro una sala significa dover lavorare con il suo spazio.

FP | Al posto di avere un programma con una successione di film, si potrebbe dire che con *Monna Lisa* c'è invece la ricerca di un'armonia tra i film posti uno accanto all'altro e non in successione.

HF | Sì. E anche questo non è facile, perché i singoli film non sono stati fatti tenendo in considerazione gli altri, e trovare un dialogo tra loro e nel loro insieme è sempre un rischio. Questo perché non c'è una logica necessaria. Comunque, alla fine ho sempre dei dubbi se la composizione di film che preparo abbia senso, ma allo stesso tempo posso dire, per esperienza, che si sente che c'è la stessa mano, la stessa persona dietro ai vari film, c'è allora una continuità, un'unità.

Magari può essere migliore una combinazione di un'altra, ma delle ultime proiezioni che ho fatto mi sono piaciuti tutti i programmi. Per quelli che hanno già visto i miei lavori è anche interessante vedere un'altra combinazione perché alle volte vedono qualche film che hanno già visto ma diversamente. C'è spesso una reazione molto spontanea dopo le miei proiezioni, in cui ciascuno dice di aver preferito quel film oppure un altro. Ma la preferenza può cambiare una volta che vedono un altro programma, oppure scoprono film che prima avevano ignorato. E questo è interessante, e penso valga in generale per le opere d'arte, che tu le vedi ogni volta in un modo nuovo. E questo è umano, non siamo fissi ma siamo in un flusso, siamo sensibili. E questo è anche quello che ho trovato nel Super8, in cui ho trovato una forma che corrisponde al mio lavoro ma anche a me stessa: come l'accettare che tutto è in movimento e nel flusso del tempo. Le tante opere che abbiamo visto questa mattina è incredibile quanti secoli abbiano attraversato e quanto oggi siano così vive, così vere e così sconvolgenti. Ed è bello questo, no?

FP | Ti piace l'idea di poter allestire in degli spazi bianchi da galleria d'arte?

HF | A me piacerebbe anche uno spazio che non fosse bianco, ma è più facile così. Comunque, qualsiasi allestimento sarebbe sempre nell'idea di far parlare il Super8 come il formato più intimo. Sono sicura che avrei delle idee su questo, ma non faccio piani. Mi accontento anche solo di mostrare le mie composizioni di film.

in catalogue / in the exhibition:

Mona Lisa I, 3'25'', 2000

(b, c)

Mona Lisa digital, 3'25'', 2002

(d, e, h)

Mona Lisa (Foto - und Videoverbot), 3'25'', 2003

(a)

Verkehr, 3'20'', 2003

(f)

Mona Lisa (2013), 3'15'', 2013

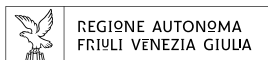
(g)

Super 8 / 16mm loop, silent, black&white

an exhibition by / helga fanderl
curated by / filippo perfetti
in the framework of the activities of / trieste
contemporanea dialogues with the art of central eastern
europe 2025
title of the exhibition / monna lisa
venue / studio tommaseo, trieste
duration / from november 15 to december 12, 2025

a book edited by / filippo perfetti
texts by / helga fanderl, filippo perfetti

a production / trieste contemporanea – studio tommaseo
– altriformati – the trieste contemporanea library
co-financed by / the regione autonoma friuli venezia giulia



we gratefully acknowledge the special contribution of /
michelle arakelian, francesca carraro, giuseppe de santis,
flavia mazzarino, marco pagni, erica piatti, roswitha
schwabenland-day

project supervisor / giuliana carbi jesurun
management for altriformati / alice de santis
director of the trieste contemporanea library / elettra
maria spolverini
press office / marina lutmann
project assistants / sharon perri, sofia samar
blow up and prints film / movies and sound
projectors and loop / giampietro bortolotti
projectors assistant / la cappella underground
english translation / asja mazzacurati skatchinski
stills / courtesy helga fanderl
graphic design / giulia lantier
printing / grafiche filacorda, udine

2025 © trieste contemporanea
© texts the authors

trieste contemporanea committee
italy – 34122 trieste via del monte 2/1
info@triestecontemporanea.it
www.triestecontemporanea.it

t s c
ont

altri formati



libraryline