

# **NIKOLA HANSALIK**

**SELECTED WORKS**



## ALL SAFETY IS AN ILLUSION

mixed media installation, american flag cloth, applique, strings, brass, dimensions variable

“[...]Visual artist and photographer Nikola Hansalik maintains a cosmopolitan focus which not only guides her creatively, but also to far away shores. In New York City Hansalik picked up on the abundance of commercial manifestations in the street, reinterpreting these messages by way of colorful banners clad in embroidered slogans and statements, and other embellishments. As such, the dynamic of the show instigates viewers to transcend the boundaries of an ingrained way of tinking that’s often inspired by danger and taking risks. [...] Intended as means of reflection, the show aims to explore the function and essence of art and the role of the artist in today’s fast-changing society.”

©superfuture, andreas

photo: Michael Strasser



exhibition view PARK, photo: Michael Strasser



exhibition views: PARK  
photos: Michael Strasser

except top right:  
exhibition view: AWAY  
photo: Esel





## ALL SAFETY IS AN ILLUSION 2

For this art in the public space project the artist deconstructs advertisement banners and flags in New York. Nikola Hansalik is shifting the original advertisement messages into thoughts and statements on art and philosophy.

Art has to go beyond the things already thought, bring the viewer (as well as the artist) into unknown territory.

These banners are a reminder and a proposition to go beyond the limitations of established facts.



streetviews New York City



## I NEED TO GO PLACES

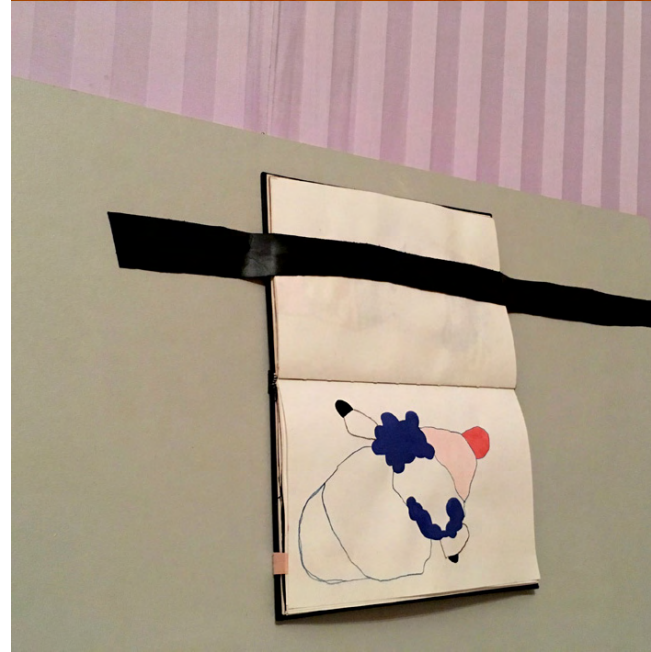
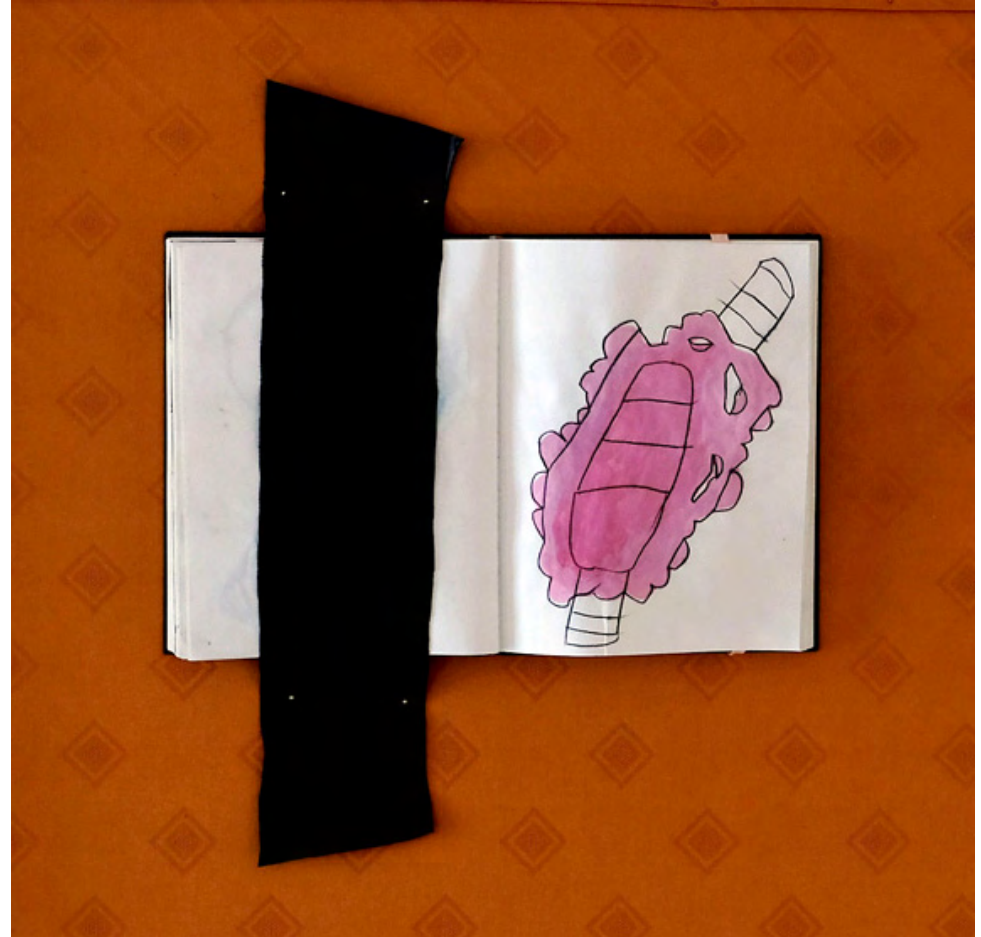
Mixed Media Installation  
at  
Fondation Coco Lafayette

photo: Corinne Rusch



exhibition view Fondation Coco Lafayette, featuring drawings by Carlos Carcaré





collaboration with Carlos Carcaré  
sketchbook, watercolour, leather,  
fabric



exhibition view Fondation Coco Lafayette, featuring drawings by Carlos Carcaré



**SOLAR ANUS**



Solar Anus, Version 1 - 4, brass, approx. 6 cm





## LET SILENCE EXTRACT THE TRUTH

mixed media installation, poster, pigment-print, wallpaint, rope, leather,masking tape

exhibition view: Take-Festival, Vienna



exhibition view: Take-Festival, Vienna

# THE TREMBLING HAND

virtual sculpture

comissioned by the Palais des Beaux Arts Wien

Inspired by fashion look-books, fabric samples and the spatial possibilities of clothing, Nikola Hansalik worked to translate sculptural studies from her studio into flat, scrollable experiences. Each scrolling sculpture has been broken into its components of color, pattern, material, and language and has been worked on as a spatial experience that unfolds on screen “in time”.

to view sculpture please visit:

**“BOSS”**

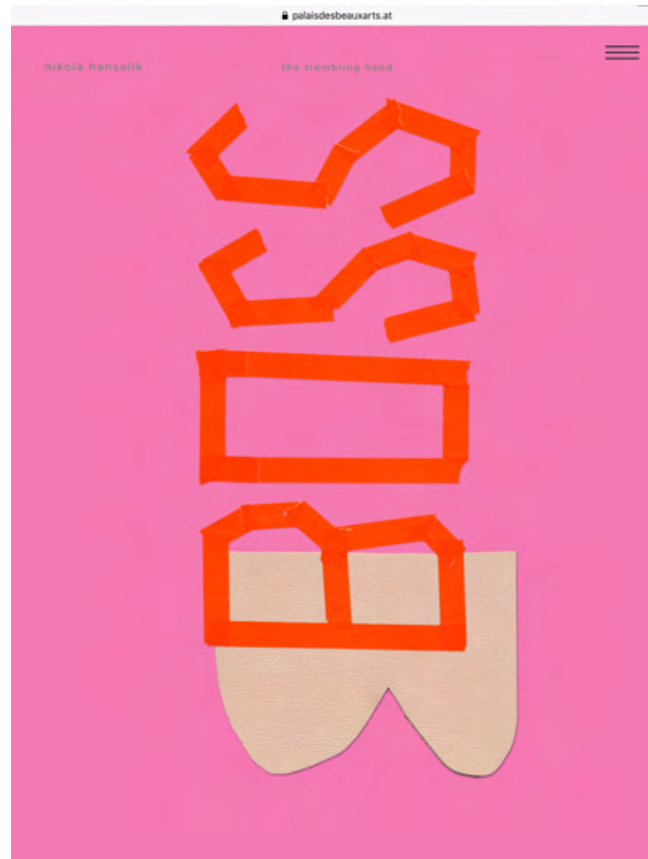
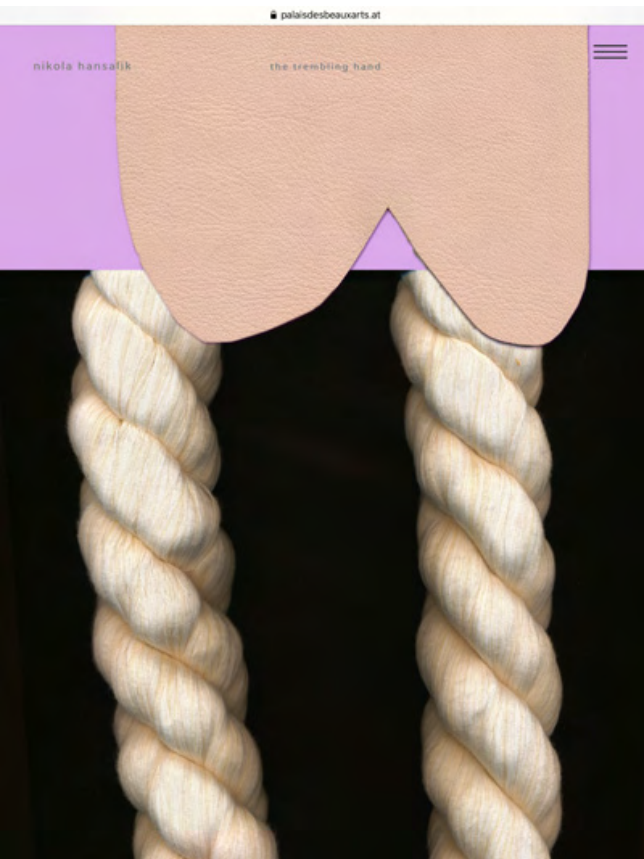
<https://www.palaisdesbeauxarts.at/collection/nikola-hansalik/boss>

**“SILENCE”**

<https://www.palaisdesbeauxarts.at/collection/nikola-hansalik/silence>

note: best viewed on desktop  
version for mobile devices in progress

scroll down, scroll up, zoom in.





## I AM NOT A MAN, I AM DYNAMITE!

mixed media installation, fabric, cardboard, wood, clay, brass, tape, photos, size variable

*They stand together in an undefined space.  
Someone arrives.*

ACTOR 1 Hello it's me! ART!

CHORUS How do we know it's you?

ACTOR 1 I offer no proof.

Hansalik presents a series of eight wearable sculptures, which also function as masks made of fabric specially treated by the artist. These sculptures turn potentially into different characters of a play or a performance yet to be written.

In another series presented as photographs, a protagonist wears skin-colored leather sculptures resembling body-parts. Via the veiling of the masks, the subject is left in blindness, trapped, becoming physically united as a form. Each mask's design derives from architectural floor-plans of museums such as the Tate Modern, MoMA and the Centre Pompidou. Through the spatial transformation of architectural layouts into object based masks, the artist steps into an intimate dialogue with such iconic spaces, exploring both the way they are used and thoughts on art itself.





exhibition view 308at156 Project Space, New York



Serpentine Ghost (after Serpentine Gallery)



Palais de Mammouth (after Palais de Tokyo)



I am not a Man, I am Dynamite IV, Pigment-print 30 cm x 20 cm



MoMALE (after MoMA)



Tate Tiger (after Tate Modern)



Monstterion (after Secession)





Starting point for Nikola Hansalik's art project is a Haute Couture dress by Madleine Vionnet from the 1930's. Hansalik reproduced the dress while attending a couture class during an artist-residency in Paris.

Vionnet was a visionary on many levels. Not only did she create masterfully designs (things she invented like the bias cut are still copied to this day), but also her social activism was ahead of her time.

Out of working on this Vionnet gown the artist developed a series of dress-sculptures, leather sculptures and masks. Hansalik is substituting the (Vionnet) dress pattern with architectural floorplans of different museums to serve as pattern for dress-sculptures. Through this spatial transformation of structural representation she develops a template for the creation of object based masks and temporary sculptures.

A group photo is quoting a famous costumeball that took place in the 1930's, where architects were dressed as their own skyscraper.

In the re-enactment artist colleagues appear trapped in these museums.

Each costume / sculpture / mask represents a specific museum. The shapes were created from the floorplan of this museum. The architecture plan was used as pattern.

This process allowed to develop temporary sculptures, some have a life on their own, some need a body to exist.

on the left: after Tate Modern



wearable leather sculpture (after Mies v.d. Rohe Pavilion)

C-print, framed, 60 cm x 50 cm



wearable leather sculpture (after Serpentine Gallery)

C-print, framed, 60 cm x 50 cm





wearable leather sculpture (after Secession)

C-print, framed, 60 cm x 50 cm



wearable leather sculpture (after P.S.1)

C-print, framed, 60 cm x 50 cm



exhibition view Fluc Wien, outdoor posters ca. 6 m x 2 m



P.S.1

Secession



MOMA NY



Serpentine Gallery



Sammlung Goetz

These costumes were created out of architecture floorplans of the following museums:

Tate Modern

Mies van der Rohe Pavillion

Palais de Tokyo

Centre Pompidou

DIA Beacon





exhibition view, 308at156 Project Space



The Future, fine art print, 60 cm x 26 cm



## Selfportrait No 5: NY Fortune or Things I will Do

mixed media installation, neon, telephone receivers, sound, size variable

Seven telephones line the wall of an empty room, lit only by red neon lights. When lifted, the same voice speaks from each receiver and describes the future of Austrian artist Nikola Hansalik. In 2006 Hansalik travelled to New York where the myth of success lines every street. Exploring the motivating forces behind the ever expanding art market, and questioning the mechanisms which attribute capital value to masterpieces, Hansalik set out to challenge her own future success as an artist.

Over the course of a week, she asked a series of Manhattan fortune tellers to predict her future. The seven forecasts she collected, now heard through the seven receivers on the wall in her voice, seem at times uncannily identical, and at others, expectedly different. In asking for multiple predictions and presenting these in the same neon light so synonymous with New York, Hansalik removes the aura and veracity of a single prognosis, and reduces the intimate act of fortune telling into a banal cliché. "Selfportrait No. 5: NY Fortune" becomes an ironic self portrait, presenting personal details of an unconfirmed future.

sun

mon

tue

wed

thur

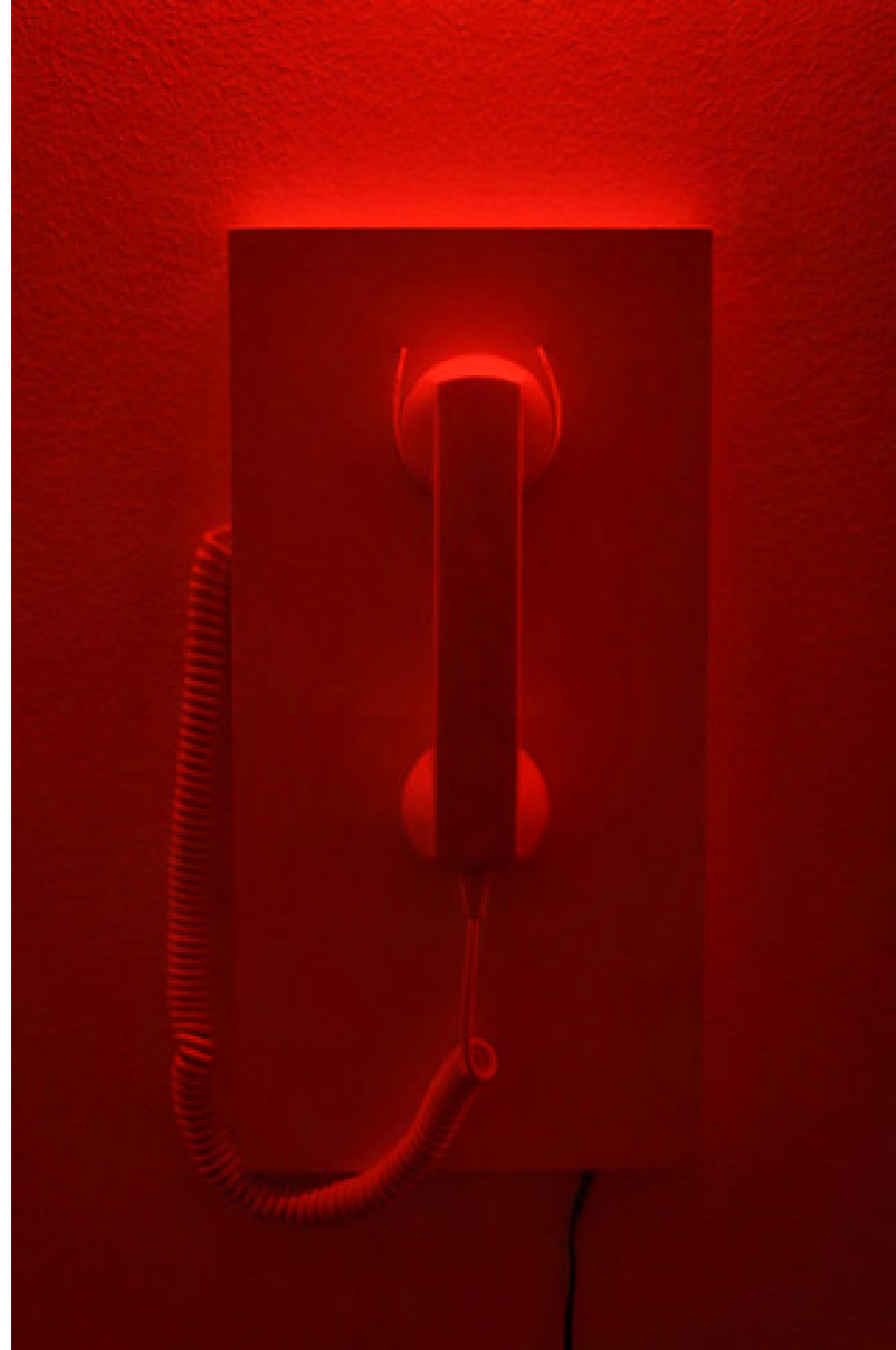
fri

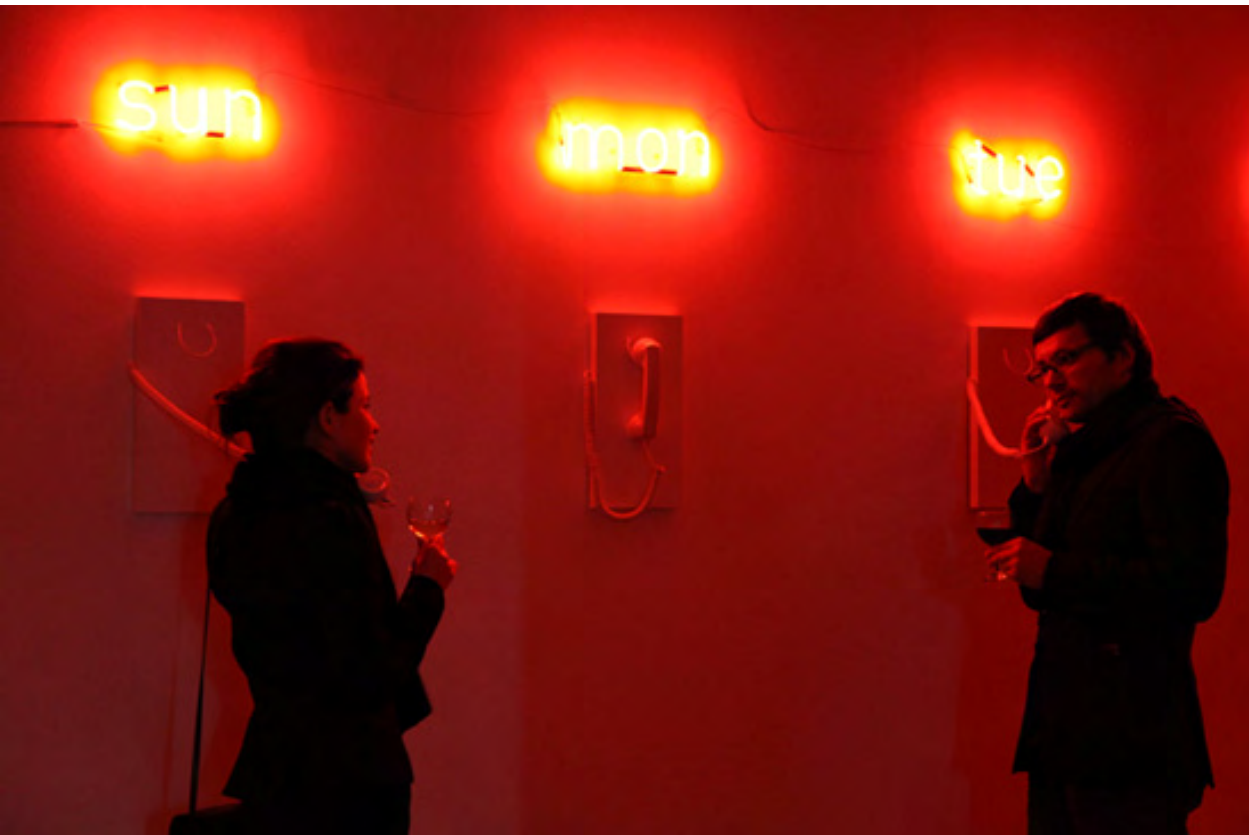
sat



Margarethe Szeless

Die Installation „Selfportrait Nr. 5: NY Fortune“ verschleiert mehr, als sie zeigt. Für diese Arbeit hat sich Nikola Hansalik eine Woche lang jeden Tag von einer anderen New Yorker Wahrsagerin die Zukunft voraussagen lassen. Telefonhörer an der Wand geben diese sieben Zukunftsszenarien wieder. In manchen Punkten überschneiden sich die Prognosen, in anderen widersprechen sie sich. Durch die wiederholte Befragung der Wahrsagerinnen nimmt die Künstlerin den einzelnen Aussagen die Aura und Wirkungsmacht und führt sie ad absurdum. Darüber hinaus gelingt Nikola Hansalik mit dieser Installation ein ironischer Kommentar auf ihr eigenes Künstlertum. Denn bei Mrs. Jacy, Mrs. Cathy, Miss Livia etc. scheint Einigkeit darüber zu herrschen, dass sich New York als fruchtbarer Boden für die Karriere der Künstlerin erweisen wird. Hier schwingt der Mythos vom erfolgreichen New Yorker Künstler mit, der dem subtilen Spiel dieser Installation mit Wunsch und Wahrheit, Zukunftsentwürfen und Zukunftsängsten eine selbstreflexive und zugleich ironische Note verleiht.





exhibition view HQ, New York

### Margit Neuhold

Hansalik's cross-media artistic practice reveals interstices and in-between spaces extending towards delinquency such as, e.g., visions of destruction, phantasms of the obliteration of New York City as pictured in mainstream films, or hiding places of stolen artworks. The artist thus negotiates notions of legality and—challenging documentary strategies—alludes to the intertwined layers of fact merging with fiction. The installation *Self-portrait No. 5: NY Fortune or Things I will Do* addresses personal questions concerned with expectations and desires arising from facing a new situation in an unfamiliar geography. During a week of her artist's residency in New York City, Hansalik saw seven fortune tellers, asking them about her undetermined but impending artistic future in the metropolis, which each of them predicted differently but equally prosperous. The seven sound-installations—each soothsayer's prophesy on an infinite loop—are transmitted via telephone receivers linked to seven neon light works which quote the weekdays of the respective visits. The logic of the empiric, methodical approach—seeing one fortune teller every day—might be perceived as juxtaposed to the randomness of the predictions. The employed strategy highlights the notion of indeterminateness in conditions of change, while Hansalik's repeated endeavours simultaneously underline its absurdity.





## BLEU BLANC ROUGE

mixed media installation: wood, aluminiumfoil, metal, plexiglas, cotton, rope, carpet, sound

Georgia Holz

*...to the "delight of the eye" there has been added  
an awareness of art's impassioned quest:  
its age-old struggle to remold the scheme of things.  
André Malraux, The Imaginary Museum*

A white carpet, a ramp, garlands, and a metal box bear witness to a central event in the recent history of (cultural) politics: the voyage of what was and still is probably the world's most famous painting, da Vinci's *Mona Lisa*, to the United States in 1963. This had been preceded by negotiations at the highest political level, and the fact that the loan eventually went forward was viewed as testimony to the excellent bilateral relations between France and the USA. It was thanks to the initiative of Jacqueline Kennedy and André Malraux, France's Minister of Culture at the time, that the *Mona Lisa* was permitted to leave its home in the Louvre to go on tour. It made its voyage under the highest security precautions and in an atmosphere that was exceptional indeed. Aboard the luxury liner *SS France*, the painting was given its own first class cabin in which it was stowed in an unsinkable transport case protected by a woolen blanket. *Mona Lisa's* reception upon its arrival in New York was accordingly pompous, as if the painting were actually a high-ranking stateswoman: a brass band and masses of cheering onlookers greeted her as she was carried down a red carpet. An absurd spectacle, to be sure, one that had the effect of further reinforcing the general tendency to identify this painting with a real



individual. *Mona Lisa* was ultimately made accessible to thousands of viewers at the National Gallery in Washington and the Metropolitan Museum in New York, displayed under a soldier's constantly watchful eye.

Some time before this, the great fame of *Mona Lisa* had been given a significant boost by its disappearance: in 1911, it was stolen from the Louvre, to subsequently reappear in Italy in 1913 - whereupon it was given "back" to the French. That event, as well, had involved politicians from both countries. During the painting's absence from Paris, hordes of visitors came to the Louvre in order to gape at the empty spot on the wall, and countless reproductions and media images made the disappeared *Mona Lisa* more famous than ever. This all amounts to a strong indication of how absence can sometimes contribute more to the construction of value than actual physical presence.

Here, as in earlier works, Nikola Hansalik has effected a reconstruction of this absence by replicating the scenario of *Mona Lisa*'s reception in New York with a small number of deliberately employed props while denying her audience a view of the painting itself. She thus stages absence while simultaneously making a theme of presence and material values (and/or of the impossibility of their definition). The experience of viewing the painting is negated and instead shifted to an alternative setting that challenges one to reconstruct the *Mona Lisa* in one's own mind. Hansalik thus creates a fictional sort of art that is only made complete by its audience's imagination.



*...das Museum erweckt über die bloße „Augenlust“ hinaus noch die innere Verpflichtung zu einem heroischen Unterfangen: angesichts der Schöpfung die Welt noch einmal neu zu erschaffen.*  
André Malraux, *Das imaginäre Museum*

Ein roter Teppich, eine Rampe, Girlanden und eine Metallkiste sind Zeugen für ein aus (kultur)politischer Sicht zentrales Ereignis: die Reise des wohl berühmtesten Gemäldes der Welt, der Mona Lisa, in die Vereinigten Staaten. Die Ausleihe des Gemäldes 1963 wurde auf höchster politischer Ebene verhandelt und seine Genehmigung diente als Beleg der ausgezeichneten bilateralen Beziehungen zwischen Frankreich und den USA. Der Initiative von Jacqueline Kennedy und dem damaligen Französischen Kulturminister André Malraux ist es zu verdanken, dass die Mona Lisa tatsächlich ihren Platz im Louvre aufgeben und auf Tournee gehen durfte. Die Reise erfolgte unter höchsten Sicherheitsvorkehrungen und in außergewöhnlichem Ambiente. An Bord des Luxusliners SS France wurde dem Gemälde eine eigene Kabine in der ersten Klasse zu Verfügung gestellt, in der die unsinkbare Transportkiste durch eine Wolldecke geschützt verstaut wurde. Die Ankunft in New York war nicht minder pompös, wo die Mona Lisa wie bei einem hohen Staatsbesuch in Empfang genommen wurde. Ein roter Teppich durfte dabei ebenso wenig fehlen wie eine Kapelle und die Massen von Schaulustigen, die ihr zujubelten. Eine absurde Inszenierung, die die Identifikation des Bildes mit einer realen Person untermauert. Unter ständiger Bewachung durch einen Soldaten wurde das Gemälde schließlich in der National Galerie in Washington und im Metropolitan Museum in New York tausenden Menschen zugänglich gemacht.

Zum hohen Bekanntheitsgrad der Mona Lisa hatte zuvor bereits das Verschwinden des Bildes beigetragen. 1911 war es aus dem Louvre gestohlen worden. 1913 tauchte es in Italien wieder auf und wurde den Franzosen "zurück" gegeben. Auch damals hatten sich Politiker beider Länder in die Angelegenheit involviert. Scharenweise kamen die Besucher in den Louvre, um sich die leere Stelle an der Wand anzusehen. Durch unzählige Reproduktionen und Abbildungen in den Medien wurde die Mona Lisa während ihrer Abwesenheit bekannter als jedes andere Bild: Ein Beleg, dass Absenz mitunter stärker zur Konstruktion von Wert beitragen kann als tatsächliche physische Präsenz.

Wie schon in früheren Arbeiten rekonstruiert Nikola Hansalik diese Absenz penibel, indem sie das Szenario des Empfangs der Mona Lisa in New York mithilfe weniger, bewusst eingesetzter Requisiten nachstellt, das Bild selbst aber dem Publikum vorenthält. Sie inszeniert Abwesenheit und thematisiert gleichzeitig Anwesenheit und materielle Werte bzw. die Unmöglichkeit, diese zu definieren. Die Erfahrung des Betrachtens wird negiert und stellvertretend auf ein alternatives Setting verlagert, das dazu auffordert, die Mona Lisa im Geiste zu rekonstruieren. Nikola Hansalik schafft eine Kunst der Fiktion, die erst durch die Imagination des Publikums vervollständigt wird.





## RENDEZ-VOUS

C-prints, wood, leather suitcase, Samsonite suitcase, paper, glue, varnish

2 art thefts

2 suitcases for safe keeping the stolen goods

1 bed

2 resembling stories

1 repeating the other 92 years later

*Mona Lisa*, Louvre Paris, stolen 1911

*Saliera*, KHM Vienna, stolen 2003

2 thieves

both didn't know what to do with the priceless (therefore unsalable) art

no idea

so they put it in a suitcase under the bed

for 2 years each

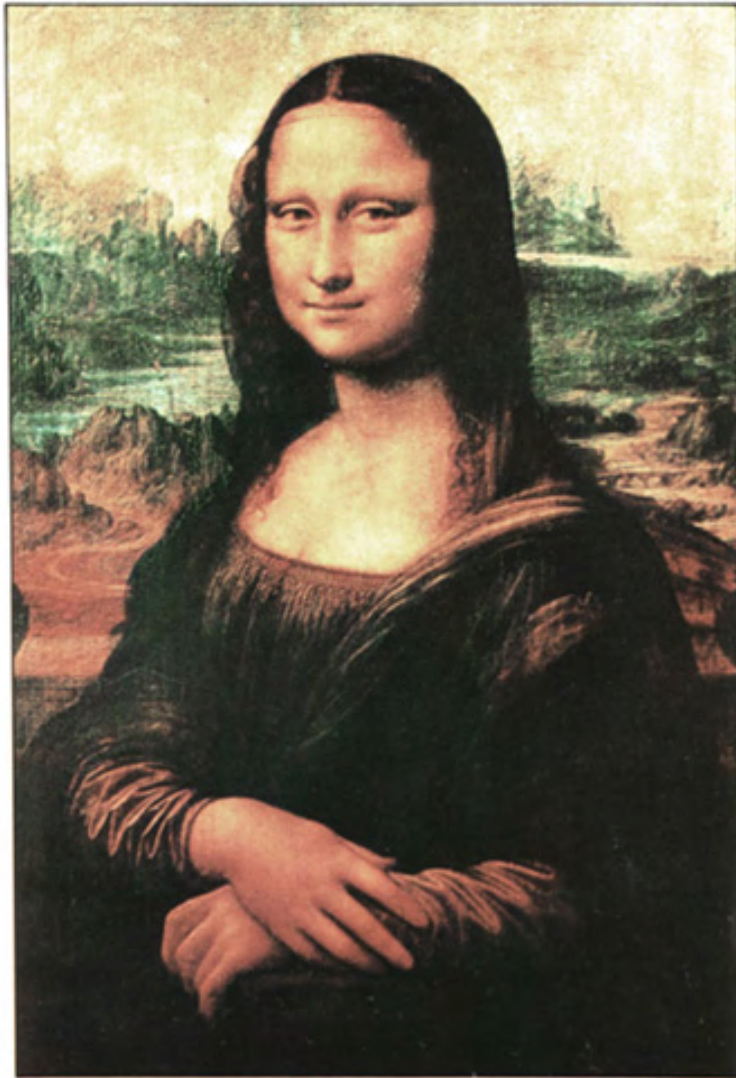
## What is it the thief wants?

What is thievery? What does the thief want?

What is the desire of the thief, and what is it that his desire refers to? It is tempting to say it refers directly to the object, the object which is being stolen. But yet, what is the object of the theft, what exactly is the thief stealing when he is stealing? Apparently one has to distinguish between the object that is stolen and the object that is desired by the thief. Apparently the thief is not seeking the object he is stealing. But yet, his desire refers to the object he pretends to seek. To be in the possession of an object without having paid for it, means to possess the un-possessable, to own the unaffordable. Lacan's psychoanalysis calls the unpossessable the 'real' or the 'thing'.

In his seminar on the ethics of psychoanalysis (1959/60) Lacan describes the difference between the object (of desire) and the thing (the cause of the object) by defining the thing as the border of the system of objects that constitutes reality. The thing is beyond the object. It is what cannot be. It marks the outermost vanishing point of the ontological system. Every desire refers to this vanishing point. As long as desire means to refer to the border of the positive order of being. There are other names for this order of being: the symbolic universe, the universe of laws, orders and possibilities, the system of facts. To desire means to question the legitimacy, the plausibility and the consistency of the system. The subject of desire refers to the impossibility of the system.

Therefore, what is the difference between the stolen object and the desired thing? That it is not possible to own it. Or that it can only be possessed if stolen! By stealing the possessable object the thief is therefore stealing the unpossessable or the thing. One is solely stealing to come into possession of the unpossessable. One has to steal for this possession is equally impossible as it is illegitimate.





If this is the case, and eventually the desire for an object is combined with the object being stolen, then we all are thieves. Thieves who waste their lives in order to own, what will never belong to them. In this case, then are love, art and philosophy all forms of thievery. Thievery that takes possession of the insubstantiality, the real, while it deals with and aims at real objects. Love then means to love something else than the possessable. And art and philosophy mean to extend beyond reality to touch the border of the system of objects and things.

What loves the lover? What desires the thief? What do philosophy and art want? Art, philosophy and love are contacts with the untouchable. The subject of art, the subject of philosophy, the subject of love has forever extended itself to the unpossessable by making legitimate the transgression of the established realities as ontological theft.

Marcus Steinweg

## Was will der Dieb?

Für Nikola Hansalik

Was ist das, Diebstahl? Was will der Dieb?

Was ist das Begehren des Diebes, und worauf richtet sich dieses Begehren? Auf das Objekt, wird man sagen, auf die Sache, die er stiehlt. Und dennoch: was ist das Objekt des Diebstahls, was genau stiehlt der Dieb, wenn er stiehlt? Offenbar muss zwischen dem Objekt des Diebstahls und dem Objekt des Begehrens des Diebes unterschieden werden. Offenbar begehrt der Dieb nicht das Objekt, das er stiehlt. Und dennoch richtet sich sein Begehren auf die Sache, die er nur zu begehren vorgibt. Denn die Sache zu besitzen, ohne für sie zu bezahlen, bedeutet das Unbesitzbare und Unbezahlbare zu besitzen, das sie verbirgt. In der Lacan'schen Psychoanalyse trägt das Unbesitzbare den Namen des Realen oder des Dings.

In seinem Seminar zur Ethik der Psychoanalyse (1959/60) hat Lacan diese Differenz von Objekt (des Begehrens) und Ding (als Objektursache) beschrieben, indem er das Ding als Grenze des Objektsystems, d.h. der konstituierten Realität, definiert. Das Ding ist jenseits des Objekts.<sup>1</sup> Es ist, was nicht sein kann. Es markiert den äußersten Fluchtpunkt des ontologischen Systems. Auf diesen Fluchtpunkt bleibt jedes Begehren bezogen, solange Begehren bedeutet, sich auf die Grenze der positiven Seinsordnung zu beziehen. Ein anderer Name dieser Ordnung wäre das symbolische Universum, die Welt der Gesetze und Regeln und Möglichkeiten, das Tatsachensystem. Begehren bedeutet, die Legitimität, die Plausibilität und Konsistenz dieses Systems zu bezweifeln. Das Subjekt des Begehrens bezieht sich auf das Unmögliche des Systems.

Was also unterscheidet das Objekt des Diebstahls vom begehrten Ding? Dass man es nicht besitzen kann, oder dass es sich nur besitzen lässt, indem man es stiehlt! Deshalb stiehlt der Dieb, indem er das besitzbare Objekt stiehlt, das Unbesitzbare oder das Ding. Man klaut ausschliesslich um in den Besitz des Unbesitzbaren zu gelangen. Man muss klauen, denn dieser Besitz ist ebenso unmöglich wie illegitim. Wenn es so ist, wenn also zum Begehren des Dings sein Diebstahl gehört, dann sind wir alle Diebe, die ihr Leben darauf verschwenden in den Besitz dessen zu gelangen, was ihnen niemals gehört; dann sind auch Liebe und Kunst und Philosophie Formen dieses Diebstahls, der sich – während er reale Objekte anvisiert und bearbeitet – der Unwirklichkeit selbst, des Realen, bemächtigt; dann bedeutet

zu Lieben, etwas anderes zu lieben, als das Besitzbare, und Kunst und Philosophie bedeuteten, sich auf das jenseits der Realitäten zu verlängern, um die Grenze dieses Systems der Objekte und Dinge zu berühren.

Was liebt der Liebende? Was begehrt der Dieb? Was wollen Philosophie und Kunst? Kunst, Philosophie und Liebe sind Berührungen des Unberührbaren. Das Subjekt der Kunst, das Subjekt der Philosophie, das Subjekt der Liebe hat sich immer schon auf das Unbesitzbare verlängert, indem es die Überschreitung der etablierten Realitäten als diesen ontologischen Diebstahl legitimiert.



## HIDING ART

C-Prints, 60 cm x 60 cm, framed, brazen plates, engraved, 15 cm x 15 cm

The picture of a garage, an attic, a safe? If one examines Nikola Hansalik's photographs in terms of representational theory, from a visual and immediately aesthetic perspective, these pictures depict places, hiding places where famous stolen paintings were found again. From the perspective of a documentary strategy, the 'Hiding Art' series is only the (pictorial) study of an archival accident of robbery, an 'art crime story'.

However, in the exhibition one finds captions hanging below each of the 'affected' artworks. Read or seen in this light, the actual significance of Hansalik's photographs is formulated and removed from visibility, located between the image and the label and placed in the referential structure along the points of systematic indeterminacy. The signs activate internal mental libraries which shape the image seen, the photograph. In Hansalik's work, one thus always finds 'another' referent outside of the image, a non-visual referent. This is articulated in a projective, connotative way along the semiotic blanks. Semantic transformations take place, changing and recreating new meanings.

It is a mise-en-scène in a dual sense: on the one hand, the place where something is found, (re)staged, a fake and on the other hand, the photographic representation of this (re)constructed place, only the alleged documentation. The imagery, constructed accordingly to the rhetoric of the documentary, evokes the code of 'documentary photography'. This is a media-specific cipher, a 'that's what it's like' (Barthes), which seeks to legitimize itself according to the logic of the photochemical, indexical trace reference. Instead of the reference to the 'real', this version of reality referring back to the gaze evokes the mere effect of the 'real' or to put it differently: 'Reality' as a media effect.

David Komary



David Komary

Das Bild einer Garage, eines Dachbodens, eines Tresors? Befragt man die Fotografien Nikola Hansaliks repräsentationstheoretisch, im Feld des Visuellen und unmittelbar Ästhetischen, so zeigen diese Bilder Orte, Verstecke, an denen berühmte gestohlene Gemälde wiedergefunden wurden. In dieser Lesart einer dokumentarischen Strategie wäre die Serie ‚Hiding Art‘ bloß die (piktorale) Recherche des archivischen Unfalls – des Diebstahls, eine ‚art crime story‘.

Jedoch finden sich – in der Situation der Ausstellung – Beschilderungen der jeweils ‚betroffenen‘ Kunstwerke unterhalb der Fotografien angebracht. Die eigentliche Signifikanz der konzeptuellen Fotografien Nikola Hansaliks formuliert sich so gesehen/gelesen jenseits der Sichtbarkeit, sie liegt zwischen Bild und Schild, in der Verweisstruktur, entlang der systemischen Unbestimmtheitsstellen. Die Schilder aktivieren hierbei innere, mentale Bibliotheken, welche das gesehene Bild, die Fotografie überformen. Man findet bei Hansalik somit stets einen ‚anderen‘ Referenten außerhalb des Bildes, einen avisuellen Referenten. Dieser artikuliert sich projektiv, konnotativ entlang der semiotischen Leerstellen. Es geschehen Um-, Re- und erneute Semantisierungen.

Eine Inszenierung im doppelten Sinn: einerseits ist der Ort des Fundes (re)inszeniert, ein fake, andererseits die fotografische Repräsentation dieses (re-)konstruierten Orts bloß vermeintlich Dokumentation. Die Bilder – von der Künstlerin entsprechend der Rhetorik des Dokumentarischen konstruiert – aktivieren den Code ‚Dokumentationsfotografie‘, eine medial verfasste Chiffre, ein ‚so ist’s gewesen‘ (Barthes), welches sich gemäß der Logik des fotochemischen, indexikalischen Spurenverweises zu legitimieren versucht. Diese auf den Blick rückmontierte mediale Fassung der Wirklichkeit evoziert anstelle des Verweises aufs ‚Reale‘ vielmehr den bloßen Effekt des ‚Realen‘ oder anders formuliert: ‚Realität‘ als medialen Effekt.



Vincent van Gogh (1853 - 1890)

The Potatoeaters

\*1989

Caspar David Friedrich (1774 - 1840)

View of a Harbour

\*1997

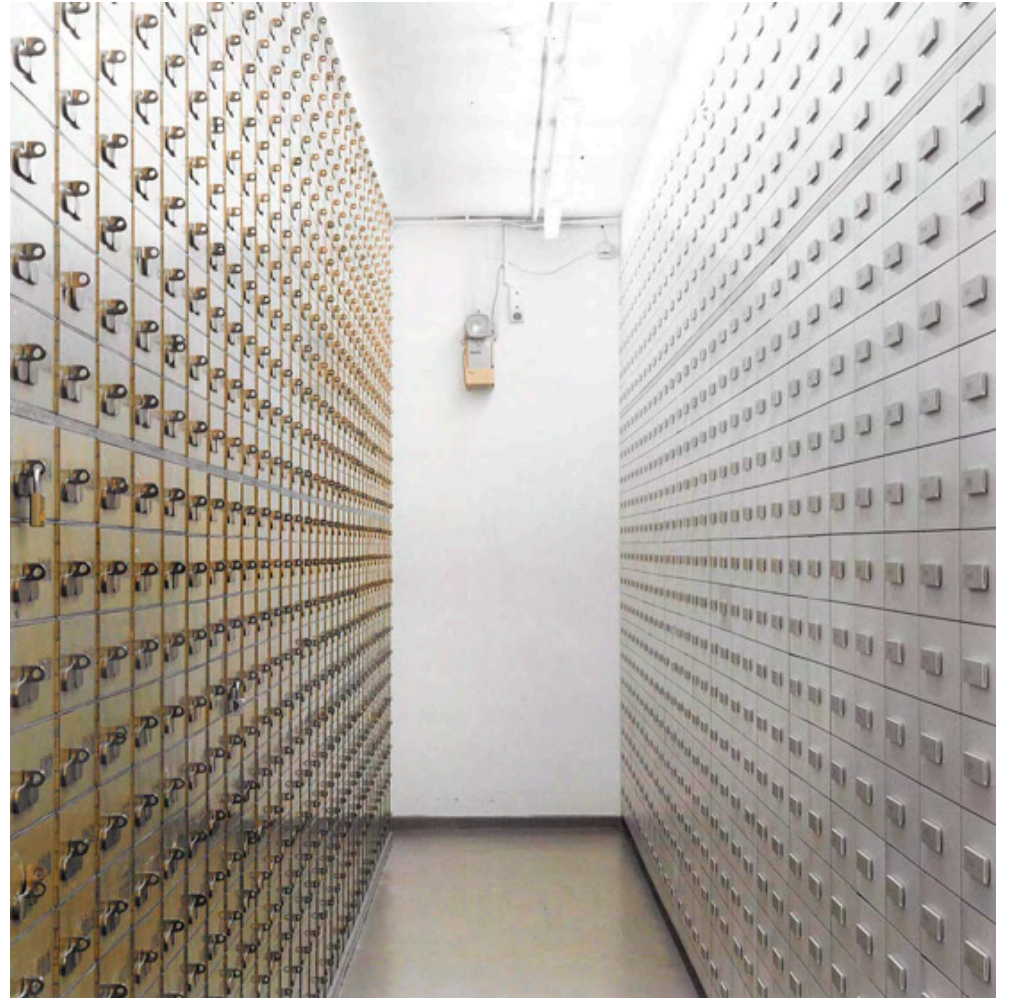




Peter Paul Rubens (1577 - 1640)

Portrait of a Dominican Monk

\*2002



Vincent van Gogh (1853 - 1890)

Two Cut Sunflowers

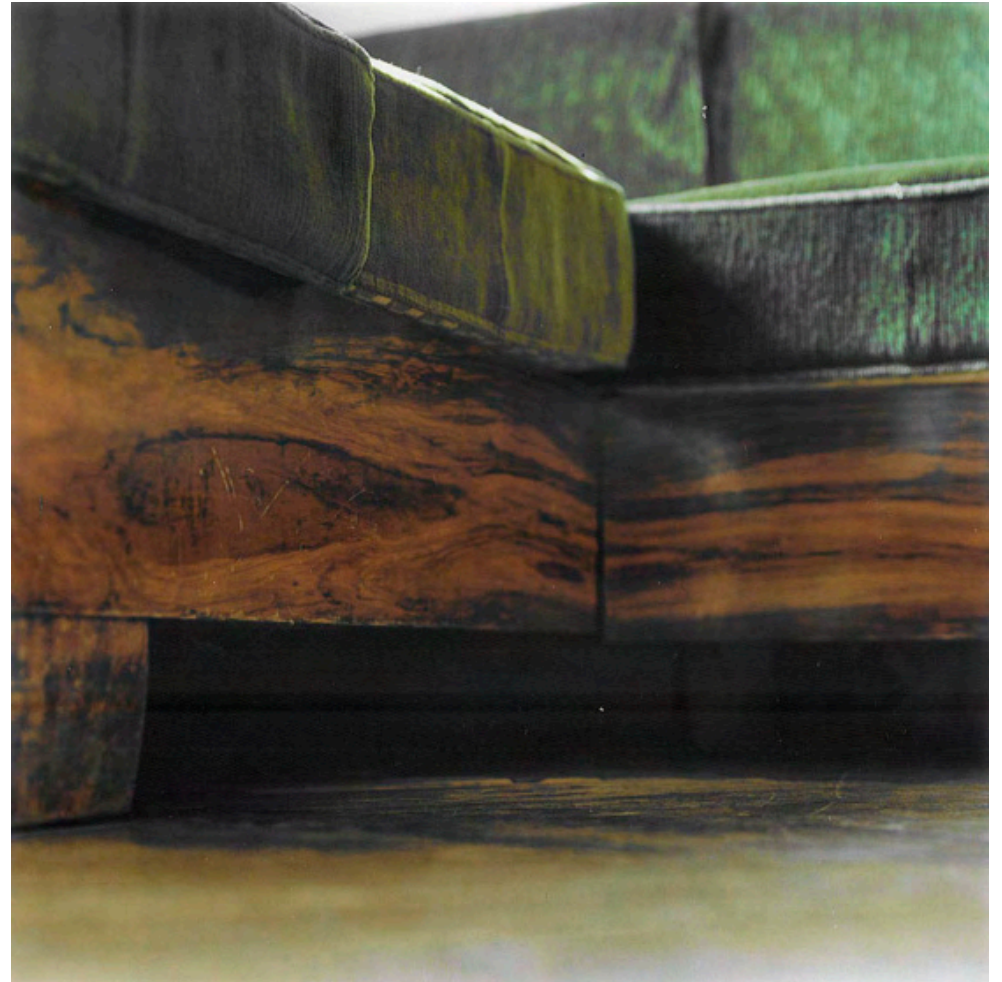
\*1991



Edvard Munch (1863 - 1944)

The Scream

\*1994



Peter Paul Rubens (1577 - 1640)

Portrait of a Dominican Monk

\*1993



Claude Monet (1840 - 1926)

Impression, Sunrise

\*1990



Thomas Gainsborough (1727 - 1788)

Portrait of Madame Baccelli

\*1987

“Beautiful photographs!” comes to mind if you stand in front of Nikola Hansalik’s photographs. They show various locations, such as a bedroom, an attic, a garage, an empty apartment, a safe, a baggage room, a coal shed. There are also images of details like a trap door or a couch. Quiet, unobtrusive photographs. And then you start wondering about the formal captions underneath. The titles are engraved in brass plates placed centered underneath these images. An inscription which reads ‘Vincent van Gogh – The Potatoeaters’ companions the image of the bedroom. ‘Peter Paul Rubens – Portrait of a Dominican Monk’ is placed underneath the image of the attic. And then you notice that you see the photo of the coal shed twice. First with the caption ‘Jan Vermeer – Lady Writing a Letter with Her Maid’. And again with the caption ‘Thomas Gainsborough – Portrait of Madame Baccelli’. Finally you ask yourself what do the indicated paintings have to do with the photographs? Also engraved in these brass plates you find dates that indicate the year in which the specific painting reappeared.

The paintings which the brass plates refer to have one thing in common: they were all stolen and re-found. The photographs indicate the locations, rooms and scenarios in which the stolen paintings were hidden. However the photos do not aim to be documentary photographs, nor site-of-crime records. The images seem to be anonymous, not providing real hints. They are reduced to the essential information. Hansalik’s photographic compositions veer more towards the cliché and illustration of such typical settings as a garage; a garage that is only a garage and for a car, and no special car at that. Hansalik’s carefully framed image becomes only the illustration of a garage. Hence she questions the objectivity of the medium photography itself, whose claim can be nothing less than representing the real. By displaying the idea of a space, a location, a room, her idea of an object or a situation avoids this issue in order to refer to the representation of the hidden.

Even in her earlier works she examined this notion of the hidden. From fashion photographs she has enlarged the eyes of the models so much so that the reflection of the original photographer (while shooting the image) can be seen in the models pupils. By focusing on something that is normally obscured, the photographer, they suddenly are reintroduced as instrumental in the construction of the real image. Another of Hansalik’s projects is a sealed photograph in a white leather cover on which she has imprinted in the words “The Most Beautiful Photograph in the World, Price: \$100.000”. Again she plays with the idea that something can elude our

sight, in this case the photo itself.

Apart from examining how the medium of photography is constituting images of reality, this series of photos tells us something about the way our society handles works of art. If paintings are stolen, it is scarcely done by art-lovers, who want to possess a certain artwork, but rather perpetrated by criminal organisations who use the accepted monetary market value of these artworks for drug dealing businesses and money laundering. Instead of cash, artworks are used as guarantees to transfer money within a black market system. The cultural and historic value of an artwork, becomes replaced by its monetary value. Stored in a safe or underneath a couch, the paintings are deprived of their function and are used like banknotes in an exchangeable currency. Like the status of an artwork that generates its market value, it is our cultural view on art, something protected by the institution of the museum, and influenced by societal consensus, that presents a certain painting or a certain artist with an irreplaceable value. Hansalik’s photographs represent the idea of an artwork that has left a cultural absence.



Jan Vermeer v. Delft (1632 - 1675)  
Lady Writing a Letter with Her Maid  
\*1987



Francisco de Goya (1746 - 1828)  
Portrait of the Duke of Wellington  
\*1965

Schöne Fotos, denkt man sich, wenn man vor den Arbeiten Hansaliks steht. Räume, konkret ein Schlafzimmer, einen Dachboden, eine Garage, eine leer stehende Wohnung, einen Tresorraum, eine Gepäcksaufbewahrung und einen Kohleschuppen hat sie abgebildet. Aber auch Detailaufnahmen etwa einer Falltüre oder eines Sofas sind dabei. Ruhige, unaufdringliche Bilder. Und dann wundert man sich erst mal über die recht antiquiert wirkende Beschilderung.

Auf Messing sind Titel eingraviert, die mittig unter den Bildern platziert sind. Vincent van Gogh – The Potatoeaters' hängt unter dem Fotos des Schlafzimmers. Oder ‚Peter Paul Rubens – Portrait of a Dominican Monch' unter dem des Dachbodens. Dann fällt einem noch auf, dass die Aufnahme des Kohleschuppens gleich zweimal aufgehängt ist – aber mit zwei verschiedenen Beschilderungen: ‚Jan Vermeer – Lady Writing a Letter with Her Maid' und ‚Thomas Gainsborough – Portrait of Madame Baccelli'. Und man fragt sich, was denn die Fotografien mit den Malereien zu tun haben. Aufschlussreich ist eine Jahreszahl, die ebenfalls auf den Schildern eingraviert ist. Sie steht für das Jahr, in dem das jeweilig genannte Bild wieder aufgetaucht ist. Die in den Titeln genannten Werke haben eines gemeinsam: Sie sind alle gestohlen worden und auch wieder gefunden worden. Und auf den Fotos sind die Orte angedeutet, an denen die Bilder versteckt waren. Es sind aber keine dokumentarischen Fotos, keine Tatortfotografien. Die Abbildungen sind anonym gehalten, geben keine weiteren Anhaltspunkte und sind reduziert auf das Wesentliche.

Hansalik versucht das Klischee eines Raumes abzubilden – eine Garage die einfach eine Garage ist, und da steht ein Auto drin, kein besonderes. Es ist einfach nur die Illustration einer Garage. Sie hinterfragt damit die Objektivität des Mediums Fotografie, deren Anspruch nichts weniger ist, als die Wirklichkeit abzubilden. Durch das wiedergeben einer Idee eines Raumes, eines Dinges oder einer Situation umgeht sie diese Problematik, um auf eine andere Thematik zu verweisen: die Darstellung dessen, was verborgen ist.

Schon in früheren Arbeiten hat sie sich mit dem auseinandergesetzt, was nicht sichtbar ist. Aus Modefotografien beispielsweise hat sie die Augen der Models so stark vergrößert, dass darin die Spiegelungen der gerade ablichtenden Fotografen zum Vorschein traten – eine Fokussierung auf etwas, das sonst gerne ausgeblendet wird, nämlich das Mitwirken des Fotografen an der Konstruktion einer Abbildung von Realität. In einer anderen Arbeit hat sie eines ihrer Fotos in Leder binden lassen und versiegelt. Ins Leder geprägt steht ‚Most Beautiful Photograph in the World', ‚Price: 100.000 \$' Auch hier spielt sie mit der Idee von etwas, in diesem Fall des Fotos selbst, das unserem Blick verwehrt bleibt.

Über die Auseinandersetzung mit der Konstituierung von Abbildern der Realität

in der Fotografie hinaus erzählt uns Hansaliks Serie auch etwas über den Umgang unserer Gesellschaft mit Kunst. Werden Werke gestohlen, sind es im seltensten Fall Liebhaber, die eine Arbeit für sich haben wollen. Normalerweise sind es kriminelle Organisationen, die sich den angenommenen Marktwert von Kunst im Zusammenhang mit Drogenhandel und Geldwäsche zunutze machen. Anstelle von Bargeld werden Arbeiten als Sicherheiten benutzt, um innerhalb des Systems Geld zu verschieben – der ideelle Wert eines Kunstwerkes wird durch seinen materiellen abgelöst. Im Bankschließfach oder unter dem Sofa aufbewahrt sind die Bilder ihrer Funktion beraubt und werden wie Banknoten als virtuelles Zahlungsmittel verwendet. Genauso wie der Marktwert generierende Status eines Werkes ist auch unser Blick auf Kunst, etwas im Museum, vom gesellschaftlichen Konsens beeinflusst, von einer Idee, die die Gesellschaft von einer Arbeit oder einem Künstler hat. Und Hansaliks Serie steht für die Idee einer Arbeit, die nicht mehr da ist.



Gisa Fellerer

Do you like to hide?

Apparently, there are people who think it's fun to hide themselves, who find joy in not being seen. They may be hiding from the police or from malicious gossip. Or sometimes they just hide behind make-up, behind a forced smile, or simply behind a pillar or column.

It's hilarious. You could try to find them. It might be entertaining for a while. But they might stay in hiding forever. What a curious thought. They would accumulate dust, start rotting and decaying in their own hideout. But, I mean, some hiding places can be so well chosen, that there is no chance whatsoever of ever being found. Wow. That actually scares me. I guess it would be much safer to have someone else hide me. 'Cause otherwise: "Desperately seeking...!" and "Missing without a trace!" You know what, please hide me!

Gisa Fellerer

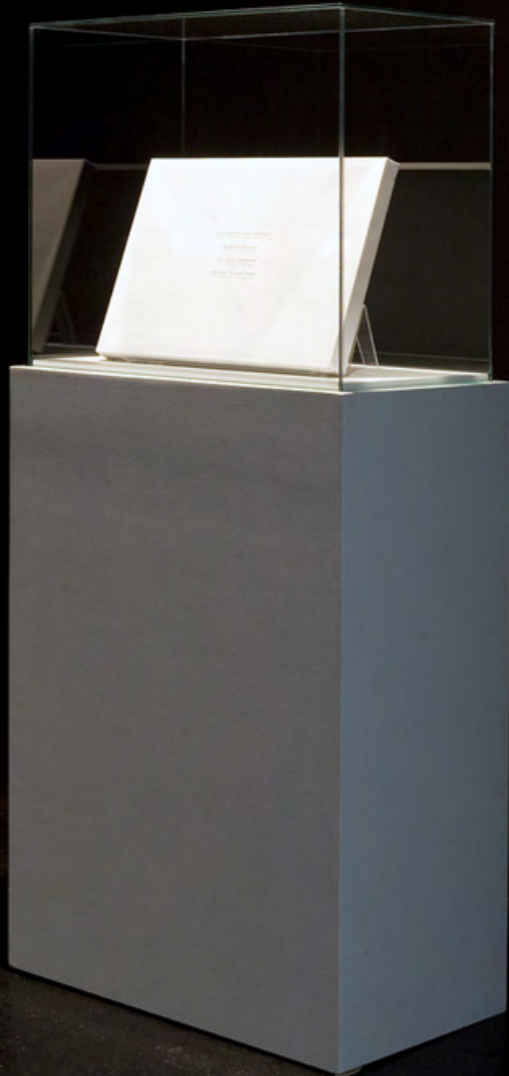
Verstecken Sie sich gerne?

Es soll ja Leute geben, denen es Spaß macht, sich zu verstecken. Die verstecken sich mal vor der Polizei oder vor übler Nachrede. Die verstecken sich mal hinter Make-Up, hinter einem aufgesetzten lachen, hinter einer Säule.

Eigentlich lustig. Man kann die suchen, das hat vielleicht Unterhaltungswert. Die bleiben dann auf ewig versteckt. Ein merkwürdiger Gedanke. Die verstauben, verrotten, vergammeln dann da in ihrem Versteck. Aber, ich meine, manche Verstecke können ja auch so gut sein, dass man keine Chance hat, die zu finden, die sich da grad drin verstecken. Hui. Das macht mir Angst. Da wäre es sicherer, man würde sich von jemandem verstecken lassen. Denn sonst: "Verzweifelt gesucht...!" und „Spurlos verschwunden!“ Ach, wissen Sie was ? Verstecken Sie mich bitte.

## The Most Beautiful Photograph in the World

mixed media installation: photograph, leather, imprinting, lead seal on the backside, glass cabinet



I decided to make the most beautiful photograph in the world. I also decided to seal the photograph in a white leather cover. Imprinted in the leather are the words “The Most Beautiful Photograph in the World, Price: \$100.000” This is the only hint the viewer gets to what is inside. The actual photograph stays a secret. The white cover resembles an empty canvas, onto which the spectator can project his/her own ideas. Only the person who is willing to pay \$100.000, will be able to disclose the secret. But should one uncover the secret?

exhibition view Fotogalerie Wien

THE MOST BEAUTIFUL  
PHOTOGRAPH  
IN THE WORLD.  
PRICE: \$ 100.000

Ich beschloss, die schönste Fotografie der Welt zu machen.  
Ich beschloss auch, diese mit einer eigens gefertigten Hülle aus weißem Leder zu verdecken. Im Leder eingeprägt steht ein Hinweis auf das, was innen zu finden ist: the most beautiful photograph in the world. price \$100.000.  
Was auf der Fotografie zu sehen ist, bleibt ein Geheimnis.  
Die glatte weiße Hülle erinnert an eine leere Leinwand, auf die der Betrachter seine eigenen Vorstellungen projizieren kann.  
Nur die Person, die diese Arbeit für \$100.000 kauft, kann das Geheimnis der schönsten Fotografie enthüllen.  
Soll man die versiegelte Lederhülle öffnen...?

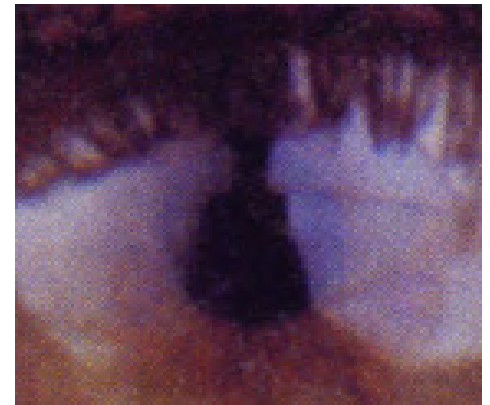
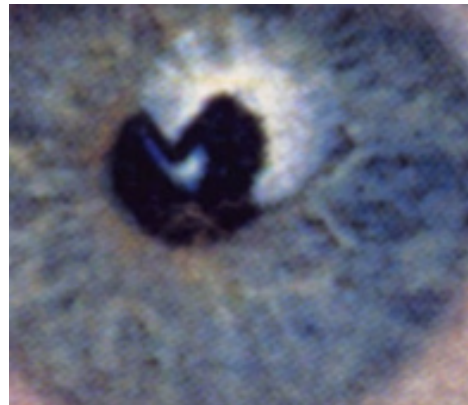
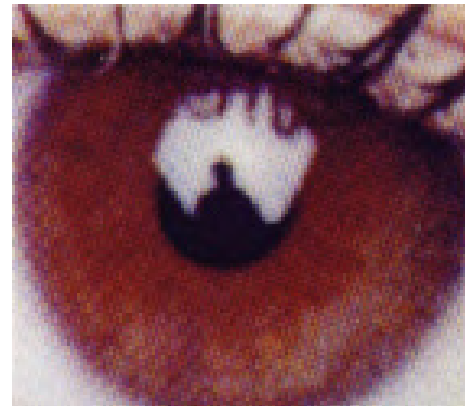
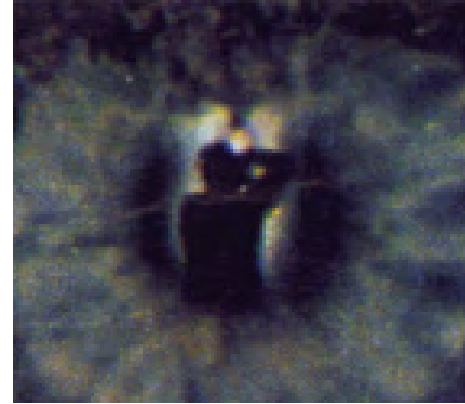


detail: metalseal on the backside

## 10 LOOKS INTO A FASHION MODEL'S EYE

THIS WORK IS A  
CONSTANTLY GROWING  
COLLECTION OF FOUND  
FOOTAGE IMAGES OUT  
OF MAGAZINES.

It shows eyes of fashion models in which the outlines of a dark, indistinctive figure can be seen - the silhouette of the original photographer. The extreme blow up creates a strange triangle between the viewer, the person looking at you (the eyes) and the black figure also looking out of the image. (normally the viewer would be the one reflected in the pupil, but the space is already taken by someone else...) The object-subject matter, who is in control of the view - one of the main issues of photography - is shown on an abstract level.





exhibition view Open Source, New York