

ONE

for the **MONEY**

TWO

for the **SHOW**

6

Emile Ouroumov

Non bis in idem

17

PROMESSES DE RIEN

60

Iara Boubnova

Stefan Nikolaev : Meilleur avant (et après) 1970

Stefan Nikolaev: Best before (and after) 1970

79

MORE IS NOW LESS

140

Paul O’Neill

L’évasion, le travail et l’intangibilité de la forme dans l’œuvre de Stefan Nikolaev

Escape, Labour and the Intangibilities of Form in the Work of Stefan Nikolaev

151

LOOPING BACK

204

Stefan Nikolaev / Emile Ouroumov

Half-Life

Entretien | Interview

226

LISTE DES ŒUVRES | LIST OF WORKS

233

BIOGRAPHIE | BIOGRAPHY

236

BIBLIOGRAPHIE | BIBLIOGRAPHY



Non bis in idem¹

Cher camarade,

Comme vous l’avez si remarquablement exprimé dans votre ouvrage *Contre l’art de l’impérialisme*², l’art en pleine liquéfaction des pays bourgeois et impérialistes, même rendu de plus en plus moribond par sa décadence de moins en moins dissimulée, n’en constitue pas moins une grave menace pour l’aspiration vers la liberté des peuples en ce moment opprimés par la mainmise du capitalisme sur toute forme de lucidité idéologique. Nous connaissons tous les deux les postulats du V^e Congrès du Parti Communiste Bulgare, selon lesquels notre tâche aujourd’hui impérative est d’entreprendre une lutte systématique contre le modernisme et le formalisme, contre les influences néfastes de l’art contemporain bourgeois de l’Europe de l’Ouest.

Ainsi, je vous écris afin d’attirer votre attention sur les agissements d’un individu actuellement très actif sur la scène artistique occidentale. Il s’agit de Stefan Nikolaev, artiste de nationalité bulgare formé à Sofia mais qui, depuis sa

défection et installation à Paris, s’attèle à ternir l’image de sa patrie. Empruntant les formes les plus insignifiantes d’une « objectité » reproductive, mises en corrélation avec un « esthétisme » de comptoir, par son œuvre il semble plaider l’irresponsabilité. Pourtant, sous le couvert bien trop usé de l’apolitisme, en pratique il s’introduit sournoisement dans la lutte des classes par l’avilissement et l’abaissement de la conscience des masses prolétaires.

De surcroît, nous savons que les formes très extrêmes de l’idéologie esthétique capitaliste n’ont pas connu une diffusion conséquente dans notre art, même si leur présence épisodique, du moins dans le passé plus ou moins récent, ne fait pas de doute. Dans ces circonstances, je ne vous cache pas mon inquiétude que Nikolaev, de par sa profonde et irrémédiable infection par une idéologie occidentale décadente, puisse s’en constituer le vecteur dangereux et procurer un très mauvais exemple à nos ouvriers culturels compatriotes. Si j’utilise le terme « irrémédiable », ce n’est pas par ignorance du discours du camarade Chervenkov³ *Pour*

Non bis in idem¹

Dear Comrade,

As you have so strikingly said in your book *Against the Art of Imperialism*², the thoroughly exhausted art of the bourgeois and imperialist countries, made even more and more moribund by its less and less disguised decadence, still poses a serious threat for those peoples who yearn for freedom but who are being oppressed by capitalism’s grip on all forms of ideological lucidity. We are both acquainted with the postulates of the 5th Congress of the Bulgarian Communist Party, whereby our now imperative task is to undertake a systematic struggle against modernism and formalism, against the noxious influences of Western Europe’s bourgeois contemporary art.

I am therefore writing to you to draw your attention to the machinations of a person currently very active in the western art scene. His name is Stefan Nikolaev, an artist of Bulgarian nationality trained in Sofia who, since he defected and settled in Paris,

has been doing his utmost to tarnish the image of his homeland. Using the most insignificant forms of a reproductive “objectness”, linked with a commercial “aestheticism”, he seems to be using his œuvre to plead irresponsibility. In practice, in the far too hackneyed guise of a-politicalness, however, he cunningly introduces himself into the class struggle by debasing and humbling the consciousness of the proletarian masses.

What is more, we know that the very extreme forms of the capitalist aesthetic ideology have not enjoyed significant dissemination in our art, even if their occasional presence, at least in the more or less recent past, is not in any doubt. In these circumstances, I will not hide from you my anxiety that Nikolaev, through his deep-seated and irreversible infection by a decadent western ideology, may put himself forward as the dangerous vehicle thereof, and provide a very bad example to our cultural working-class fellow countrymen. If I use the term “irreversible”, it is not because I am ignorant about Comrade Chervenkov’s

le Parti ou contre le Parti dans les Beaux-Arts et de son indulgence à l'égard de tels personnages réactionnaires :

« Notre Parti ne considère aucun de nos peintres comme formaliste invétéré. Le Parti n'est pas d'avis qu'ils ne puissent pas se réformer et aligner leurs pas avec la construction socialiste. Jamais le Comité Central n'a considéré et ne considérera pas que le réalisme socialiste dans l'art puisse être décrété. Il sera le fruit des efforts communs de rééducation systématique grâce à l'implication collective de l'ensemble des créateurs. »

Dans ce cas concret de défection en territoire étranger, il me semble pourtant que nous n'ayons pas l'emprise qui puisse permettre d'appliquer des mesures aussi modérées et idéalistes.

Maintenant, malgré le respect que je vous dois en tant que lecteur de ce pli, je me vois dans l'obligation de détailler, par des exemples concrets, certains processus hypocrites à l'œuvre dans ses « créations » ; je vais toutefois tenter de vous épargner les charlatanismes les plus risibles.

J'attire tout d'abord l'attention sur l'usage constant d'anglicismes dans les titres des œuvres de Nikolaev, sans aucun égard pour sa langue maternelle, ni même pour celle du pays qui l'accueille, et œuvrant en définitive pour la suprématie de la langue du nouveau cosmopolitisme pan-capitaliste. À l'exemple de *Return to Glory*, il s'agit de phrases inventées qui rappellent vaguement des slogans nord-américains utilisés pour faciliter la vente

d'objets de consommation parfaitement vains, servant uniquement à entretenir la prosternation des masses incultes devant leur Dieu imposé, le Capital. Si l'on s'en tient aux élucubrations de certains textes « critiques » sur son travail, il serait question d'un souci ironique de remise en doute de la prédominance, jusque sur le plan linguistique et culturel, de l'impérialisme américain sur l'Europe. Lors d'un vernissage, moment apothéose du système marchand de l'art pendant lequel toute galerie fait la publicité et le plus vil commerce de sa « marchandise », j'ai eu l'occasion de rencontrer Nikolaev et de l'interroger au sujet de ses titres. La teneur de sa réponse se passe de tout commentaire et exprime de manière limpide ses motivations purement opportunistes :

« L'omniprésence de l'anglais est un vrai souci pour beaucoup de gens. En ce qui me concerne, en tant que Bulgare cela ne me pose pas le moindre problème ; il y a de nombreuses raisons mais c'est sans doute surtout cette efficacité parfois brutale pour laquelle la langue anglaise est d'ailleurs connue. Prenons par exemple ma pièce Extra Light. C'est un panneau d'interdiction de fumer, avec des néons et une flamme qui clignote. Le titre est un calembour parfait entre cette fausse idée d'une cigarette plus légère, l'interdiction elle-même et la lumière mise en œuvre. »

Ce qui nous conduit vers un des sujets qu'il exploite – avec la plus grande naïveté et absence de sérieux, du moins en apparence ; le thème de la liberté. Évidente est la teneur de la « liberté » de l'artiste dans les pays

discourse³ *For the Party and Against the Party in the Fine Arts* and his indulgence towards such reactionary persons: “Our Party does not regard any of our painters as diehard formalists. The Party is not of the view that they are beyond reform and unable to align themselves with the socialist construct. The Central Committee has never considered and will not consider that socialist realism in art may be decreed. It will be the outcome of common programmes of systematic re-education, thanks to the collective involvement of all creative persons.” In the tangible instance of a defection to foreign territory, it nevertheless seems to me that we do not have the hold which might make it possible to apply such moderate and idealistic measures.

Now, regardless of the respect I owe you as reader of this letter, I find myself obliged to describe in some detail, using concrete examples, certain hypocritical processes at work in his “creations” ; I shall nevertheless try to spare you the most laughable of quackeries.

Let me first and foremost draw attention to the constant use of anglicisms in the titles of Nikolaev's works, with no regard for his mother tongue, nor even for the language of the country which has taken him in, striving, once and for all, towards the supremacy of the language of the new pan-capitalist cosmopolitanism. Taking *Return to Glory* as an example, what is involved is invented phrases which vaguely call to

mind North American slogans used to facilitate the sale of thoroughly useless consumer items, serving solely to prosecute the toadying of the uneducated masses to their imposed God, Capital. If we deal with the ravings of certain “critical” writings about his work, it is apparently a matter of an ironical concern over casting doubt on the predominance, even at the linguistic and cultural level, of American imperialism over Europe. During an exhibition opening, that apotheosis-like moment of the commercial art system, during which all galleries advertise and indulge in the basest trade of their “merchandise”, I have had occasion to meet Nikolaev and question him about these titles. The content of his answer begs no commentary and most clearly expresses his purely opportunistic motivations:

“The ubiquity of English is a real concern for a lot of people. As far as I'm concerned, as a Bulgarian, this doesn't pose any kind of problem for me; there are plenty of reasons but it's probably the at times brutal effectiveness which the English language is incidentally known for. Let's take my piece Extra Light as an example. It's a no smoking sign, with neons and a flashing flame. The title is a perfect pun involving the phoney idea of a lighter cigarette, the ban itself, and the light applied.”

Which leads us to one of the subjects he uses—with the greatest naivety and lack of seriousness, seemingly at least—the theme of freedom. What is evident is the degree of the artist's freedom in bourgeois coun-

bourgeois – une licence à se déshumaniser, à faire les plus abjects compromis avec la morale et sa propre conscience. Et sans surprise, la liberté dans ses créations apparaît non pas comme idée, aspiration ou même définition ; elle y figure comme le pire des poncifs délavés que la réclame capitaliste à l’Ouest vend par le véhicule de la presse, la radio et le cinéma. Se posant en défenseur des libertés petit-bourgeoises – qui pour l’essentiel consistent en des loisirs nocifs conduisant au maintien d’un perpétuel égarement idéologique – il se fait l’apôtre non pas de la liberté mais de la dépendance. Dépendance vis-à-vis de l’alcool et de la nicotine, exprimée par des œuvres telles que *Holy Spirit Rain Down, Come to Where the Flavour Is, Marlboro Boxes* et le précité *Return to Glory*. S’il fait semblant de critiquer l’actuel retournement hygiéniste en Occident, qui, par l’exploitation d’une masse ouvrière aseptisée pour des raisons productivistes, ne vise pas autre chose que le sauvetage d’une machine économique et idéologique défaillante, Nikolaev n’en est pas moins doublement rétrograde et réactionnaire, même à l’égard de ses nouveaux maîtres impérialistes.

Un autre procédé à l’œuvre chez Nikolaev, considérablement plus perfide, est son habitude à manipuler les attentes du peuple déjà faussées par la société consumériste, avec ce qu’on pourrait appeler des « fausses promesses ». Ces dernières, une personne idéologiquement saine ne saurait qualifier que de prétendues remises en question nulles et non avenues, soi-disant révoltes qui au bout du compte ne sont que révoltantes.

Or, comme vous le soulignez page 360, « *L’idéologie réactionnaire de l’impérialisme, on le sait, se manifeste dans l’art sous des formes très variées, de l’“innocente” absence de principes idéologiques au militarisme acharné, des “révolutionnaires” rébellions individuelles à la trahison pure et simple contre le peuple.*

Sous toutes ses formes pourtant, l’idéologie capitaliste est nocive, anti-évolutionniste et en état de décomposition. Et très souvent, justement sous ses formes les plus dissimulées et “innocentes” elle est la plus dangereuse, comme l’invisible étang envahi par la végétation est plus terrifiant que les eaux libres d’un lac. Il est facile de décerner les inepties dans les délires bégayants des lettristes ou dans les barbouillages des surréalistes ; aucun besoin de microscope pour découvrir les tendances haineuses de la littérature militariste ou raciste. Beaucoup plus traîtres sont les formes d’apolitisme extérieur derrière lesquelles se cache le dévouement pour les exploiters ; celles de l’objectivisme, exprimant la subjectivité la plus réactionnaire ; de l’individualisme, vendu comme un élan vers la “liberté créatrice”, et ainsi de suite. »

Ainsi, prenons pour exemple *Le Chateaubriand, Crisis Management*, qui traite de la crise économique actuelle sous la forme d’une « action » (que je qualifierais personnellement de borborygmes extériorisés, car elle ne fait qu’exprimer l’inaction notoire de la bohème artistique parisienne et ses habitudes gargantuesques auxquelles ses « mécènes » ont bien évidemment de plus

tries—a licence to de-humanize yourself, and deal with the most abject compromises with morality and your own conscience. And it comes as no surprise that, in his works, freedom appears not as an idea, aspiration, or even definition; it features in it as the worst of faded clichés which the capitalist advertisement in the West sells by way of press, radio and film. Posing as a champion of petty-bourgeois freedoms—which consists essentially in harmful leisure pursuits leading to the maintenance of a perpetual ideological distraction—he makes himself the apostle not of freedom but of dependency. Dependency on alcohol and nicotine, expressed through works such as *Holy Spirit Rain Down, Come to Where the Flavour Is, Marlboro Boxes* and the afore-mentioned *Return to Glory*. If he pretends to criticize the current hygienist comeback in the West, which, by exploiting a sanitized working-class mass for productivist reasons, aims at nothing other than the saving a defective economic and ideological machine, Nikolaev, for all this, is still doubly backward-looking and reactionary, even with regard to his new imperialist overlords.

Another procedure at work with Nikolaev, which is considerably more perfidious, is his habit of manipulating the people’s expectations, already distorted by the consumer society with what we might call “false promises”. These latter could only be described by any ideologically sane person as claimed challenges which are null and void, so-called revolts which, in the end of

the day, are merely revolting. Now, as you underscore on page 360:

“The reactionary ideology of imperialism, as we know, comes across in art in very varied forms, from the ‘innocent’ absence of ideological principles to fierce militarism, from individual ‘revolutionary’ rebellions to treason, pure and simple, against the people.

In all its forms, however, capitalist ideology is harmful, anti-evolutionist and in a state of decay. And very frequently, precisely in its most disguised and ‘innocent’ forms, it is at its most dangerous, like the invisible pond invaded by vegetation which is more terrifying than the open waters of a lake. It is easy to single out the stupidities in the stammering ravings of the Lettrists and the scribbles of the Surrealists; no need for a microscope to discover the loathsome trends of militarist and racist literature. Much more treacherous are the forms of outward a-politicism, behind which lurks devotion to the exploiters; forms of objectivism, expressing the most reactionary subjectivism; and forms of individualism, sold as a thrust or surge towards ‘creative freedom’, and so on and so forth.”

So let us take, for example, *Chateaubriand, Crisis Management*, which deals with the current economic crisis in the form of an “action” (which I would myself describe as forms of externalized borborygmus, for all it does is express the notorious inaction of Paris’s artistic bohemia and its gargantuan hab-

en plus mal à subvenir). En ce qui concerne la crise, même à l'Ouest certains gauchistes décadents comme Orwell ou Debord sont conscients qu'il n'existe aucune crise en particulier, si ce n'est l'état permanent de psychose induit auprès de la population. Pourtant ce n'est pas, du moins visiblement, le cas de Nikolaev qui se complaît dans l'insouciance de son rôle de présumé dissident auprès de ses pairs et « cherche des solutions ». Concrètement, il n'a pas la mémoire si mauvaise et renoue avec certaines pratiques malheureusement non encore éradiquées chez nous, comme le pot-de-vin, et s'en sert pour attirer le regard de collectionneurs et critiques d'art autour de son personnage. En cédant à un restaurant célèbre les espaces publicitaires qu'il s'est vu offrir par un infâme magazine culturel, il obtient en échange quelques repas à partager avec les convives de son choix : les susmentionnés critiques et collectionneurs. Visiblement inspiré par l'histoire des pommes trouvées et revendues à profit par le millionnaire américain Rockefeller avant d'hériter de plusieurs millions de dollars, notre Nikolaev commence très fort. Selon ses dires, il s'agit de « *l'opportunité de capitaliser double ; ce qui est plutôt bien par les temps qui courent* ». Quoique je crains qu'il ne va pas succéder au même héritage que son illustre idole.

Autre exemple, *Monument to Monument*, un indigne traitement infligé au monument de notre héros national Hristo Botev soumis à un grossier déracinement afin de le confronter au monument « équivalent » d'un « sauveur » de la Confédération Suisse, sans aucun égard pour le positionnement inconcevable de ce

pays féodalisé et prétendument « neutre », pourtant depuis des siècles plaque tournante du commerce de profiteurs et fidèle réserve d'argent du système capitaliste impérialiste. Sans parler de l'exaspérante courbette devant le fédéralisme individualiste qui de surcroît prive nos prolétaires de la jouissance de ce monument, symbole de notre unité nationale en tant que prise de conscience décisive qui finalement a éclairé notre route vers l'inéluctable futur communiste.

Tout ce que touche cet art « moderne » se transforme en abjecte falsification à des fins de propagande, ou simplification extrême conduisant à une perte du réalisme historique et politique. Comme vous le soulignez, y compris dans le domaine de la littérature : dans les populaires rééditions littéraires raccourcies, un *Don Quichotte* occupe vingt pages, *Guerre et Paix* : trente. En pratique il ne s'agit que de détruire la véritable valeur des œuvres classiques pour les aligner sur le niveau intellectuel d'un match de football ; dans ces ersatz de la culture on ne trouve qu'une intrigue grossière, racontée de manière illettrée : comment Don Quichotte se promenait en Espagne en faisant des sottises ; ou comment Anna Karenina a « trompé » son mari et s'est jetée sous un train. Dans cette étrange chirurgie de l'héritage, les grands génies de l'humanité sont non seulement démembrés, mais tout simplement décapités. On pourrait presque être reconnaissants que Nikolaev ne se réfère qu'à des insignifiantes « stars » de l'art moderne occidental, parfois au passé douteux, tel un Joseph Beuys notoirement engagé dans la Luftwaffe

its which its “patrons” very clearly have more and more trouble satisfying. As far as the crisis is concerned, even in the West certain decadent leftists like Orwell and Debord are aware that there is no crisis in particular, except the permanent state of psychosis brought on among the people. Visibly at least, however, this is not the case with Nikolaev who revels in the carefreeness of his role of presumed dissident among his peers, and “seeks solutions”. In concrete terms, his memory is not that bad, and he links up with certain practices sadly not yet eradicated among us, like the backhander, and uses them to attract the eye of collectors and art critics to his person. By handing over to a famous restaurant the advertising spaces which he was offered by an infamous cultural magazine, he obtains in exchange one or two meals to share with the guests of his choosing: the afore-mentioned critics and collectors. Visibly inspired by the story of the found apples which were resold at a profit by the American millionaire Rockefeller, before inheriting several million dollars, our Nikolaev got off to a very strong start. According to what he says, it is a matter of “a chance to capitalize twice over; which is rather good in these times”. Though I fear that he will not enjoy the same legacy as his illustrious idol.

Another example is *Monument to Monument*, a disgraceful treatment inflicted upon the monument to our National hero Hristo Botev, subjected to a crude uprooting so as to confront it with an “equivalent” monument to a “saviour” of the

Helvetic Confederation, without any regard for the inconceivable position of that feudalized and allegedly “neutral” country which, for centuries, has nevertheless been the trading hub for profiteers and a loyal piggybank for the imperialist capitalist system. Without mentioning the exasperating low bow to individualist federalism which, in addition, deprives our proletarians of the enjoyment of this monument, symbol of our national unity as a decisive awareness that has in the end shed light on our path towards the inexorable communist future.

Everything that this “modern” art touches turns into abject falsification with propagandist ends, or else extreme simplification leading to a loss of historical and political realism. As you emphasize, including in the sphere of literature: in popular abridged re-editions, a *Don Quixote* runs to 20 pages, *War and Peace* to 30. In practice, it is just a matter of destroying the real value of classic works in order to align them with the intellectual level of a football match; in these cheap substitutes for culture we find merely a coarse intrigue, recounted in an illiterate manner: how Don Quixote wandered about Spain committing follies; or how Anna Karenina “deceived” her husband and threw herself under a train. In this strange surgery of heritage, humankind's great geniuses are not only dismembered, but quite simple beheaded.

One might almost be grateful that Nikolaev only refers to insignificant “stars” of western modern art, sometimes with a

fasciste. *I hate America and America hates me* (l’énoncé, du moins dans sa première partie, n’est évidemment qu’une pirouette de circonstance) se situe dans le sillage d’une œuvre de ce sympathique Herr Beuys, *I Like America and America Likes Me*, pour laquelle il s’était rendu aux États-Unis sans physiquement y poser les pieds tout en cohabitant pendant quelques jours avec un coyote. Si cette excentrique entreprise, somme toute inoffensive et probablement plutôt honnête du point de vue de son auteur au regard des mésaventures de la patrie de Beuys d’avec les États-Unis, peut porter en effet quelque critique envers le caractère sauvage de l’avidité, l’impérialisme et néo-colonialisme américain représentés par le coyote, il n’en va pas de même pour l’œuvre de Nikolaev qui entend lui aussi, de sa voix illégitime, faire semblant de critiquer les États-Unis à travers leur « culture » populaire. Le résultat n’apparaît que comme une apologie délavée des temps meilleurs dans le passé capitaliste américain. Il s’agit concrètement d’une statue de coyote réalisée dans un traitement mièvre et représentant *Coyote*, un personnage d’éternel perdant figurant dans de nombreux dessins animés. J’imagine que cela vous évoque immédiatement quelque chose : en effet, ce personnage nous est bien connu à travers les dessins animés soviétiques⁴ desquels il a été plagié et dans lesquels il dénonce l’individualisme et l’égoïsme encore présents dans certains éléments bohèmes et réactionnaires de notre société socialiste. Je suis tenté de dire : « bon débarras », ce personnage n’est que mieux à sa place dans la société américaine où le

prolétariat a endossé le costume d’éternel perdant, jusqu’à ce que l’appel révolutionnaire résonne outre-Atlantique.

Je vous prie de prendre davantage connaissance de cette affaire regrettable par l’intermédiaire de certains de ses catalogues en circulation ou prochainement en parution, afin de pouvoir juger par vous-même de l’influence néfaste de Nikolaev sur la consolidation de notre front culturel, ceci en vue de prendre toute mesure qui semble appropriée.

Avec mes respects dévoués,
[Signature]

- 1 NDLR: Une proposition critique d’Emile Ouroumov. La règle « non bis in idem » est un principe classique de la procédure pénale, déjà connu du droit romain, d’après lequel nul ne peut être de nouveau poursuivi ou puni pénalement à raison des mêmes faits. Cela veut dire qu’après le jugement prononcé par un tribunal en dernier recours et l’acquittement ou la conviction conséquente, est interdite toute nouvelle poursuite contre la même personne pour les mêmes faits.
- 2 NDLR : Bogomil Rainov, *Против изкуството на империализма [Contre l’art de l’impérialisme]*, 1952, Éditions d’état « Science et Art », Sofia, Bulgarie. Bogomil Rainov (Bulgarie, 1919 – 2007) est une figure controversée, écrivain, professeur et théoricien de l’art, défenseur du réalisme socialiste. Entre 1953 et 1960, il est attaché culturel à l’ambassade de Bulgarie à Paris. Rainov a également publié une série de romans dont les protagonistes, y compris le personnage principal et récurrent, Emile Boev, sont des membres des services secrets de contre-espionnage bulgares.
- 3 NDLR : Vulko VeleV Chervenkov (1900 – 1980), premier ministre de la Bulgarie entre 1950 et 1956, également secrétaire général du Comité Central du Parti Communiste Bulgare. À cause des nombreuses persécutions politiques lors de son régime et de ses tentatives d’introduire un culte de la personnalité, il a aussi été connu sous le sobriquet « Petit Staline ». Son influence s’effondre avec la chute de Staline.
- 4 NDLR : Il s’agit du loup (*Volk*) de « Nu, pogodi ! », série de dessins animés soviétiques diffusée en une vingtaine d’épisodes à partir de 1969.

dubious past, like Joseph Beuys, famously enrolled in the fascist Luftwaffe. *I hate America and America hates me* (the statement, at least in its first part, is obviously just an about-face of circumstance) comes in the wake of a work by this kindly Herr Beuys, *I Like America and America Likes Me*, for which he betook himself to the United States without physically touching American soil, while co-habiting with a coyote for a few days. If that eccentric undertaking, inoffensive when all is said and done, and probably rather honest from the viewpoint of its author with regard to the misadventures of Beuys’s homeland with the United States, may actually prompt some criticism of the savage character of the American greed, imperialism and neo-colonialism represented by the coyote, the same cannot be said of the work of Nikolaev, who, with his illegitimate voice, is also keen to pretend to criticize the United States through their popular “culture”. The result appears merely like a faded apology for better times in the American capitalist past. In concrete terms, what is involved is a statue of a coyote produced in a mawkish treatment and depicting *Coyote*, an eternal loser of a character featuring in lots of cartoons. I imagine that this immediately evokes something for you: in fact, this character is well known to us through Soviet cartoons⁴ from which it has been plagiarized and in which it denounces the individualism and selfishness still present in certain bohemian and reactionary elements of our socialist society. I am tempted to say: “good

riddance”—this character is just more in his place in American society where the proletariat has donned the costume of eternal loser, until the revolutionary summons rings out across the Atlantic.

I would ask you to learn more about this regrettable matter by way of some of his catalogues, either available in circulation or soon to be published, in order to be able to judge for yourself the noxious influence of Nikolaev on the reinforcement of our cultural front, and this with a view to taking any measure that seems appropriate.

With my devoted respects,
[Signature]

Translated from French by Simon Pleasance

- 1 Editor’s note: A critical proposition made by Emile Ouroumov. The “*non bis in idem*” rule is a classic principle of penal procedure, already known in Roman law, whereby no one can be tried again or penally punished on the basis of the same facts. This means that after the verdict handed down by a court as a last resort and the consequent acquittal or conviction, there may be no new trial of the same person for the same facts.
- 2 Editor’s note: Bogomil Rainov, *Против изкуството на имперуализма [Against the Art of Imperialism]*, 1952, State publisher “Science and Art”, Sofia, Bulgaria. Bogomil Rainov (Bulgaria, 1919 – 2007) was a controversial figure, a writer, professor and art theoretician, and a defender of socialist realism. Between 1953 and 1960, he was cultural attaché at the Bulgarian embassy in Paris. Rainov also published a series of novels whose protagonists, including the leading and recurrent character, Emile Boev, are members of the Bulgarian secret counter-espionage services.
- 3 Editor’s note: Vulko VeleV Chervenkov (1900 – 1980), prime minister of Bulgaria between 1950 and 1956, and also secretary general of the Central Committee of the Bulgarian Communist Party. Because of numerous political persecutions during his regime, and his attempts to introduce a personality cult, he was also known by the nickname of “Little Stalin”. His influence waned with Stalin’s fall.
- 4 Editor’s note: This is the wolf (*Volk*) of “Nu, pogodi!”. a series of Soviet cartoons put out in some twenty episodes from 1969 on.

PRO- MESSES DE RIEN







What Goes Up Must Come Down
2007



What Goes Up Must Come Down
2007













Monument to Monument
2003





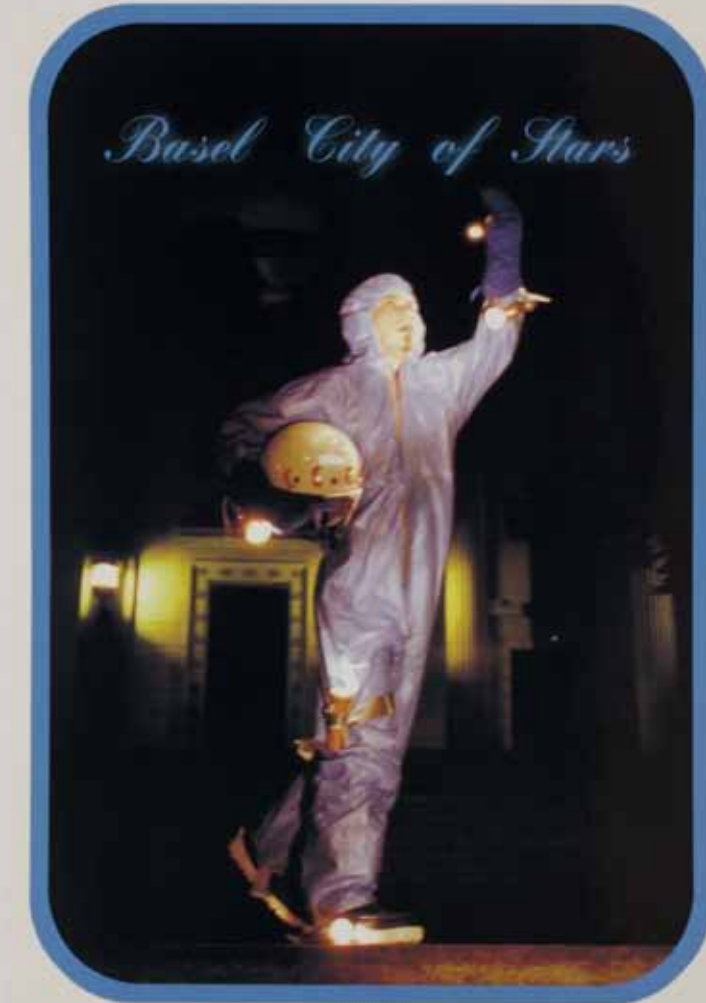
Monument to Monument
2003



Monument to Monument
2003

to: attitudes, Genève, Dear curators, thank
you very much for inviting me to take part
in your project "anderswo 2" (elsewhere
too). My proposal is to produce a bronze
statue for the city of Basel representing
Yuri Gagarin, the first man who not only
went, but also came back from the else-
where. Knowing the budgetary problems,
in the meantime, I'm sending you a mock-
up of the future monument by night. So
long, Stefan Nikolaev, Basel 1999

1999 © stefan nikolaev & FBM studio zürich





Running With the King
1992







POWERFUL TIPS
Graphic design:
A powerful color scheme is useful for graphic
and advertising design. It is more appropriate for
an attention-grabbing project – a poster, poster
or packaging – than for projects that require
more “polite” formal reports, brochures,
flyers, etc.
Using a powerful color scheme as the first or
second step can create a highly emotional
response in a viewer, ranging from joy and
excitement to discomfort.
Source: [http://www.1000logos.com](#)
Revised: 10/10/10



ONE FOR THE MONEY

TWO FOR THE SHOW

LE CHATEAUBRIAND

maison fondée en 1929



129, avenue Parmentier 75011 Paris.
Téléphone : 01 43 57 45 95
Fermeture : Samedi midi, dimanche et lundi

La crise boursière ne me plaît pas du tout, on ne parle que de ça et visiblement il va falloir prendre des mesures de repli. En même temps, il est difficile de renoncer à ces habitudes devenues soudainement chères. L'invitation de Marie Maertens d'occuper une double page dans Technikart tombait juste. J'ai entrevu dans sa proposition de réaliser un projet au sein d'un espace media largement diffusé, l'opportunité de capitaliser, voir après mûre réflexion, de capitaliser double ; ce qui est plutôt bien par les temps qui courent... Je me suis rendu dans le restaurant où tout le monde veut une table (moi aussi) Le Chateaubriand.

J'ai proposé à la direction de l'établissement l'arrangement suivant :

Je réaliserai comme projet pour Technikart une page de pub pour le restaurant, que je leur céderai contre 10 repas offerts. Manger bien c'est essentiel, mais je décide de tirer profit de cet échange en réunissant ces 10 repas en 5 déjeuners ou dîners auxquels j'inviterai, en tête à tête, 5 personnalités du monde de l'art : directeur de Musées, curateur, critique d'art ou collectionneur afin de les intéresser à mon travail et son évolution.



Si vous aussi vous êtes collectionneur, curateur ou critique d'art et que vous souhaitez dîner avec moi au Chateaubriand, appelez au 01 43 57 45 95 dès maintenant pour réserver un Crisis Management lunch ou Crisis Management dîner. Le nombre de places étant limité, n'hésitez pas, appelez maintenant!

Stefan Nikolaev, Crisis Management, 2008

Stefan Nikolaev:
Meilleur avant (et après) 1970

L'œuvre de Stefan Nikolaev tourne très clairement autour des multiples transformations et métissages entre ce que nous savons des objets du quotidien et la façon dont l'artiste nous incite à les reconsidérer lorsque nous réfléchissons à la forme et la vision nouvelles dont il les investit. La surface apparente de ses œuvres recèle un récit en développement, mettant en jeu les relations complexes qu'entretient l'artiste avec la vie et la mort, le temps et l'espace, la consommation et les produits de nécessité vitale. Cette histoire déroule son cours fluide au long de plus de quinze ans de présence active sur la scène artistique internationale.

L'intrigue est loin d'être épuisée et elle a acquis, ces dernières années, le genre de profondeur et de forte présence qui transforme les idées attrayantes et ludiques d'un jeune artiste en une expression puissante. Il prête une très grande attention à l'exécution formelle de ses œuvres, jusqu'à être obsédé par la qualité de leur présence physique. Peut-être est-ce là sa manière de

rendre ses œuvres belles et communicatives; ou bien de les rendre durables et pérennes tout en surmontant les peurs tapies tout au fond de la pensée les sous-tendant.

Le traitement typique de la forme et des idées par Stefan Nikolaev pourrait être décrit comme caractéristique du design, mais d'un design détourné: il y a trop à lire dans ses œuvres, trop à associer et à méditer en leur présence pour qu'on puisse les appréhender dans un mode purement fonctionnel. C'est probablement ce à quoi David Hockney faisait référence dans sa célèbre déclaration: « L'art doit vous transporter, ce que le design ne fait pas, sauf bien sûr si c'est le design d'un bus. »¹

Interim

On ne dit presque jamais « Je t'aimerai à 15h24 mercredi prochain », contrairement à « Je t'aimerai éternellement ». Il semble difficile d'associer la dévotion à long terme et les émotions durables liées à l'amour à un instant précis. Mais il est encore plus bizarre de dire, par exemple, « Elle l'a aimé

Stefan Nikolaev:
Best before (and after) 1970

Stefan Nikolaev's body of work is quite obviously centered on the multiple transformations and crossovers between what we know about objects from everyday life and what the artist is making us reconsider when thinking about the new form and vision he invests in them. Under the visual surface of his works there is an on-going narrative about the complex relations that the artist has with life and death, time and space, consumerism and basic necessities of life. This story has been unfolding in a fluid current over a period of more than fifteen years of his activities on the international art scene.

The plot is far from over and in recent years it has acquired the kind of depth and strength of presence that transform the engaging and playful ideas of a young artist into a strong statement. He is extremely careful about the execution and the form of his works to the point of obsessive engagement with their physical presence qualities. Maybe this

is his way of making the works attractive and communicative; or maybe this is his way of rendering the work durable and lasting while also overcoming the fears that are hidden deep into the thinking behind the works.

The typical for Stefan Nikolaev design-related handling of form and ideas could be described as design with a twist—there is too much to read in his works, too much to associate and think about when in their presence rather than simply consider them in straight functional sense. This probably is what David Hockney famously referred to in the following manner: “Art has to move you and design does not, unless it's a good design for a bus”.¹

Interim

Hardly anybody says “I will love you at 3.24 pm next Wednesday”, as opposed to the customary “I will love you forever”. It seems hard for people to relate the long term devotion and lasting emotions

éternellement mercredi dernier à 15h24. » La capacité humaine à raconter une histoire requiert d’associer des événements précis à des instants donnés, qu’ils soient réels ou inventés. Sinon, c’est la confusion ; sans être vraiment remis en cause, le temps cesse de s’écouler de la façon normale à laquelle nous sommes habitués. Lorsque ces repères sont brouillés, les gens ressentent un besoin de réinitialiser le réel afin de le réintégrer dans leurs vies.

Dans son œuvre intitulée *Ontario Est* (2001), Stefan Nikolaev aborde les relations complexes entre la vie humaine, le temps matériel et la capacité à raconter ou à écouter une histoire, un récit qui pourrait être narré un certain nombre de fois. Cette œuvre donne à voir une rencontre fortuite, dans un parc urbain, entre le héros plongé dans ses pensées et une intruse qui veut insérer l’histoire de sa vie dans son espace privé à lui. C’est une histoire toute simple, mais inaccessible au spectateur/lecteur. L’œuvre incorpore plusieurs cadrans d’horloges numériques au sein de mots et de phrases décomptant le temps simultanément, et fournissant un cadre chronologique au récit. Selon le moment où se produit la rencontre de l’œuvre et du regardeur, ce cadre chronologique peut passer du matin à l’après-midi. La rencontre dans le parc peut s’être déroulée à n’importe quel moment d’un jour donné. Immuablement, les pendules attestent de la réalité d’un événement fragmentaire mais authentique. La narration et l’œuvre acquièrent le statut d’un récit mythologique

traitant des cycles du temps. Pourquoi, où, quoi, restent obscurs ; il est simplement clair que l’événement s’est produit et que le texte est rédigé au nom d’une culture et d’une vie en état de flux cyclique. L’histoire est racontée en français, mais pourrait l’être en n’importe quelle langue. Dans la version bulgare de 2002, le texte est écrit en caractères latins comme dans les courriers électroniques et les textos, faisant probablement allusion aussi à la domination universelle de la langue anglaise et des caractères latins dans les nouvelles technologies de l’information.

De façon subtile, cette œuvre se réfère également au célèbre cycle de peintures de dates d’On Kawara. Toutefois, cette œuvre conceptuelle de renom donne à voir le temps comme une présence concrète – le regardeur ignore tout de ce qui s’est produit à la date dépeinte et l’artiste ne ressent pas le besoin de partager avec lui ce récit spécifique. On ne peut que tenter de le deviner, et le fardeau de ces possibilités narratives inexprimées est d’une certaine façon trop lourd à porter. Dans l’œuvre de Stefan Nikolaev, le temps n’est qu’un cadre provisoire donné au récit : l’événement a eu lieu, mais c’est au regardeur et à lui seul de conjecturer quand exactement.

Le goût

La présence de cigarettes et d’ustensiles de fumeurs est une des caractéristiques des œuvres de Stefan Nikolaev. Une série d’entre elles traite de l’acte de fumer comme problème existentiel. Défiant

associated with love to a specific moment in time. It is much easier to say “forever” and thus promise everything without committing to anything in particular. But it is even stranger to say for instance “She loved him forever on Wednesday at 3.24 pm” The basic human ability to narrate a story requires fixed points in time for fixed events even though these might be real or invented. Otherwise there is confusion; without actually questioning it, time ceases to flow in the normal way to which people are accustomed. When these fixed points are scrambled, people feel a need to reboot reality in order to reinstate it in their lives.

In his work titled *Ontario Est* (2001) Stefan Nikolaev is envisioning the complex connections between human life, physical time and the ability to tell or listen to a story, a story which could be retold a number of times. This work conveys the story of a chance meeting in a city park between the meditating protagonist and an intruder who wants to bring the story of her life into his private space. It is a simple story, but inaccessible for the viewer/reader. The work includes several digital clock faces integrated within the words and sentences that count time simultaneously and provide the time frame for the story. Depending on when the viewer encounters the work, the time frame may shift from A.M. to P.M. The meeting in the park may have happened at any moment during a given day. Over

and over again, the clocks indicate the reality of the fragmentary yet actual event. The narration and the work acquire the quality of a mythological story about the cycles of time. It is not clear why, where, or what; it is just clear that the event took place and that the text is written on behalf of culture and life in a state of cyclical flux. The language of the story is French, but it could be any language. In the Bulgarian version (2002) the script uses Latin letters in the way they occur in e-mails and text messages, probably also referencing the general dominance of English language and Latin characters throughout IT.

In a subtle way this work also refers to the famous cycle of date paintings by On Kawara. However, the famed conceptual work envisions time as a solid presence—the viewer is not aware of what has occurred on the depicted date while the artist does not feel the need to share this particular narrative. One is left guessing and the burden of the unspoken narrative possibilities is somehow too much to bear. In Stefan Nikolaev’s work the time is but a provisional framework for the narrative—the event took place, but conjecturing when exactly is left entirely to the viewer.

Flavor

One of the trademarks of Stefan Nikolaev is the presence of cigarettes

les interdictions et les mises en garde préventives quant aux risques que cette habitude fait courir à la santé, l'artiste prend position en faveur de la liberté de l'individu de prendre ses propres décisions. L'artiste semble pleinement conscient des enjeux puisqu'une de ses œuvres textuelles occupant tout un mur affirme que les fumeurs meurent plus jeunes (*Smokers Die Younger*, 2006). À quoi « plus jeune » fait référence n'est cependant pas précisé : avant trente ans, par exemple, ou quatre-vingts ? On retrouve ici une approche similaire du temps comme matière extensible de nature fluide ; le crucial point de départ du récit est laissé indéfini. Ainsi, le temps semble sans fin parce que nous ne sommes jamais sûrs de quand exactement il a commencé...

Dans *Return to Glory* (2005) et *Come to Where the Flavour Is*² (2004), le lien entre les cigarettes, la vie et la mort acquiert des aspects plus morbides. Deux objets, en fait des « copies » en granite et en marbre, de taille humaine, de paquets de John Player Special et de Davidoff Light, sont disposées comme des pierres tombales. La connotation n'est pas seulement un appel ironique à ne pas fumer, une mise en garde que vous (l'artiste et peut-être le regardeur) négligez à vos risques et périls ; ces deux objets sont aussi une prise de position contre la société de consommation. Cette mise en cause est déguisée, mais pourtant bien présente : vous risquez de mourir parce que vous adorez une marque, et cette marque favorite à laquelle vous êtes resté fidèle jusqu'au bout figurera sur votre pierre

tombale. D'une certaine manière, votre épitaphe ironiquement héroïque pourrait être : « Mort pour la marque ».

Dedans et dehors

Le projet le plus ambitieux de l'artiste, *Riding the Gravy Plane* (2005, à ce jour non réalisé), revendique d'instituer un espace temporaire de liberté par rapport à tous les règlements (aussi utiles et sains qu'ils puissent être) tout en flouant le système (en matière de codes du transport aérien autant que de privilèges sans justifications). N'existant encore que sous forme de publicités dans les pages de magazines ou sur des affiches, ce projet propose un vol fumeur de New York à Paris, tournant autour d'une motivation unique, organisé pour un petit nombre de privilégiés, et totalement centré sur une habitude immorale et nocive. Si un tel vol avait réellement lieu, il ne ferait pas que violer radicalement toutes les lois actuellement imposées aux compagnies aériennes. Ce serait aussi une sorte de commentaire sur la société de consommation : tout est acceptable du moment que des clients peuvent être satisfaits avec profit... Sous ses airs de caprice décadent d'enfant gâté, le projet revêt une sorte de beauté anarchique d'une simplicité quasi enfantine.

L'une des premières vidéos de l'artiste, intitulée *Kool* (2000), donne à voir un gros plan du visage de l'artiste soufflant et inhalant de la fumée de cigarette (probablement de la marque Kool). C'est peut-être la plus simple, et pourtant la plus suggestive,

and gadgets related to smoking in his works. One line of works deals with smoking as an existential problem. In total deference to prohibitions on smoking and preventive warnings about the health hazards related to this habit, the artist is making a stand for the individual's freedom to make his or her own decisions. The artist seems to be fully aware of the stakes as a wall-sized textual work of his maintains that *Smokers Die Younger* (2006). However, it remains entirely unclear what “younger” exactly is - younger than, say, 30 - or 80 years old? Here is a similar approach to time as a stretchable matter of fluid definitions—the crucial starting point in a narrative is left undefined. Thus time seems to never end because we are never sure when exactly it has started...

In *Return to Glory* (2005) and *Come to Where the Flavour Is* (2004) the connection between cigarettes, life and death acquires more morbid aspects. Two objects, actually enlarged to human size granite and marble “copies” of John Player Special and Davidoff Lights cigarette packs, are installed like tombstones. The connotation is not only an ironical appeal against smoking (a warning), which you (the artist and maybe the viewer) disregard at your own risk; these two objects are also a statement against consumerism. The anti-consumerist stand is disguised and yet it is there—you may die because you

worship the brand; and then you get your favorite brand to which you were loyal until the end, as your tombstone. In a way, an ironically heroic epitaph: “Fallen in the service of the brand”.

In and Out

The artist's most ambitious project, *Riding the Gravy Plane* (2005, as of yet unrealized), makes a claim for establishing a temporary space of freedom from regulations (useful and healthy though they may be) while also cheating the system (of in-flight regulations, of privilege without justification). So far existing in the form of advertisements on magazine pages and posters, the project offers a singularly motivated, exclusively organized, and totally focused on a sinful and harmful habit smoking flight from New York to Paris. Such a flight, should it occur, would not only be in direct violation of all rules currently imposed on the air carrier industry. It will also be a kind of a comment on consumerism— anything goes when there are customers to be served for profit... Disguised as an act of decadent overindulgence, the project has a kind of anarchic beauty which is almost childish in its simplicity.

One of the earliest videos by the artist is titled *Kool* (2000) and represents a close-up on the face of the artist in the process of exhaling and inhaling cigarette smoke (presumably from

des œuvres du cycle. La fumée est à la fois présente et absente ; une extrême attention lui est consacrée, et pourtant elle est aussi délicate et éphémère que la vie humaine. Son apparition et sa disparition semblent analogues au processus de la respiration, vie et mort alternant dans un cycle sans cesse répété. Dans sa simplicité visuelle et sa présence éphémère, l'œuvre évoque étrangement un des classiques de l'art moderne : *Whirlpool (Eye of the Storm)* de Dennis Oppenheim (1973), où, un bref instant, la spirale d'un nuage de vapeur laissé derrière lui par un avion se fige en une forme solide.

Soulignant le lien entre fumer et l'érotisme, le cycle de collages intitulé *Storyboard after Courbet* (2007) présente des gros plans de corps féminins ; montrant des jambes largement écartées et des vulves clairement visibles, les images semblent avoir été empruntées à des magazines pornographiques, mais ont en fait été prises lors de séances de pose avec des modèles en chair et en os. Sur chaque collage, deux mains aux ongles vernis et ornées de bagues tiennent une cigarette allumée juste devant les organes génitaux comme si le vagin fumait réellement. Au-delà de la référence à *L'Origine du monde* de Courbet, la cigarette pourrait bien sûr être interprétée comme un symbole de liberté, de désir et de brisage des tabous. De toutes les œuvres de Stefan Nikolaev liées à l'acte de fumer, ce cycle de collages est peut-être le plus optimiste ; c'est certainement celui qui se préoccupe le moins de la mort, du

passage du temps, de la vanité. Il illustre clairement un autre fil rouge de la pensée de l'artiste : élever de simples objets, actions et situations du quotidien au rang d'occasions héroïques de se remémorer de grandes questions existentielles.

C'est le cas de la vidéo *Sickkiss* (2006), où le magnétisme mystique de l'acte tout simple et le mouvement au ralenti des deux protagonistes échangeant un baiser par le truchement de leurs cigarettes atteignent une dimension symphonique. Dans la vidéo, deux visages vus de profil, ceux d'une jeune femme et d'un homme âgé, se rapprochent lentement, comme pour déboucher sur un baiser magnifié. Le contact s'opère effectivement, mais entre les bouts incandescents des cigarettes que fume chacun d'eux. La disposition des profils fait que l'ensemble de la séquence évoque le célèbre alignement des doigts dans la fresque de Michel-Ange au Vatican où Dieu donne vie à Adam. Dans cette vidéo, c'est la femme qui semble offrir quelque chose à l'homme plus âgé, peut-être l'étincelle de la vie, ou bien une accélération de sa course vers la décrépitude et, finalement, la mort.

Hauts et bas

Pour Stefan Nikolaev, l'acte et le fait de fumer se sont mués en un champ extrêmement fertile d'exploration de métaphores visuelles et d'associations conceptuelles. Avec des moyens limités, et par une concentration de l'expression de sa pensée visuelle, la contribution de Stefan Nikolaev

a “Kool” cigarette). It is maybe the simplest yet the most suggestive work in the cycle. The smoke is there and not there; it is given extreme attention and yet it is as delicate and ephemeral as human life. Its appearance and disappearance is like a counterpart to breathing—death and life in an alternate ongoing cycle. In its visual simplicity and ephemeral presence the work is strangely reminiscent of one of the classics of modern art — *Whirlpool (Eye of the Storm)* by Dennis Oppenheim (1973) where for a short period of time spiral clouds of vapor trail from an airplane become motionless like a solid shape.

Emphasizing on the connection between smoking and eroticism, the cycle of collages titled *Storyboard after Courbet* (2007) represents female bodies in close up—with spread out legs and fully visible vaginas, the pictures look like they might have been sourced from soft porn magazines, while in fact being real models. In each collage, a pair of hands with polished fingernails and rings is holding a smoking cigarette just on top of the genitals as if the vagina is actually in the process of smoking. Beyond the reference to Courbet's *Origin of the World*, there is of course the cigarette which could be seen as a symbol of freedom, desire and taboo breaking. Of all Stefan Nikolaev works related to smoking this cycle of collages is maybe the most optimistic one;

certainly, it is the one least concerned with death, the passage of time, or vanity. It demonstrates clearly another line of the artist's thinking, promoting simple everyday life objects, actions and situations into almost heroic occasions to remember the big issues in life. Such is the video work *Sickkiss* (2006) where the mystical magnetism of the simple action and the slow motion of the two main characters and their cigarette-extended kiss reach symphonic dimension. In the video two faces seen in profile, a young woman and an old man are slowly approaching each other, as if leading to a monumental kiss. The kiss happens, but only between the tips of the cigarettes that each of them is smoking. The positioning of the profiles makes the whole sequence appear like the famous finger touch in the Michelangelo murals from the Vatican where God gives life to Adam... In this video it is the woman who seems to be giving something to the older man; maybe it is the spark of life, or maybe it is an impulse to decay and, eventually, death.

Ups and Downs

For Stefan Nikolaev the act and fact of smoking has become an immensely fertile field for investigating visual metaphors and conceptual associations. Limiting the means and concentrating the language of his visual thinking, Stefan Nikolaev's contribution to the Bulgarian pavilion in the 52nd Venice

au pavillon bulgare de la 52^e Biennale de Venise en 2007 proposait une installation dans laquelle le processus réflexif réducteur de l'artiste et son goût pour les oppositions de contrastes atteignaient leur apogée. Installée dans la cour du Palazzo Zorzi, dans le centre de Venise, l'œuvre comportait en arrière-plan un texte en lettres de néon se détachant sur le mur couvert de lierre, « Tout ce qui monte doit descendre », qui donnait à l'œuvre son titre (*What Goes Up Must Come Down*, 2007). C'était là une nouvelle manifestation de la virtuosité de l'artiste dans le maniement des mots, détournant souvent des paroles de chansons populaires ou des slogans publicitaires, à moins d'en créer des simulacres ; ses titres manifestent presque toujours une attitude ironique envers la vie et la mort, camouflée par l'humour, l'esprit et un sens aigu de la formule.

L'élément principal de cette composition était une réplique en bronze d'un briquet Dupont de dimensions imposantes, dominant le spectateur du haut de ses 4,40 mètres. Son capuchon était relevé, et une flamme alimentée au gaz brûlait constamment (dans le cadre de la biennale, durant les heures d'ouverture du pavillon), en une claire référence à la flamme éternelle brûlant au cœur des monuments à la mémoire des soldats, héros célèbres ou combattants anonymes, tombés pour une juste cause. Il est intéressant de noter qu'en dépit de la forme simple et quotidienne de ce « monument », la composition dans son ensemble se lisait et s'éprouvait comme

un véritable mémorial dressé à une cause inconnue, le briquet se trouvant magnifié, élevé au rang de monument. Il suscitait également des associations avec les œuvres de Claes Oldenburg ; mais contrairement au pop-art, chez Nikolaev, c'est l'aspect existentiel qui occupe le premier plan. Cela ne rend toutefois pas l'œuvre moins amusante, communicante ni – en fin de compte – optimiste.

Le titre renforce, en tout cas à mes yeux, l'aura positive de l'œuvre : c'est une sorte de citation d'une œuvre antérieure de Nikolaev célébrant son intérêt pour la musique et les paroles de chansons. Dans *Holidays from myself* (1998-2005), le regardeur est confronté à un rideau de douche accroché très haut sur le mur. Une paire de pantoufles repose sur le sol en contrebas. Le sens de l'ensemble se révèle lorsque le visiteur s'approche et entend de la musique, une voix chantant sous la douche... Quelque chose a pris son essor, l'humeur de l'artiste et sa joie de vivre ; peut-être cela retombera-t-il après qu'il ait pris sa douche, mais pas tout de suite encore, en tout cas pas avant la fin de l'exposition...

Monumentality

Il faut que le spectacle continue, comme on dit... Pour Stefan Nikolaev, c'est une série de hauts et de bas en matière d'échelle et de message, d'objet et d'action, de vie et de mort, de joie et de douleur (qu'il dissimule au regardeur de façon caractéristique). Par exemple, son attitude envers

Biennial in 2007 is a monumental installation in which the artist's mode of reductive thinking and contrasting opposites reaches a climax. Positioned in the courtyard of Palazzo Zorzi in central Venice, the composition included in its background, over the ivy covered walls, a textual neon sign. Providing the title of the work, it reads *What Goes Up Must Come Down* (2007). Once again it is a reminder of the artist's proficiency with words and titles—his are most often than not transformed advertisement slogans (or sounding like ones) or lyrics from popular tunes; almost always they represent an ironical attitude to life and death camouflaged with humor, wit, and a sense for the punch line.

The main item in this composition is an imposing (4.40 meters high) and impressively positioned bronze replica of a Dupont cigarette lighter. Its cap is up and the lighter is ignited with a gas generated flame which is continually burning (in these biennial circumstances, within the opening hours of the pavilion). It references the eternal flame that burns in memorial monuments dedicated to war heroes and soldiers, known or unknown, who have fallen for a just cause. It is interesting to note that in spite of the simple, quotidian cigarette lighter shape of the “monument”, the whole composition reads and feels indeed like a true memorial to an unknown

cause; in an act of upgrade the lighter has become a monument. It also brings on associations with works by Claes Oldenburg; but unlike Pop-art in Nikolaev's work the existential aspect is on the foreground. However, it does not make the work less funny or communicative and finally— optimistic.

The title reinforces, at least for me, its eventually optimistic aura—it is a sort of a self-reminder quoting an earlier work by Nikolaev which celebrates his interest for music and song lyrics. In *Holidays from myself* (1998-2005) the viewer is confronted with a shower curtain that have been positioned on the wall high above the floor. Under the shower is a pair of sleepers. The meaning of it all becomes clearer when the viewer approaches to hear the sounds of music playing and somebody singing in the shower...—something has gone up, and that is the mood of the artist and his joy of life; and maybe it will come down after he takes his shower; but not quite yet, at least not until the end of the show...

Monumentality

As they say, the show must go on... For Stefan Nikolaev it goes on in ups and downs of scale and message, of object and action, of life and death, of joy and pain (which he typically hides from the viewer). For example, his attitude to monuments could also be intimate and personal —like with the

les monuments pourrait aussi être intime et personnelle, comme dans le cas des deux gigantesques alliances constituant *Nikola* (2009), l'élément masculin représentant le grand-père de l'artiste, et *Donka* (2009), sa contrepartie féminine symbolisant sa grand-mère. Seul, l'anneau masculin a jadis vraiment existé, et l'artiste a senti qu'il devait à ses grands-parents de compléter la paire d'alliances dans cette œuvre et, par là, leur union dans l'au-delà. Bien qu'évidemment, à sa manière habituelle de ne jamais rien prendre trop au sérieux, ni à la légère, l'artiste ne tarde pas à vous confier que son grand-père est mort au lit avec une femme bien plus jeune...

Par un « appariement » très différent de monuments, livré à tous dans l'espace public, Stefan Nikolaev offrit un commentaire fort sur la façon dont les gens commémorent les événements et les personnes de leur passé. Dans *Monument to Monument* (2003), l'artiste mit en œuvre, en un temps record et selon un processus onéreux, la visite d'un monument de la ville de Vratza en Bulgarie à un de ses homologues de celle de Chur en Suisse. La statue de bronze du héros national bulgare Hristo Botev (grande figure des combats de libération de l'Empire ottoman à la fin du XIX^e siècle) fut désolidarisée de son socle habituel à Vratza, transportée en Suisse et placée sur un piédestal construit à cet effet dans un parc de Chur, juste à côté de la statue non moins pathétique du héros national du cru. Les deux monuments furent ensuite livrés à eux-mêmes pendant un certain temps.

En art contemporain, le déplacement est la plupart du temps interprété en termes de souffrances et de drames humains ; très souvent, le prix à payer pour les conflits guerriers, ce sont les vies d'êtres humains arrachés à leur milieu pour n'y plus jamais retrouver leur place propre. Dans cette œuvre, l'artiste met en jeu des personnages héroïques dont le sacrifice contribua à la liberté de leurs peuples. Et pourtant, l'acte d'ôter un monument de son contexte naturel pour le placer dans celui d'un autre, sans nul lien direct avec lui, est riche de connotations intéressantes : tous deux sont faits du même matériau, donnent à voir une gestuelle pathétique, invitent leurs spectateurs à les rejoindre dans une lutte pour une cause, et sont d'une certaine manière décalés par rapport aux réalités des drames humains contemporains, exils forcés, guerres, misère. L'essentiel en fait est que le monument au héros bulgare semble parfaitement à sa place dans le parc suisse : d'un point de vue existentiel, sa présence est tout aussi absurde que celle de son « ami »... Les monuments font sens en liaison avec le discours historique d'un endroit donné ; en eux-mêmes ils ne constituent pas la mémoire d'un lieu mais seulement d'un récit ; éloignés du lieu du récit, ils s'en trouvent déracinés et « perdus » au sens postmoderne du terme.

Mais cette assertion concerne l'histoire, et Stefan Nikolaev n'est pas un artiste connu pour accorder une attention disproportionnée à l'histoire. Son intérêt se tourne plutôt vers la possibilité d'en rebattre les cartes

two tremendously large rings in *Nikola* (2009), the male counterpart standing in for the grandfather of the artist and *Donka* (2009), the female part standing in for his grandmother. Only the male ring was once really in existence and the artist felt he owes it to his grandparents to complete the pair of rings in this work and thus—their union in the afterlife. Though of course, in his usual manner of never being either too serious or too light-hearted, the artist is quick to tell you that his grandfather died while in bed with a much younger lady...

In an entirely public and very different “pairing” of monuments, Stefan Nikolaev made a strong comment about how people commemorate events and persons from their past. In *Monument to Monument* (2003) the artist arranged, in a challenging time and resource demanding process, the visit of one monument from the city of Vratza in Bulgaria to another monument in the city of Chur in Switzerland. The bronze statue of the Bulgarian national hero Hristo Botev (a figure from the liberation struggle against the Ottoman Empire in the end of the 19th century) was dismounted from its usual pedestal in Vratza, transported to Switzerland and placed on a special pedestal in a park in Chur right next to the no less pathetic statue of the local national hero. Then the two monuments were left alone together for some time. In contemporary art the act of

displacement is most often interpreted in relation to human suffering and drama; very often the price for war conflicts is paid with the lives of human beings who are displaced never again to find their own place. In this case the artist is dealing with heroic figures that made contributions to freedom. And yet the act of displacing one monument from its natural context and placing it within the natural context of another completely unrelated monument is full of interesting connotations—they are both made from the same material; they both look pathetic in their gestures; they are both urging people to follow in the struggle for something; they are both somehow removed from actual events and real-life human drama of misplacement, war, suffering. The main thing though is that the monument of the Bulgarian hero looks completely at home in the Swiss park—he is just as nonsensical from today's point of view as his “friend”... Monuments make sense when linked with the historical narrative of a place; on their own they do not have a location memory but a narrative one; when removed from the place of the narrative they become uprooted and “lost” in a post-modern sense.

But this statement concerns history and Stefan Nikolaev is not an artist known for disproportionate attention given to history. His interest is rather in the possibility to shuffle history for the sake of today—as a process of renewal,

au nom du contemporain, en une sorte de processus de renouveau, de progrès, de reconstruction, comme le spécifie le titre de sa performance à la 4^e biennale de Cetinje au Monténégro (2002). Intitulée *Under Reconstruction* (En cours de reconstruction), elle impliquait la fabrication de milliers de casques jaunes portant l’inscription *Under Reconstruction* inscrite au pochoir sur leur visière. L’artiste distribua lui-même ces casques aux visiteurs lors du vernissage, puis durant l’ensemble de la biennale, elle-même intitulée *Reconstruction*. L’acte de distribuer concrètement des objets qui étaient réellement utiles à ce moment particulier de l’histoire du Monténégro muait l’ensemble de l’événement artistique, d’un conglomérat métaphorique d’œuvres d’art s’adressant au passant dans leur propre langage, en une intervention s’insérant dans le processus matériel effectif de reconstruction d’un pays qui commençait à peine à s’extirper du délabrement dans lequel l’avaient plongé l’éclatement de l’ex-Yougoslavie, les guerres et les tragédies que ce dernier avait engendrées.

La performance se référait aussi à une série de thèmes étroitement liés à la vie de l’artiste lui-même, du fait qu’il avait grandi dans une Bulgarie membre de l’ancien bloc soviétique, et donc elle aussi engagée dans son propre processus de transformation et de reconstruction. Cet arrière-plan est rarement aussi visible dans l’œuvre de Stefan Nikolaev mais il est néanmoins présent, par exemple dans l’objet, évoquant le monde du sado-masochisme, intitulé *Pink and Black Star* (2002), où un pentacle en tube au néon

rose est « crucifié » sur un mur au moyen de lanières de cuir noir ; ou encore dans une des œuvres caractéristiques de l’artiste, *Minouk, the Painter Fish* (1994-2003), une vidéo montrant un poisson rouge nageant dans un aquarium rempli d’une eau d’abord claire, mais qui rougit de plus en plus. Finalement, le poisson tour à tour émerge de l’obscurité et s’y fond à nouveau, jusqu’à perdre presque toute visibilité, absorbé par l’immonde magma rougeâtre. Peut-être faut-il voir dans cette œuvre une métaphore du passé, ou peut-être pas. Quoi qu’il en soit, sa puissante formulation visuelle se grave dans la mémoire du spectateur comme une métaphore de la disparition de l’être humain au sein du tourbillon de la vie et de l’histoire.

Esprit

Dans ses œuvres récentes, Stefan Nikolaev relève le défi d’un minimalisme toujours plus poussé, combiné à une suggestivité toujours plus grande. L’objet de cuivre plaqué or implanté dans le mur et intitulé *Cry Me a River* (2009) propose un commentaire direct de la crise financière mondiale sévissant depuis 2008. Il s’agit en effet d’un moulage en métal d’un distributeur de billets, qui se trouve ainsi « promu » du statut de banale machine automatique délivrant des morceaux de papier à celui de trésor évoquant une cuirasse ou un masque aztèques en or pur. Alors même que la confiance dans les systèmes monétaires et financiers a atteint son point le plus bas de l’histoire, seules les choses les plus précieuses dans nos vies conservent leur valeur... et la plupart d’entre elles ne sont pas

as a process of moving along, as a process of reconstruction—as the title of his action at the 4th Cetinje Biennial in *Montenegro* (2002) specifies. The action titled *Under Reconstruction* involved the production of thousands of yellow hard hats with the inscription *Under Reconstruction* stencilled above the visor. The artist distributed to the visitors these helmets by hand at the opening and during the course of the Biennial, itself titled *Reconstruction*. The real-life action of handing out objects that were in fact useful during that particular period in Montenegro, transformed the whole art event from a metaphorical conglomeration of artworks addressing the passer-by in a language of their own, into a non-metaphorical gesture of intervention in the actual process of reconstruction of a country that had just settled on in its way out of the period of decay when ex-Yugoslavia was falling apart in wars and tragedy.

The action also referred to a set of issues related to the life of the artist himself in view of his upbringing in the ex-Soviet bloc country of Bulgaria—a place with its own dramatic process of transformation and reconstruction. That piece of background is not so visible in the works of Stefan Nikolaev but it is nonetheless present—in the S&M looking object titled *Pink and Black Star* (2002) where a pink neon tube pentacle object is “crucified” to

the wall with black leather straps; or in one of the artist’s label works, *Minouk, the painter fish* (1994-2003), a video film in which a golden fish is swimming in an aquarium. At first the tank is full of clear water to become later on progressively filled up with red liquid. In the end the golden fish swims in and out of obscurity until becoming barely visible and lost in the reddish gunk. Maybe the piece is a metaphor for the past, maybe not. In any event, the powerful visual statement of the piece stays on with the viewer as a metaphor for the human being lost in the turmoil of life and history.

Spirit

In his recent works Stefan Nikolaev takes up the challenge of being ever more minimal while at the same time ever more suggestive. The wall-implanted, copper bodied and gold-plated object titled *Cry Me a River* (2009) is a direct comment on the world financial crisis since 2008. The object represents an ATM cast in metal. The act is one of symbolic “upgrade” of a dull cash machine from a paper-distributing apparatus into a gold treasure looking very much like an Aztec breast piece or mask. At a time when trust in money and in the financial system is at an all-time low, only the very precious things in life retain their value—and most of them are not related to money. Like trust for instance—the viewer confronted with

liées à l’argent. La confiance, par exemple : le regardeur confronté à cette sculpture est pris d’une envie irrépressible de la toucher, afin de vérifier sa solidité et son caractère précieux. Il semble que rien ne puisse plus jamais être pris pour acquis, et surtout pas en matière de biens de consommation... au point qu’un gardien doit être placé à côté de l’œuvre lorsqu’elle est exposée.

L’installation plus récente intitulée *Holy Spirit Rain Down* (2010), présentée au centre d’art contemporain de Chelles, en France (une ancienne chapelle), constitue un magistral tour de force en matière de traitement de l’espace par le truchement de la lumière. Basée sur un glissement de sens métaphorique du mot (esprit) au matériau (les liquides, les bouteilles), et recourant à des métissages entre eux (l’alcool comme esprit ou spiritueux, les bouteilles comme verre, le liquide comme couleur), l’installation a pour point focal une composition en vitrail couvrant l’intégralité d’une fenêtre de l’ancienne chapelle, en occupant presque tout un mur. Insérées dans une structure en aluminium peint et posées sur d’étroites étagères, mille deux cents bouteilles de verre s’intègrent dans une composition abstraite de couleur et de lumière. Ces bouteilles sont pleines de boissons alcoolisées qui, en se combinant à la couleur du verre, offrent au regard un motif translucide. La lumière naturelle provenant de l’extérieur se charge de magie en traversant le vitrage ainsi constitué pour baigner l’intérieur de la chapelle, comme le feraient des vitraux conventionnels dans un lieu de culte toujours en activité. Le

glissement de sens tout simple s’opérant dans cette œuvre débouche sur un résultat visuel étonnant : le recours à une boisson « interdite », l’alcool, pour créer un éclairage spirituel débouche, au-delà du commentaire ironique initial sur les dérives extrémistes de la foi, sur un message de joie et de vie.

Le second élément de cette installation lié à la lumière est un groupe de lustres tout à la fois surnaturels et enracinés dans l’histoire de l’art. La différence entre ces deux éléments est qu’alors que le vitrail en bouteilles faisait référence à l’art médiéval, les lustres sont directement dérivés des porte-bouteilles de Marcel Duchamp. Posés sur le sol ou suspendus au plafond, ces ready-made fascinants supportent des ampoules électriques en lieu et place de bouteilles. Le lien associatif assurant la cohérence de l’ensemble de l’installation est spectaculaire : dans l’encadrement de la fenêtre, où l’on attendrait un flux de lumière, il y a des bouteilles, investies d’une sagesse « spirituelle » ; sur les pointes du support métallique, là où devraient s’empaler des bouteilles, sont fixées des ampoules électriques, source d’illumination.

Coyote

La charmante créature encapuchonnée, un coyote emprunté à une bande dessinée américaine, est probablement ce qui ressemble le plus à un autoportrait dans tout l’œuvre de Stefan Nikolaev – et le seul qu’il nous concèdera. Le coyote amusant, amical et quelque peu effrayé de *I hate America and America hates me* (2009)

this piece has the unstoppable urge to touch the object, to verify its solidity and preciousness. It seems nothing can be taken for granted anymore, especially whenever consumer objects are involved... to the point that a guard has to stand nearby when the piece is exhibited.

The more recent installation titled *Holy Spirit Rain Down* (2010) at the contemporary art center (former chapel) in the city of Chelles in France is a majestic tour de force in the handling of space through the use of light. Based on the transfer of metaphorical meaning from the word (spirit) to the material (liquids, bottles) and using crossovers between these (alcohol as spirit; bottles as glass; liquid as color) the focal point of the installation is the vitrage-like composition covering the entire wall-sized window of the former chapel. Encased in a painted aluminium framework and placed on narrow shelves, there are 1200 glass bottles, integrated in an abstract composition of color and light. The bottles are filled up with alcoholic beverages that combined with the color of the glass make up a translucent display. Natural light coming in from the exterior, through the thus composed window, and into the interior of the chapel is magical—as it should be had it been used in a chapel that is still functioning as a temple. The simple transfer of meaning in this work leads to amazing

visual results; the use of a “forbidden drink”, alcohol, to produce spiritual light starts as an ironical comment on the extremes of faith but it ends up delivering a message of joy and life.

The second light-related component in the installation is a group of chandeliers that are equally supernatural and equally grounded in the history of art. The difference is that while in the bottle vitrage the reference is to the art of the Middle Ages, the chandeliers are directly derived from the bottle rack ready-made of Marcel Duchamp. Standing on the floor or suspended from the ceiling, these attractive objects have light bulbs where one would normally put bottles. The associative connection binding the whole installation together is spectacular—where there should have been light in the window—there are bottles, conveying “spiritual” wisdom; where there should have been bottles on the rack spikes—there are light bulbs, sources of illumination.

Coyote

The loveable hooded creature, an US cartoon-sourced Coyote, is probably the nearest to a self-portrait we will ever get from Stefan Nikolaev. The funny, friendly and somewhat frightened coyote from *I hate America and America hates me* (2009) is an obvious reference to Joseph Beuys and his 1974 work “I like America and America likes me”, for which he spend a short time in

fait clairement référence à Joseph Beuys et à son œuvre de 1974, *I love America and America loves me*, pour laquelle ce dernier fit un bref séjour aux États-Unis sans jamais vraiment poser le pied sur le sol américain. Comptant parmi les œuvres d’art fondamentales du XX^e siècle, elle combine le caractère magique des chefs-d’œuvre aux connotations politiques d’un commentaire sur un monde de l’après-guerre en proie à un traumatisme existentiel ; c’est aussi une illustration caractéristique du statut de l’artiste à l’époque : un être humain héroïque mais profondément bouleversé, désireux d’exorciser le mal de son espèce, un shaman s’efforçant de rédimier l’humanité afin de la faire passer au stade supérieur de sa mission spécifique au sein de l’univers. Le temps passé par Beuys à vivre concrètement avec un coyote dans l’espace muséal constitua une matrice pour les générations ultérieures d’artistes.

Le coyote de Stefan Nikolaev et sa silhouette encapuchonnée sont dotés d’une qualité et d’une aura indubitablement beuysienne. Mais c’est à peu près tout ce qu’il reste ici de l’œuvre de 1974. L’artiste est maintenant un acteur de la culture de masse ; un sentiment de haine et de confusion a remplacé l’amour et le sens de la mission ; le sombre voile du doute obscurcit cette dernière, et toute trace d’héroïsme a disparu, ou du moins ne se laisse pas facilement discerner. Le message délivré est tout pétri d’insécurité, de doute, de fragilité, et néanmoins d’une certaine manière aussi d’amitié, d’intimité, de pure et simple humanité.

Il est donc très tentant de postuler que l’œuvre de Stefan Nikolaev ne s’oppose pas seulement à la frénésie de consommation mais traite aussi avec profondeur des thèmes ultimes de la croissance et de la dégradation, de la lumière et de l’obscurité, des mouvements ascendants et descendants, tout en recourant simultanément au langage séduisant d’une objectivité attrayante et désirable. L’impression dominante qui se dégage de son œuvre est de se trouver face aux créations d’un existentialiste réaliste mais optimiste, craignant constamment que ses pires cauchemars ne se réalisent pas – car, après tout, rien ne dure éternellement, pas même une cigarette.

Iara Boubnova

Traduit de l’anglais par Hugues Lebailly

- 1

Cité par Paul W. Thompson in *Design Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*, catalogue d’exposition, Merrell Publishers, 2004.
- 2

Titre emprunté au célèbre slogan utilisé pendant des décennies par les cigarettes Marlboro, se poursuivant par « Come to Marlboro country », que l’on pourrait traduire par : « Venez au pays du goût, venez au pays de Marlboro ». [NdT]

the US without actually setting foot on American soil. One of the fundamental artworks of the 20th century, it has the magical features of a masterpiece plus the political connotations of a post-war trauma-defined world; it is also a textbook sample for the status of the artist at the time—a heroic but deeply troubled human being able to exorcize the evil of the species, a shaman aiming to redeem humanity in order to take it up into the next stage of its peculiar mission in the Universe... The artist spending time and actually living with a coyote in the gallery space is a matrix for generations of artists who came after Beuys.

Stefan Nikolaev’s coyote and its hooded silhouette have an unmistakably Beuysian shape and aura. But besides that, not much else of the 1974 work is present here. The artist is now a mass culture character; the feeling is one of hate and confusion rather than of love and mission; the assignment is shrouded in doubt and the heroism is nowhere to be found, at least not so easy. The overall message is one of insecurity, doubt, fragility and yet somehow – of friendliness, cosiness and basic simple humanity.

It is very tempting at this point to make a claim that Stefan Nikolaev’s work is not only anti-consumerist but also deeply concerned with the ultimate matters of growth and decay,

light and darkness, up- and downward movement, while at the same time employing the seductive language of attractive and desirable objectiveness. Stefan Nikolaev comes forward as a down-to-earth existentialist and his art as the product of an optimist who is constantly afraid that his worst dreams will not come true—after all, nothing is forever, not even smoking.

Iara Boubnova

- 1

Quoted by Paul W. Thompson in *Design Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*, exhibition catalogue, Merrell Publishers, 2004

MORE

IS

NOW

LESS





Holy Spirit Rain Down [exposition | exhibition]
2010



Marlboro Boxes, Silkscreen, Plywood, Paint
2004



More / Table-Ashtray
2005



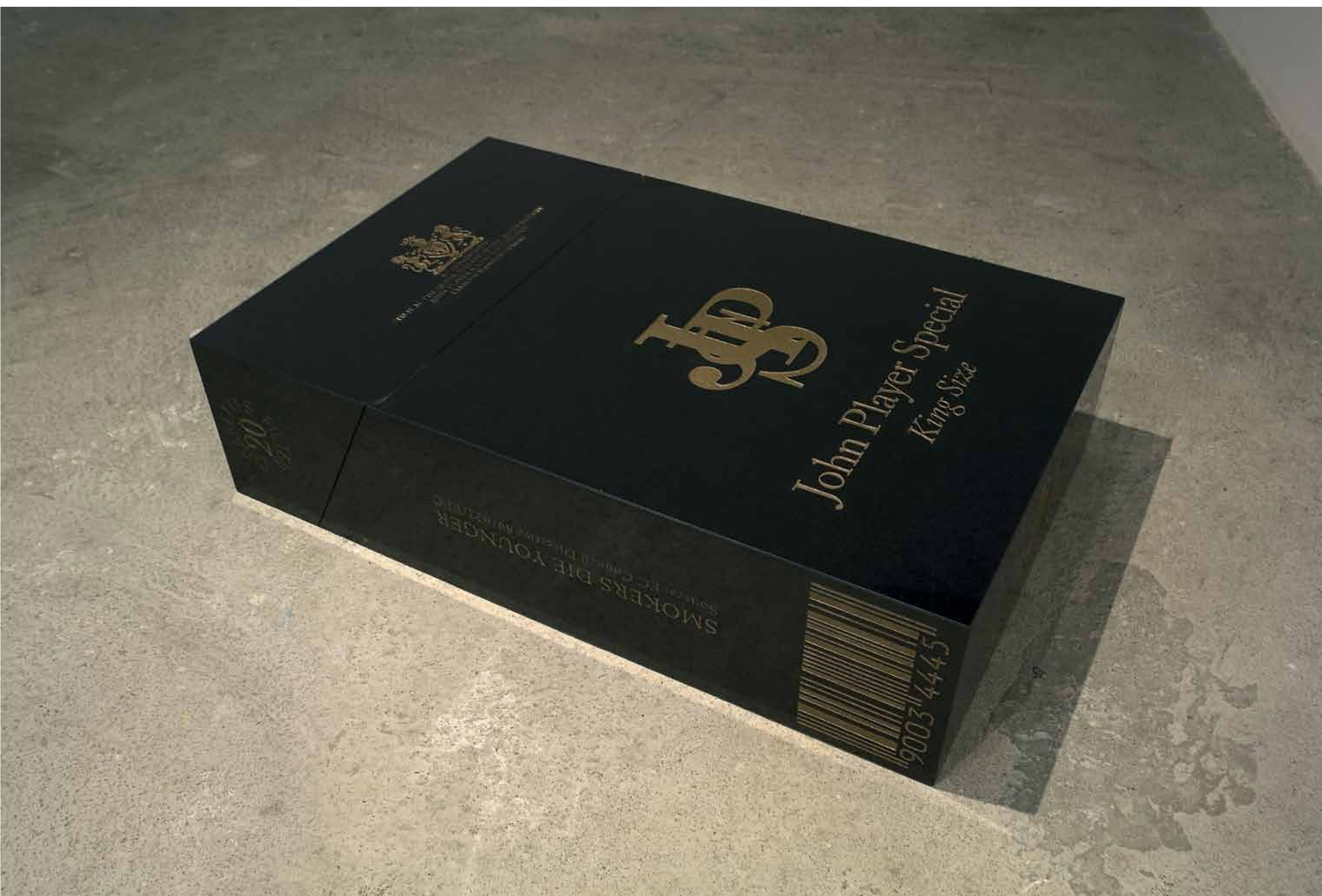
Bad Lux (exposition | exhibition)
2005





SMOKERS DIE YOUNGER







Come to Where the Flavour Is
2004



Come to Where the Flavour Is [exposition | exhibition]
2005























Riding the Gravy Plane [project for a smoking flight NY/Paris]
2005



FIAC 2005:
Paris, 6-10 Octobre 2005

Monsieur Stefan Nikolaev
47, Boulevard St Jacques
75014 Paris

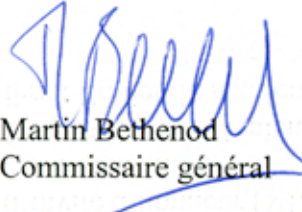
Paris, le 28 juin 2005

Cher Stefan,

Nous tenons à vous confirmer tout l'intérêt que nous portons à votre projet « Riding the Gravy Plane » et notre souhait de voir ce projet associé à la prochaine édition de la FIAC. Nous serions, à ce titre, notamment intéressés que puisse être présenté, dans un espace à déterminer, le matériel (documentation, vidéo, multiples....) constitué à son occasion. Nous serions également favorables à ce que les passager du vol soient bénéficiaires de notre carte d'invité d'honneur (VIP), et prêts à faire bénéficier l'ensemble du projet de nos outils de communication.

Je vous rappelle également que, dans l'hypothèse où le projet « Riding the Gravy Plane » ferait l'objet du soutien d'une compagnie de tabacs, toute visibilité de la part de ce sponsor devrait se conformer strictement à la réglementation en vigueur. Dans l'attente du plaisir de vous revoir, nous vous prions de croire, cher Stefan, à l'assurance de nos sentiments les plus amicaux.

Amicalement, et ... bon vol !


Martin Bethenod
Commissaire général


Jennifer Flay
Directrice artistique

Dear Stefan

We are most interested in your project "Riding the Gravy Plane", and are very keen to see it associated with the next FIAC. In this regard, we would be interested to have the material (documentation, video, multiples...) put together for its exhibition presented in a space to be decided upon. We would also be in favour of the passengers on the flight having our VIP card; and we are prepared for the entire project to take full advantage of our communication tools.

May I also remind you that, on the hypothesis that the project "Riding the Gravy Plane" would be backed by a tobacco company, all visibility on the part of this sponsor should comply strictly with the rules and regulations in effect.

Looking forward to seeing you again.
Best regards
Jennifer Flay, Martin Bethenod

Paris, June 28, 2005
Fiac directors reply letter.



*"Board the airplane.
Settle yourself in the large comfortable armchair.
Fasten your seat belt for a long ride.
Call the stewardess for a 21 years old launch.
See her platinum-blonde hair and begin to chat up.
Hold a little cigarette: enjoy your position.
Put your dark glasses on and start dreaming.
Welcome to the gravy plane."*

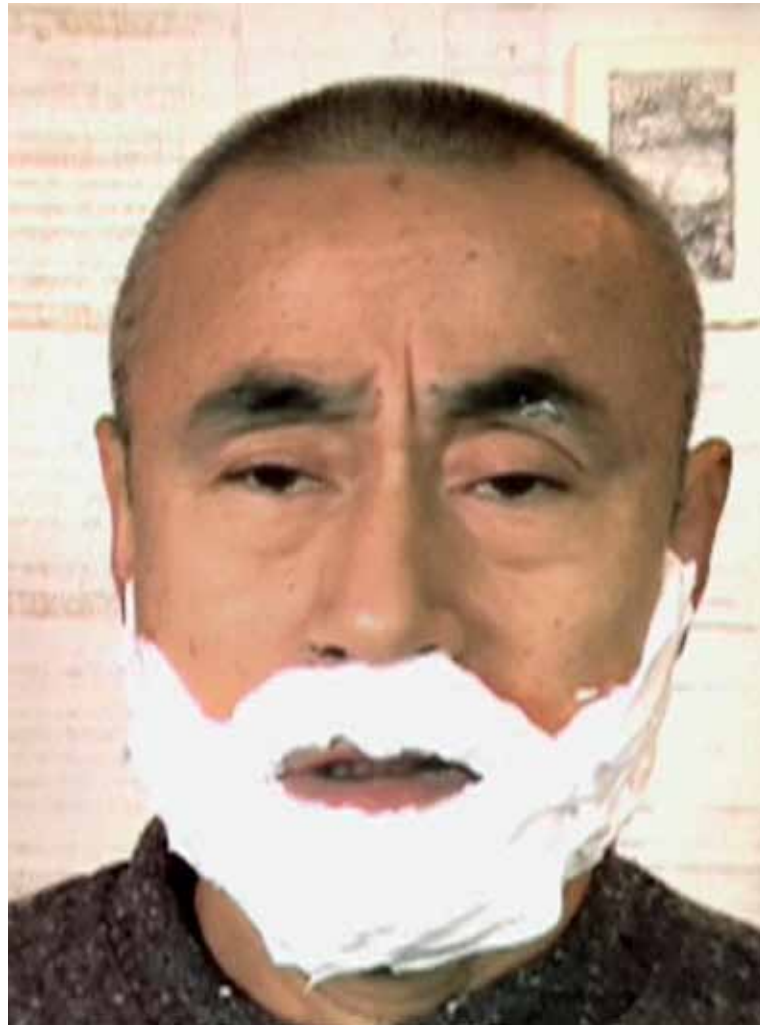
RIDING THE GRAVY PLANE

*"Riding the Gravy Plane a project by STEFAN NIKOLAEV
inviting you to get on board of the one and only smoking flight.
To receive all the information please email us at thergravyplane@noos.fr*

REVUE 022 **Arc'in** *Keep forward air consulting.
Phone: 01 61 10 10 11*

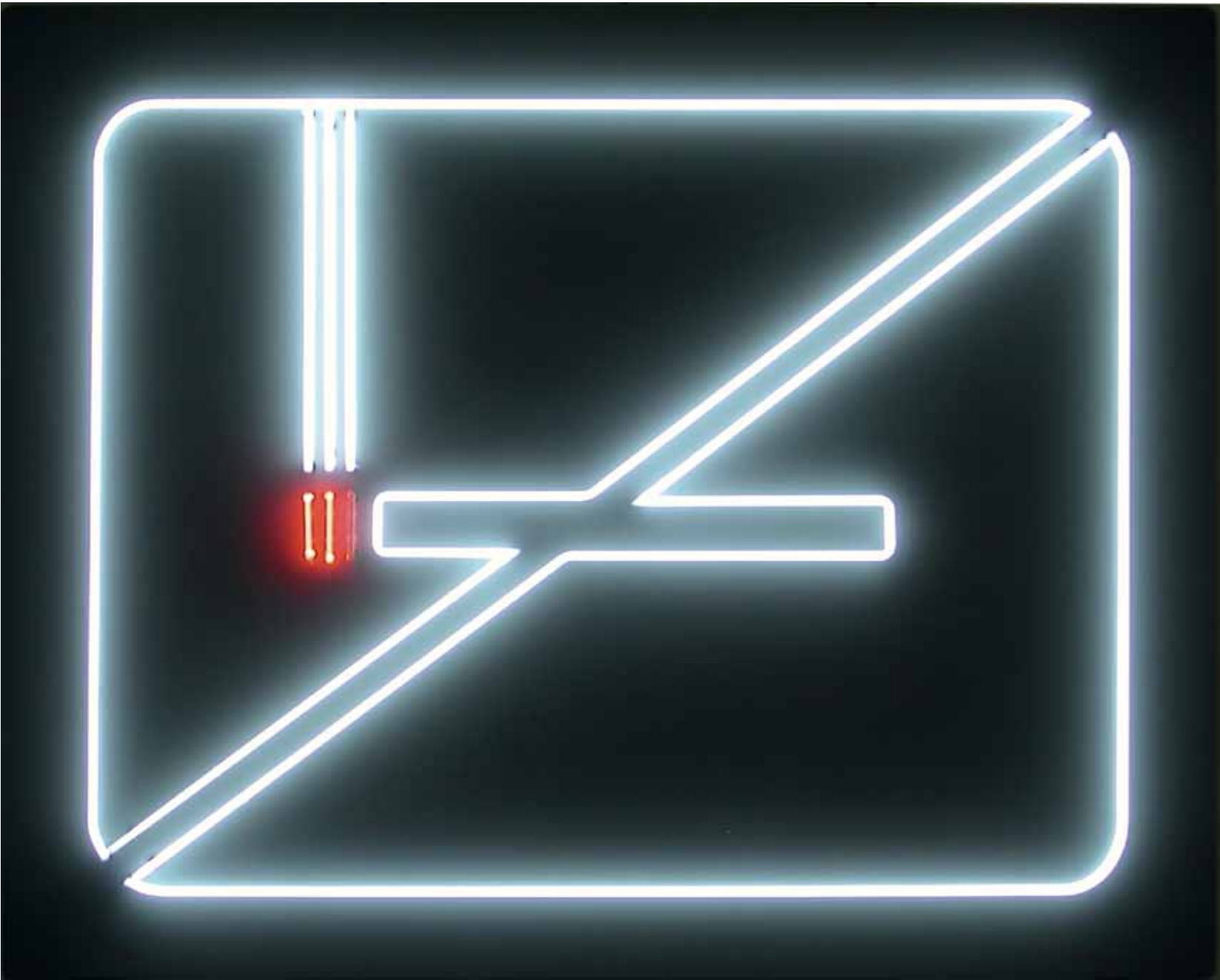








Virginia Grey
2003



Extra Light
2003





I've Been Loving You Too Long

2007





CARTE BLANCHE / STÉFAN NIKOLAEV

I will never do work with cigarette
smoke again. I will never do work with
cigarette smoke again. I will never
do work with cigarette smoke again.
I will never do work with cigarette
smoke again. I will never do
work with cigarette smoke again.
I will never do work with cigarette
smoke again. I will never do work
with cigarette smoke again. I will
never do work with cigarette smoke
again. I will never do work with
cigarette smoke again. I will never
do work with cigarette smoke again.
I will never do work with cigarette
smoke again. I will never do
work with cigarette smoke again.
I will never do work with cigarette
smoke again. I will never do work
with cigarette smoke again. I will

Stefan Nikolaev, 2006.
Photo: Lou Chabreuil.
Courtesy Galerie Michel Berni, Paris.



« STÉFAN NIKOLAEV PRÉSENTE POWERFUL TIPS AU CENTRE DE CRÉATION CONTEMPORAINE DE TOURS JUSQU'AU 14 SEPTEMBRE
ET PARTICIPE À L'EXPOSITION COLLECTIVE DU SYSTEM À LA PASSERELLE DE BREST JUSQU'AU 19 SEPTEMBRE »

L'évasion, le travail
et l'intangibilité
de la forme dans l'œuvre
de Stefan Nikolaev

C'est la notion, le terme même d'évasion qui nous libère de quelque chose, et le langage se rend alors complice de notre besoin de nous rendre ou, au moins, de nous imaginer ailleurs.¹

Lié à un sens d'échec et de déception du monde, le concept d'évasion est souvent perçu comme un acte de libération permettant d'échapper à quelque chose, à quelque part ou à quelqu'un, accompagné du désir de se voir transformé. C'est un mot qui nous inspire de la gratitude. Il nous met en capacité d'imaginer une alternative. L'évasion implique une pratique féconde de disparition illusoire et une possibilité de déplacement du sujet. Le phénomène de l'évasion est étroitement lié à nos premières expériences ludiques, sous-tendant nombre de nos jeux d'enfant, de cache-cache à colin-maillard. Au sein de chaque scénario, on retrouve une tension innée entre le désir d'être attrapé et celui de s'échapper. Mark Hutchinson décrit ainsi le paradoxe psychologique inhérent à cette situation et les modalités de réglementation de l'évasion :

«Lorsqu'on se cache, toute l'habileté réside dans le fait de rendre sa découverte intéressante plutôt que d'éviter totalement d'être retrouvé. Il n'y a plus de jeu possible si celui qui cherche abandonne ou si celui

qui se cache disparaît. Ce sont là des transgressions de l'économie psychique du jeu, qui vise à ce que tout le monde soit finalement retrouvé de façon rassurante. Dans une partie de cache-cache réussie, tout le monde est attrapé : nul, en fait, ne s'évade. »²

Le jeu repose sur l'idée que les joueurs ne soient pas trop insaisissables. Nous ne devons jamais nous retrancher totalement de la partie, sinon nous serons perdus pour toujours. Il s'agit d'une psychologie de la libération hésitante, où la pratique de l'évitement est une condition fondamentale de la préparation, mais aussi une attente de révélation ultime. Un art accompli de l'évasion, une capacité à se rendre astucieusement insaisissable sont inséparables de la conscience de la nature inévitable de l'impossibilité de rester caché et *hors-jeu*.

En termes artistiques, ce concept d'évasion s'incarne idéalement dans le ready-made qui, de Duchamp à Koons, a occasionné l'extraction de l'objet du monde, son retrait

Escape, Labour
and the Intangibilities
of Form in the Work
of Stefan Nikolaev

If it is the idea of escape – the mere word itself – that releases us from something, then language is complicit with our need to be able to, at least, imagine ourselves elsewhere.¹

Linked to a sense of failure and disappointment with the world, the concept of escape is often perceived as an act of release or liberation from something, somewhere or someone, accompanied by the wish to be transformed. It is a word that makes us grateful. It makes it possible for us to imagine an alternative. The act of escape entails a productive practice of illusory disappearance and the possibility of a displacement of the self. The phenomenon of escape is bound up in our earliest experiences of play, underpinning many of our childhood games, from hide-and-seek to blind man's buff. In each scenario, there is an innate tension between the desire to be caught and to get away. As Mark Hutchinson writes of the inherent psychological paradox and the regulatory modalities of escape: “The skill when hiding is to make it be interesting to be found rather than to try to avoid being found altogether. The game fails if the seeker gives

up or the hider disappears. These are transgressions of the psychic economy of the game, where everyone is reassuringly found in the end. In a successful game of hide-and-seek everyone is found: no-one, in fact, escapes.”² Play is reliant upon us not being too elusive. We must never extract ourselves completely from the game or we will be lost forever. There is a psychology of tentative escapology, whereby the practice of avoidance is the condition of preparation, a waiting to be eventually revealed. Elusion, elusiveness and artful dodgery go hand-in-hand with an inevitable failure to stay hidden or *out of the game*.

In artistic terms, this concept of escape is best embodied in the ready-made, which—from Duchamp to Koons—has brought about the object's extraction from the world, its temporary removal and its re-conceptualisation, leading to an adjustment of its value in the

temporaire et sa reconceptualisation, entraînant une réévaluation de sa valeur *dans* le monde. Le rôle du ready-made dans l'œuvre de Stefan Nikolaev réactualise le personnage de l'artiste comme virtuose de l'évasion plus proche de Houdini que de Bas Jan Ader. L'artiste se livre simultanément à des actes de soustraction et de renouvellement, impliquant un constant glissement entre dissimulation, résurrection et découverte. Des objets en apparence ordinaires et banals échappent à leur nature propre sans jamais perdre de vue ce qu'ils ont jadis été. Leur réapparition nous rappelle leur perte de sens en tant que signes durables de valeur socio-culturelle. Dans *What Goes Up Must Come Down* (2007), par exemple, nous nous trouvons confrontés à un briquet Dupont géant. Sa surface caractéristique à motif en losange dénote un objet jadis très recherché, à conserver éternellement. Dans cette œuvre, le briquet considérablement agrandi est coulé en bronze et transformé en un énorme réverbère à gaz se dressant dans une cour vénitienne. Sa flamme, qui n'est plus éternelle, se voit tour à tour célébrée, commémorée et immortalisée avec un soupçon d'humour funèbre. De la même façon, dans une œuvre antérieure, *Monument to Monument* (2003), une statue a été ôtée de son socle à Vratsa, en Bulgarie : il s'agit d'une représentation figurative d'un des pères du modernisme bulgare, Hristo Botev. L'artiste l'a ensuite réinstallée pour faire pendant à un monument ornant une place publique de Chur, en Suisse, une statue de Benedikt Fontana, ayant combattu pour la liberté au XV^e siècle. Les deux

silhouettes verticales présentées dans une posture quasiment identique, le bras droit brandissant une épée, semblent ainsi se voir imposer à contrecœur une confrontation sans issue, leur affrontement comme gelé les empêchant de jamais l'emporter l'un sur l'autre. Les deux villes et leurs patrimoines culturels sont inextricablement liés en un duel incongru entre deux dignitaires historiques. Deux héros nationaux sont unis en une solidarité purement fortuite. Ils semblent un peu perdus, déplacés aussi bien dans l'espace que dans le temps. Et simultanément, un piédestal reste vide à Vratsa, l'absence de la sculpture la rendant plus présente encore à la mémoire des passants du fait de son déplacement.

Sa constante recherche de libération des entraves imprègne un grand nombre d'œuvres de Nikolaev d'une dimension nomade mélancolique. L'œuvre est engagée dans un double jeu, un glissement constant entre des associations opposées. La crainte de voir un monde perdu à jamais est associée à un désir tout aussi convaincant de le voir redécouvert différemment. D'ici à là, de quelque part vers ailleurs, une mutation d'identité incarnée dans le monde objectal vise à nous rappeler d'où nous sommes issus. Les choses sont révélées à la fois en tant qu'elles-mêmes et comme quelque chose de plus que ce qu'elles furent jadis. Le *locus* de l'œuvre se cache simultanément dans de multiples endroits, choses et temps, s'y perdant presque mais souhaitant toujours être découvert. Telle une boîte de magie investie dans une économie d'échange de

world. The role of the ready-made in the work of Stefan Nikolaev proffers an update on the figure of the artist-as-escapologist that is more Houdini than Bas Jan Ader. Simultaneously, the artist engages in acts of removal and renewal, in which there is a constant slippage between concealing, resurrecting and being uncovered. Seemingly ordinary, mundane things get away from being themselves without ever losing sight of what they once were. Their reappearance reminds us of their loss of import as durable signs of socio-cultural value. In *What Goes Up Must Come Down* (2007), for example, we are presented with a gigantic Dupont lighter. Its trademark diamond-patterned surface demarcates a once sought-after object, something to be kept forever. In the work, the lighter is enlarged, cast in bronze and transformed into an enormous public gaslight situated in a Venetian courtyard. Its flame, no longer eternal, is, by turn, celebrated, memorialised and immortalised with a hint of funereal humour. Likewise, in an earlier work, *Monument to Monument* (2003), a statue has been removed from its plinth in Vratsa, Bulgaria—a figurative sculpture of one of the father figures of Bulgarian modernism, Hristo Botev. The artist then re-installed the figure next to its counterpart in a public square in Chur, Switzerland—a statue of fifteenth century freedom fighter, Benedikt

Fontana. The result is that the two almost identically composed upright figures, with right arm holding sword aloft, appear in reluctant opposition to one another in a kind of frozen face-off, each unable to outdo the other. Two towns and their cultural heritages are intertwined via an incongruous duel between two historical dignitaries. Two national heroes are united in happenstantial solidarity. They appear a little confused, out of place and time. In the meantime, a pedestal in Vratsa remains empty, the absence of its sculpture a reminder of what was once in situ, making it more present through its displacement.

In many of Nikolaev's works, his perpetual escapology provides a sense of melancholic transportation. The work engages in a double game, a shifting to-and-fro of associations. Fear of a world being lost forever is paralleled with an equally persuasive desire to be rediscovered, differently. From here to there, somewhere to elsewhere, a transformation of subjecthood embodied in the object-world is a means of reminding us whence we came. Things are revealed as both themselves and something more than they once were. The locus of the work hides in many places, things and times at once, almost getting lost but always wanting to be found. As a box of tricks invested in an exchange economy of signs,

signes, ses objets sont à la fois étranges et familiers. Par le recours à certaines tactiques comme la suppression, la révélation, le déplacement ou le démontage, le statut des choses est reconfiguré en les agrandissant, les réassignant ou les réimaginant, si bien que de l'œuvre qui en résulte émane une impression troublante de simultanément appartenir au monde matériel d'où elle est issue et de s'en distinguer radicalement. Ainsi, dans *Holy Spirit Rain Down* (2010), des bouteilles d'alcool se muent en éléments d'un vitrail; dans *Black Prestige* (2007), trois grandes cigarettes More, jadis associées au fumeur sophistiqué, se combinent en une suspension de teinte symboliquement plus foncée, et pourtant encore plus élégante, tandis que *Return to Glory* (2005) transforme un paquet de vingt John Player Special en une sculpture minimaliste noire gravée d'or; dans *Candélabre* (2010), un porte-bouteille duchampien se réinvente en lustre macabre; dans son œuvre en cours *Fruit Bowl of the Loom* (2009-), des crânes humains grandeur nature décalottés se prennent malicieusement pour de luxueux bols de céramique; dans *Nikola* (2009) et *Donka* (2009), les bagues d'argent et de saphir que les propres grands-parents de l'artiste lui ont léguées enflent jusqu'à prendre les dimensions imposantes d'éléments de décor de théâtre incrustés de granite, attendant sur le sol de la galerie que les visiteurs en fassent le tour; dans *Cry Me a River* (2009), l'imagination de l'artiste mue un distributeur automatique de billets ordinaire en une blague perverse: plaqué

or, il se voit transformé en une inaccessible mine d'or 24 carats devant laquelle un agent de sécurité monte la garde.

À chaque fois, des biens de consommation que nous avons constamment sous les yeux sont adaptés, ramenés à la vie et se réincarnent en quelque chose d'autre qu'eux-mêmes, sans renoncer totalement à leurs associations d'origine. Ils se voient attribuer un autre rôle, celui de monument à leur passé, des références à leurs points de départ et d'arrivée faisant partie intégrante de leur perception. Les formes mimétiques en équilibre instable de Nikolaev s'offrent comme hommages attristés mais grandioses à leur banal matériau de base. Un prestige apparemment inaccessible viendra bientôt planer au-dessus de la décharge des excès du XX^e siècle. Quelque chose s'est perdu en chemin, qui ne sera plus jamais pareil, que ce soit l'acte de fumer comme signe d'individualisme, de rébellion et de sophistication, un briquet de luxe comme signe extérieur de richesse ou une bague comme souvenir ancestral. Au lieu de cela, ces objets sont à la fois préservés et réimaginés de façon à ne jamais disparaître totalement. Envisagés collectivement comme parties intégrantes de la pratique de Nikolaev, ces objets sont offerts en sacrifice comme fragiles fragments d'une imagination à la dérive. En tant qu'autoportrait, le travail de Nikolaev nous offre un témoignage sur l'échec récent d'un capitalisme occidental fantasmé, réinterprété comme histoire rebattue d'un regard biaisé de l'Europe de l'Est sur celle de l'Ouest à mesure

his objects are at once strange and familiar. Employing certain tactics such as removal, revelation, displacement or dismantling, the status of things is reconfigured by enlarging, reassigning or re-imagining them, so that the resultant work provides an uncanny sense both of its own belonging within, and separateness from, the material world from which it derives. For example: in *Holy Spirit Rain Down* (2010), bottles of spirits become the panes of a stained glass window; in *Black Prestige* (2007), three large More cigarettes, once associated with the sophisticated smoker, turn up as a symbolically darker, yet even more elegant, hanging lamp, whereas *Return to Glory* (2005) transforms a pack of twenty John Player Special into a black minimal sculpture engraved in gold; in *Candélabre* (2010), a Duchampian wine rack is reinvented as a macabre chandelier; in the ongoing *Fruit bowl of the loom* (2009-) life-sized de-crowned human skulls mischievously behave as luxurious ceramic bowls; in *Nikola* (2009) and *Donka* (2009), the artist's own inherited silver and sapphire rings, handed down from his grandparents, are blown up into oversized, granite-encrusted theatrical life-props that sit on the gallery floor for us to walk around; in *Cry Me a River* (2009), a standard ATM machine is no longer a cash dispenser. Gold plated, it has been re-imagined as a perverse joke,

transformed into an inaccessible 24-carat goldmine that now requires its own security guard to keep it safe. In each case, conspicuous objects of consumption are carefully adjusted, brought back to life and reincarnated as something other than themselves, without fully discarding their primary associations. They are also being recast and reassigned at the level of monument to their past; reference points of departure and arrival embedded in what is experienced. Nikolaev's precariously balanced mimetic forms offer themselves up as sad, yet grandiose, tributes to their commonplace source material. A seemingly accessible prestige is soon to be added to the scrapheap of twentieth century excess. Something has been lost, never to be the same again, whether it is smoking as a mark of individualism, rebellion or sophistication, a luxury lighter as a status symbol or a ring as an ancestral keepsake. Instead, objects are both preserved and re-imagined so that they never vanish entirely. Considered collectively as the component parts of Nikolaev's practice, things are offered up as the fragile fragments of a fantasy gone awry. As a self-portrait, Nikolaev's is an account of the failure of an imagined western capitalism in the recent past, retold as the jaded story of a weary east-to-west European gaze, in which, post '89, envy, temptation and desire are so quickly followed

qu'après 1989, l'envie, la tentation et le désir se sont rapidement mués en déception mélancolique, promesses creuses et idéaux dégonflés. L'œuvre conjure ce processus en une rencontre avec l'autre potentiellement déstabilisante. On éprouve dans une certaine mesure ce que Miriam Bratu Hansen a appelé une « disjonction temporelle » : l'intrusion d'un passé oublié qui « perturbe l'écoulement fictif du temps chronologique » et révèle des modes entièrement nouveaux de structuration de l'identité du sujet.³

Bien que l'artiste bulgare ait passé une grande partie des deux dernières décennies à Paris, l'axe Est-Ouest a tenu une large place dans son œuvre, surtout récemment. Ses dernières productions illustrent un concept hybride de travail collectif post-communiste, dont résulte souvent une forme finale intangible. De façon plus spécifique, il existe un écart inconciliable entre le soin apporté à leur exécution et l'idée dont ils tirent leur origine. Au cours des dix dernières années, Nikolaev a établi une collaboration avec une équipe de fabricants en Bulgarie, travaillant étroitement avec ce groupe d'artisans chargé de réaliser, à partir de ses études préliminaires, des sculptures destinées à l'exportation, essentiellement dans les vieux pays de l'Ouest. Cette incarnation contemporaine du ready-made fait l'impasse sur la notion de valeur artistique comme forme stable d'expression individuelle manifestée dans une pratique matérielle, l'œuvre en résultant affichant son rejet de la capacité mimétique de l'artiste à refléter la vie sociale de sa propre main. Il s'agit bien

là d'un *processus* de mise en œuvre, fondé sur une interprétation de la production post-autonome comme fondement de l'art postérieur à la pratique duchampienne, dans lequel la délégation du travail non artistique à d'autres, conformément à l'intention de l'artiste, est représentative de ce que John Roberts identifiait comme l'effondrement de la division « entre travail intellectuel et manuel comme base de la future dissolution de l'art dans une praxis sociale » initiée par les premières avant-gardes.⁴ Le labeur productif et le travail immatériel se dissolvent dans la pratique de coproduction de l'artiste, de sorte que l'art peut se manifester au-delà d'un esthétisme aliéné. Ici, la notion d'évasion commence dès la production artistique, avec la « dispersion de la main de l'artiste dans des modes de fabrication hétéronymes », autorisant une dissolution de la notion d'auteur autant qu'un déplacement de l'artiste du centre du processus de production.⁵ Comme le suggère Roberts, cette « disjonction radicale est au cœur de la pratique moderne postérieure à l'apparition du ready-made, et est en cela ce qui distingue le moderne du postmoderne : le fait que, au moment de la dissolution de ses formes traditionnelles, l'art invite dans son champ le travail tant productif que non-productif, afin de réfléchir sur la condition tant de l'art que du travail lorsqu'ils sont régis par des relations capitalistes. »⁶ L'absorption du travailleur par l'artiste et réciproquement opère une transformation de l'aliénation de l'un comme de l'autre, une évasion permettant aux deux d'échapper à des identités prédéterminées.

by melancholic disappointment, empty promises and punctured ideals. The work conjures this as a potentially destabilising encounter with otherness. An element of what Miriam Bratu Hansen has called a “temporal disjuncture” is experienced —the intrusion of a forgotten past that ‘disrupts the fictitious progress of chronological time’ and reveals entirely new structural formations of identity for the subject.³

Although the Bulgarian artist has spent much of the past two decades living in Paris, the east-west axis has been very apparent within his work, especially recently. His later works embody a hybrid concept of post-communistic collective labour, often resulting in an intangible final form. More specifically, there is an irreconcilable displacement between how skilfully they are made and how they originate as an idea. Over the past ten years, Nikolaev has formed a dialogue with a team of fabricators in Bulgaria, working closely with this group of artisans in producing sculptures from his designs, preparing his work for exportation, primarily to the old west. As a latter-day incarnation of the ready-made, there is a withdrawal of the notion of artistic value as a stable form of individual expression embodied in material practice, with the resultant work manifesting itself as a rejection of the mimetic capacity of the artist to reflect social life through his

own hand. Based on an understanding of post-autonomous production as the foundation of art after Duchamp, there is a *process* of production in which the delegation of non-artistic labour to others, aligned with the artist's intent, is representative of what John Roberts identified as a collapse of the division “between intellectual labour and manual labour as the basis for the future dissolution of art into social praxis” that began with the early avant-garde.⁴ Productive labour and immaterial labour dissolve into the artist's co-productive practice, so that art can extend itself beyond alienated aestheticism. Here, the notion of escape is opened up at the point of artistic production, with the “dispersal of the artist's hand into forms of heteronymous labour” enabling a dissolution as much as a displacement of the artist from the centre of his authorship.⁵ As Roberts suggests, this “radical disjunction [is] at the heart of modern practice after the readymade, and as such, is what distinguishes the modern from the pre-modern: the fact that, at the moment of dissolution of its traditional forms, art invites both productive and non-productive labour into its realm as a means of reflecting on the conditions of both art *and* labour under capitalist relations”.⁶ The assimilation of the worker into the artist and vice versa is a transformation of the alienated character of both, a two-way escape from predetermined identities.

La pratique de Nikolaev implique aussi la transformation des choses, des idées et des relations en formes narratives au sein d’une démarche visant à raconter des histoires. Quoiqu’une connaissance préalable de la façon dont l’œuvre a été fabriquée ne soit nullement condition nécessaire à son expérimentation, le travail exigé par sa production participe autant de son pouvoir narratif que la figure du travailleur valorisé par le produit fini. Comme Walter Benjamin nous l’a révélé, le rôle du conteur est de l’ordre de la « mémoire épique » afin que son récit ne soit pas encombré d’explications abusives lorsqu’il imagine un ailleurs, un scénario différent.⁷ L’art de la narration consiste à entraîner l’auditeur (au lecteur, au spectateur) dans un voyage de façon à ce que les choses les plus extraordinaires, les plus merveilleuses soient mises en avant tout en restant assez ouvertes pour que l’interprétation soit concomitante à la réception. Car le récit, « dans sa dimension sensible, n’est nullement l’œuvre de la seule voix. Dans le véritable récit, la main aussi doit intervenir, par les gestes rodés dans le travail, elle soutient de mille manières ce que la bouche dit »⁸. L’œuvre de Nikolaev séduit par sa spécificité culturelle propre, tout en mettant en scène ses objets-accessoires d’une manière qui autorise une infinité d’interprétations, en fonction desquelles les expériences individuelles, les moments de créativité et leurs souvenirs sont assimilés, transformés, rejetés ou intégrés dans le vécu propre de chacun. L’un des projets encore non réalisés de l’artiste, *Riding the Gravy Plane*, qui vise à proposer un ultime

vol transatlantique fumeur, s’est jusqu’ici révélé impossible à mettre en œuvre. Dans sa non-réalisation même, il est révélateur de la vitesse à laquelle les choses changent, et du rétrécissement croissant de champ de notre libre arbitre. À l’instar des plus grands contes, il a donc le pouvoir de nous rappeler à quel point il nous est devenu difficile de nous évader totalement.

Paul O’Neill, Bristol, août 2011

Traduit de l’anglais par Hugues Lebailly

- 1 Adam Phillips, *Houdini’s Box : On the Arts of Escape*, Londres, Faber & Faber, 2001, p. 157.
- 2 Mark Hutchinson, « An Art of Escape », visible à l’adresse : <http://www.markhutchinson.org/writing/writing%20art%20of%20escape.html> et dans l’ouvrage d’Adam Phillips cité en note 1.
- 3 Miriam Bratu Hansen, « Benjamin and Cinema : Not a One-Wall Street », in *Critical Enquiry*, hiver 1999, p.311. Cf. aussi Walter Benjamin, « L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique » in *Œuvres*, tome 3, Paris, Gallimard, 2000.
- 4 John Roberts, *The Intangibilities of Form*, Londres & New York, Verso, 2007, pp.2-3.
- 5 *Ibid.*
- 6 *Ibid.*
- 7 Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l’œuvre de Nicolas Leskov », in *Œuvres* III, Paris, Gallimard, 2000, p.151 [trad. Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch].
- 8 *Ibid*, p. 107.

Nikolaev’s practice also implies the recasting of things, ideas and relations into narrative forms reflecting an art of storytelling. Although prior knowledge of the way in which work is made is not a prerequisite of art’s experience, the labour necessary for art’s production is as much a part of its storytelling capacity as the figure of the worker being emboldened by the endwork. As Walter Benjamin acknowledged for us, the role of the storyteller is one of “epic remembrance” so as to keep a tale free from over-explanation whilst imagining an elsewhere, another scenario.⁷ The art of narration is to bring the listener (reader/viewer) on a journey so that the most extraordinary, marvellous things are brought to the fore and left open enough that interpretation is grasped at the point of reception. For, ‘storytelling, in its sensory aspect, is by no means a job for the voice alone. Rather, in genuine storytelling the hand plays a part which supports what is expressed in a hundred ways with its gestures trained by work’.⁸ Nikolaev’s work engages in his own cultural specificity, whilst staging his object-props in a manner that permits an endless openness of interpretation, whereby individual experiences, moments of productivity and their memories are assimilated, processed, rejected or integrated into one’s own life. In one of the artist’s as-yet-unrealised projects, *Riding the Gravy Plane*, a proposal to launch a last

transatlantic smoking flight has so far proven impossible. This tells us of how quickly things can change and of the extent to which free will is increasingly curtailed. It has the capacity of all great storytelling, reminding us of how tricky it has become for us to escape altogether.

Paul O’Neill, Bristol, August 2011.

- 1 Adam Phillips, *Houdini’s Box: On the Arts of Escape* (London: Faber & Faber, 2001), p. 157.
- 2 See Mark Hutchinson’s essay, “An Art of Escape”, accessed at <http://www.markhutchinson.org/writing/writing%20art%20of%20escape.html> and Adam Phillips, *Houdini’s Box: On the Arts of Escape*.
- 3 Miriam Bratu Hansen, “Benjamin and Cinema: Not a One-Wall Street”, in *Critical Enquiry*, Winter, 1999, pp. 311. See also Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, in *Illuminations* (London: Pimlico, 1999), p. 230.
- 4 John Roberts, *The Intangibilities of Form* (London and New York: Verso, 2007), pp. 2-3.
- 5 *Ibid.*
- 6 *Ibid.*
- 7 Walter Benjamin, “The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov”, in *Illuminations*, op cit., p. 97.
- 8 *Ibid*, p. 107.

LOOP_ 151

ING

BACK









Candélabre

2010



White Candelabra

2012



Donka
2009



Nikola
2009



I hate America and America hates me

2009

Those who cannot remember
the past are condemned to
repeat it



Those who cannot remember
the past are condemned to
repeat it







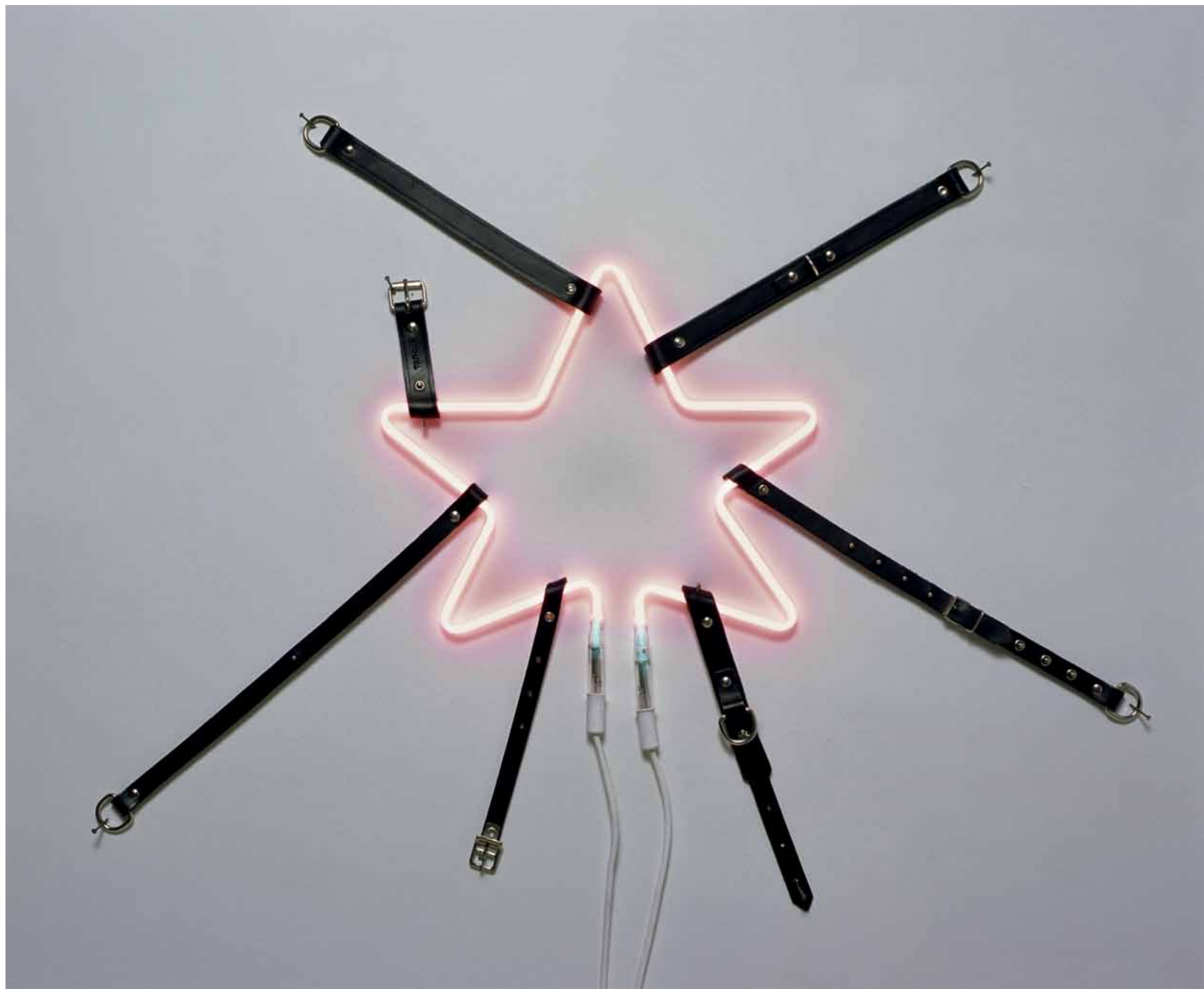
What Does Not Kill You Makes You Stronger, Fruit Of The Loom
2009





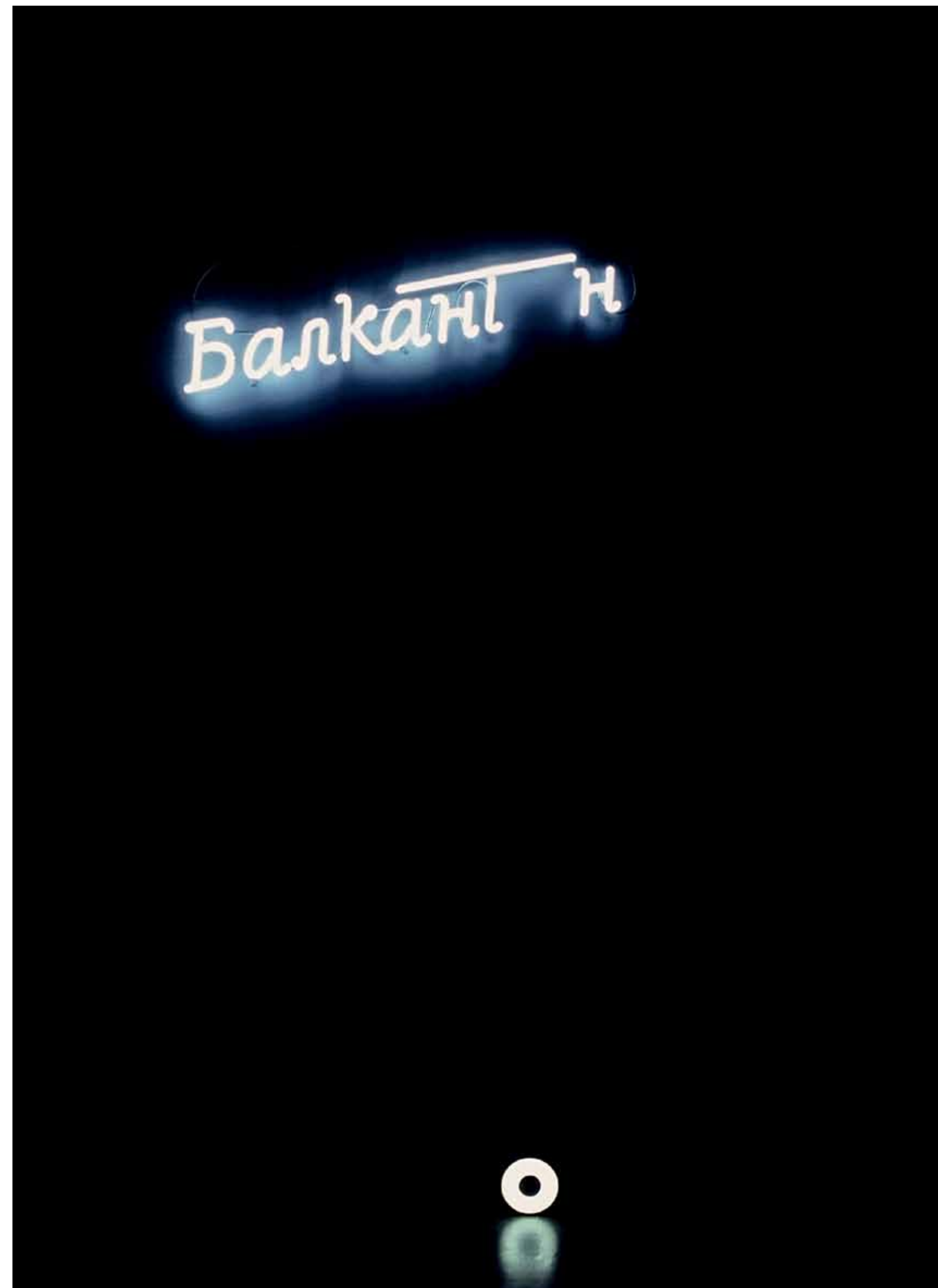
Fruit Bowl of the Loom
2010



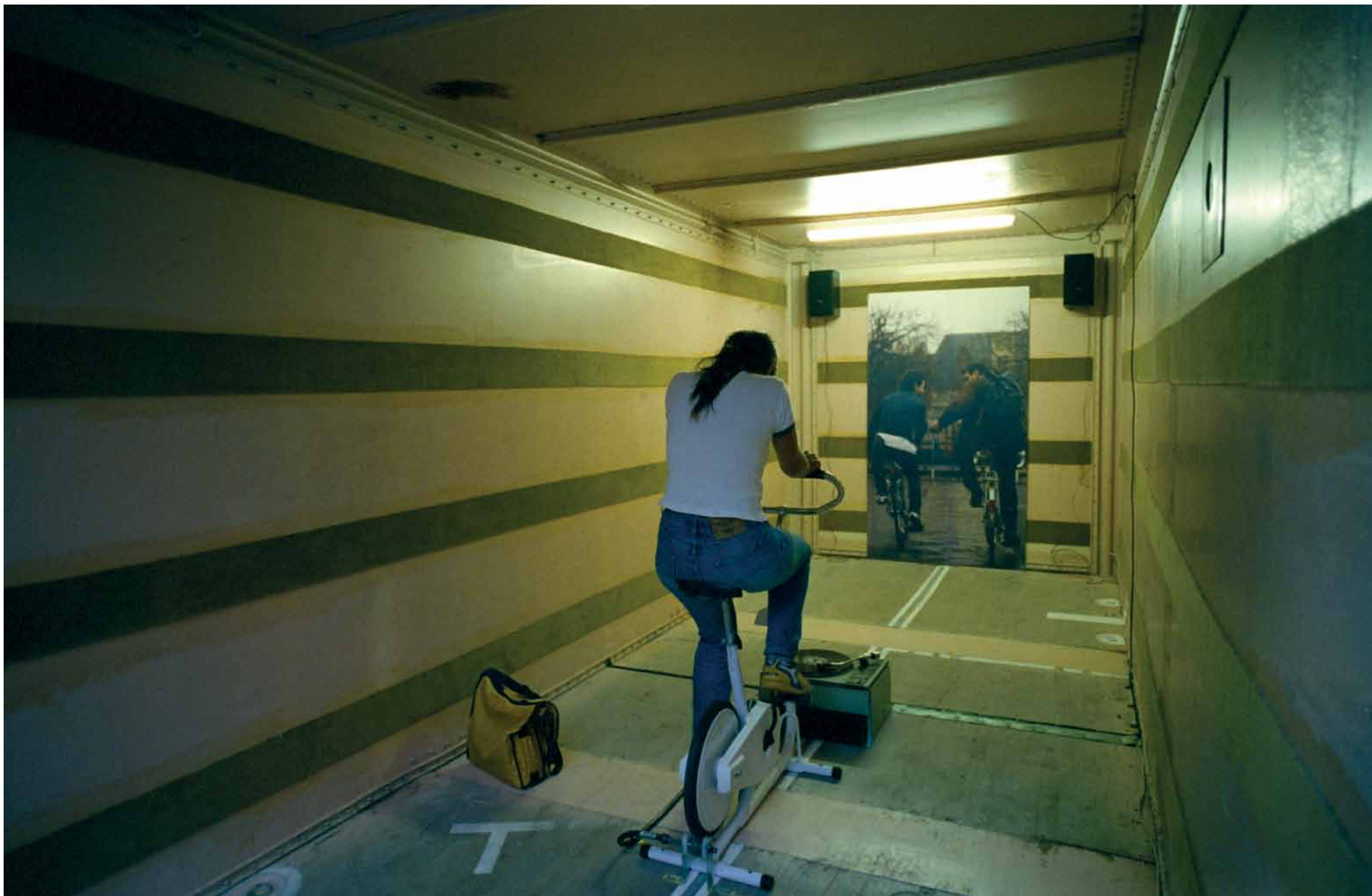


Il devait être 17h51, j'avais envie d'une glace. Je suis descendu dans le salon, ma mère fumait une Kent devant la télé. J'ai couru vers elle. Elle m'a pris sur ses genoux. C'était un film russe ou bulgare en noir et blanc dans lequel les gens allaient devoir faire preuve de beaucoup de courage. C'était long. Trois ans plus tard vers 1930, l'Armée Rouge n'était plus très loin. A 21h21, ou peut-être à 21h21, elle était déjà aux portes de Berlin. Je n'en pouvais plus, j'ai fermé les yeux. Ma mère m'a allongé sur le divan, elle est partie téléphoner. J'ai dormi longtemps. La Toccata e Fuga de Bach m'a réveillé. J'ai ouvert les yeux. C'était mon Nokia qui sonnait. J'ai appuyé trop tard sur le bouton vert. Mon portable indiquait 17h51. J'ai allumé une cigarette puis je me suis levé. Je remontais Ontario vers l'ouest. J'avais envie d'une glace.

bulgare en noir et blanc dans le
rage. C'était long. Trois ans plus ta
peut-être à 21h23, elle était déjà
x. Ma mère m'a allongé sur le
cata e Fuga de Bach m'a réveillé
uyé trop tard sur le bouton vert. M
suis levé. Je remontais Ontario ve







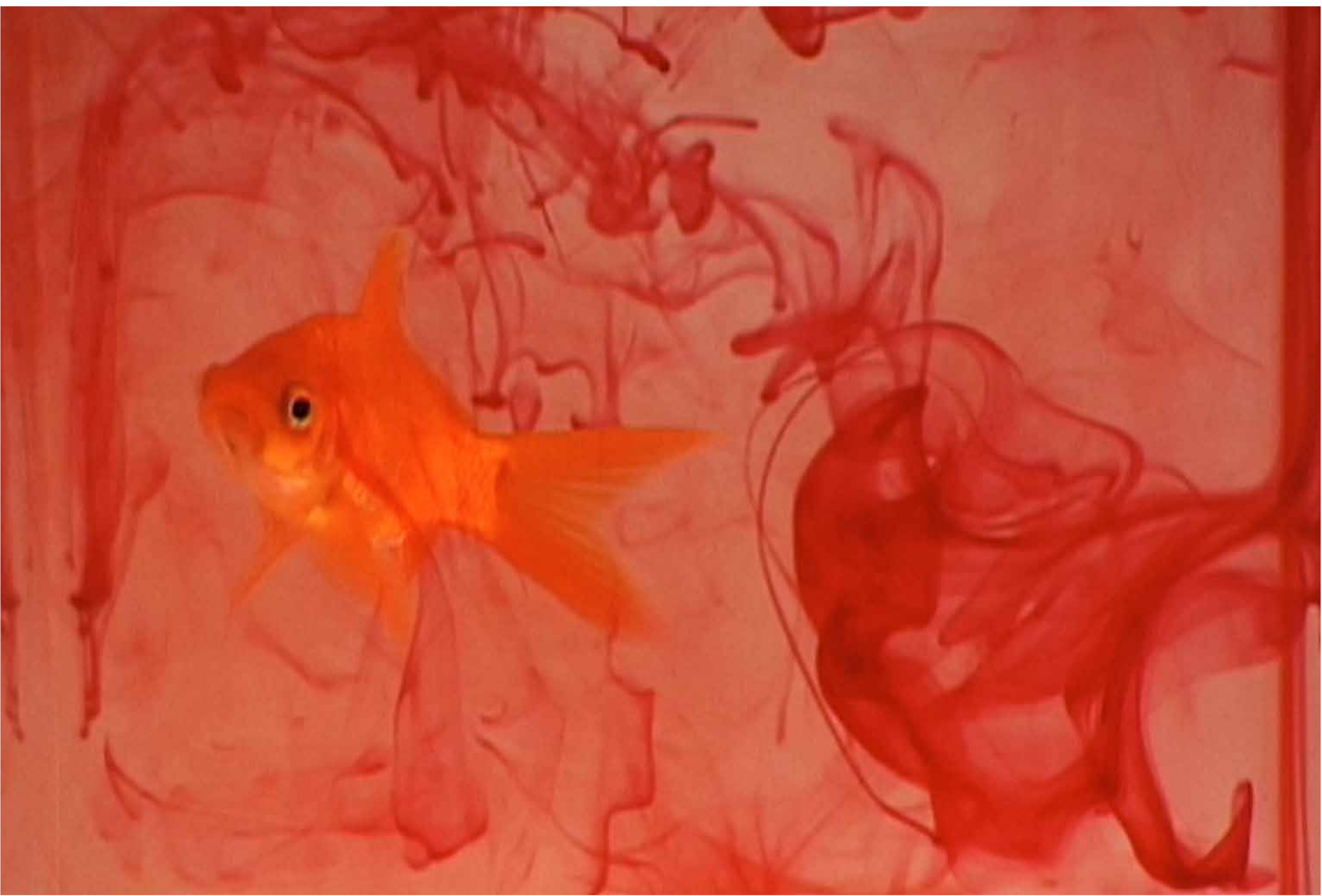


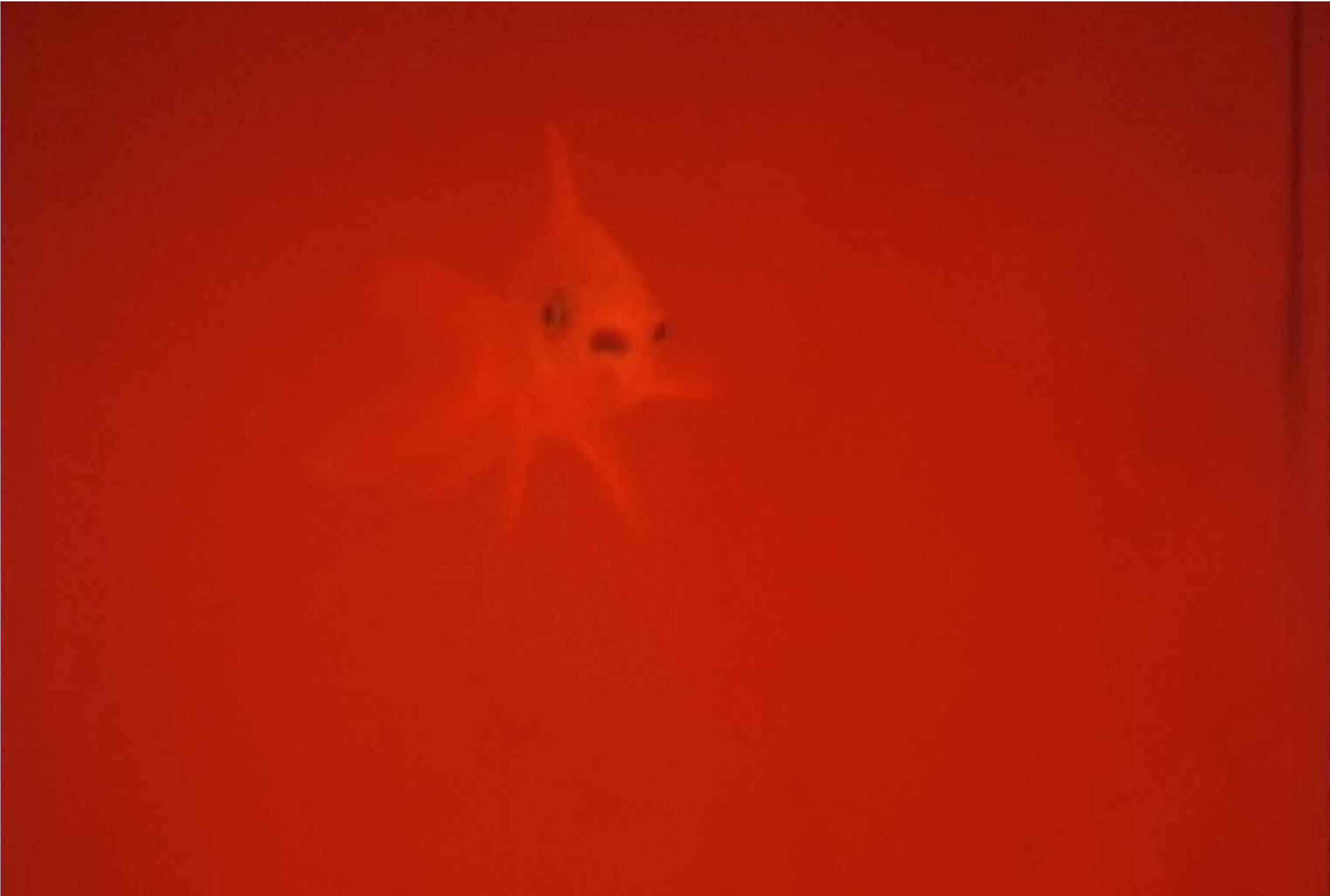














Minouk, le poisson peintre
1994-2003



Half-Life

Entretien entre Stefan Nikolaev et Emile Ouroumov

Qu’est-ce que l’éducation artistique a apporté dans ton parcours partagé entre deux pays et deux sociétés assez différentes ? Était-ce un élément déterminant par rapport au fait de devenir artiste, et qui a permis de mieux définir ta pratique ?

Sans aucun doute. En ce qui concerne mes études aux Beaux-Arts de Paris, ce qui a été déterminant était d’exister au sein d’un lieu qui m’était ouvert et qui m’accueillait, et dont je faisais partie. C’était, malgré tout, là que l’on peut, de manière assez consciente et conséquente, fréquenter, réfléchir, apprendre, contredire, se rebeller... et finalement, se situer.

Cela s’est d’ailleurs fait plutôt à travers les artistes invités, lors de sessions très brèves – Braco Dimitrijevic par exemple est resté seulement six mois à l’École des beaux-arts – ce qui a permis de rapidement consommer cette révélation qu’était pour moi la démarche conceptuelle.

Peut-on continuer avec l’œuvre I hate America and America hates me

et, partant de là, de tes références souvent ancrées à la fois dans la culture populaire et l’histoire de l’art ?

Pour moi, Joseph Beuys a toujours été une fascination et d’ailleurs cela continue encore aujourd’hui. Par le plus grand des hasards ou pas, j’ai fait récemment cette sculpture de coyote dont le titre paraphrase une performance de Beuys.

Cette pièce peut relever de beaucoup de références qui sont parfois visibles, parfois plus secondaires. Mais sans aucun doute aussi importantes – par exemple il est vrai que l’œuvre de Beuys est majeure, cette performance qu’il fait en 1974 aux États-Unis sans concrètement y poser les pieds. Le coyote dont Beuys reprend l’image en tant que symbole de la liberté américaine, cet animal intelligent, sauvage, le coyote fou, est aux antipodes de la célèbre série de cartoons *Road Runner and Wile E. Coyote*, créée en 1949 par Chuck Jones et où déjà il avait quelque part étonnamment positionné cet animal comme un *loser*. Cette œuvre-là est donc

Half-Life

Stefan Nikolaev in conversation with Emile Ouroumov

What has an artistic education contributed to your career, split as it is between two quite different countries and societies? Was it a decisive factor in relation to the fact of becoming an artist, and one that helped you define your praxis more clearly?

No doubt about it. As far as my studies at the School of Fine Arts [Ecole des Beaux-Arts] in Paris are concerned, it was about knowing how to exist in a place that was open to me and took me in, and which I was part of. It was despite all that that it’s possible to hang out, reflect, learn, contradict and rebel, in a fairly conscious and significant way... and in the end of the day find a place for yourself.

That all happened, by the by, more through guest artists, in very short sessions—Braco Dimitrijevic, for example, only stayed six months at the School of Fine Arts—which made it possible to absorb that revelation that the conceptual approach represented for me.

Can we segue to the work I hate America and America hates me and, starting from there, look at your references which are often rooted both in popular culture and in art history?

For me, Joseph Beuys has always been fascinating and he still is today, incidentally. By the greatest coincidence, or not, I recently made this coyote sculpture, whose title paraphrases a performance by Beuys.

This piece can stem from a lot of references which are at times visible, at others more secondary. But without any doubt important as well—for example, it’s true that that was a major Beuys work, that performance he put on in 1974 in the United States without actually setting foot there. The coyote whose image Beuys used as a symbol of American freedom, that intelligent, wild animal, the mad coyote, is the very opposite of that famous series of cartoons *Road Runner and Wile E. Coyote*, created in 1949 by Chuck Jones, where he had already surprisingly

très certainement inspirée par les deux, et surtout par ce qu’il y avait comme espèce de dépréciation américaine globale – la fin du rêve américain – même si on reste toujours tous – la terre entière, les Chinois, les Indiens et les Bulgares aussi – encore tellement fascinés par tout ce qui est américain. Malgré tout cela, je pense qu’il y a une véritable dépréciation dans le désir.

C’est donc une figure des illusions et de la désillusion, ce coyote ?

Je pense, oui, car souvent les figures des illusions sont celles des désillusions. On peut dire la même chose du cow-boy Marlboro, c’était la figure des illusions dans les publicités de l’époque. C’était le shérif, c’était l’homme libre, c’était le coyote. L’homme libre dans les prairies, qui vit toujours seul, à la belle étoile, devant son feu avec ses chevaux, une espèce de grande liberté, un rêve américain, l’homme qui possédait le désert. Il devient aujourd’hui le fugitif, le *Wanted*, l’homme à abattre, parce que finalement, il y a un renversement total de la loi sur les principes de santé, qui fait d’un personnage extrêmement fier, un banni.

Effectivement, depuis la dramaturgie grecque c’est le personnage porté en haut qui se retrouve, tout d’un coup, par une malchance ou par une perversité de la société ou de l’histoire, au fond. L’œuvre qui était faite pour Venise, *What Goes Up Must Come Down*, le briquet, c’est effectivement encore une fois cette phrase absurde qui évoque les hauts et les bas.

Est-ce que ces images de la culture populaire occidentale ont quelque chose de particulier pour toi, ayant grandi dans le bloc de l’Est ?

Je pense qu’il y eu une sorte de partage tacite. Par exemple, la vidéo *The Screensaver, the Hard Disk, the Disk* (2003), dans laquelle joue Fabien Verschaere. Il met des musiques en marche, des reprises que tu connais sans doute, des Bee Gees, des standards américains, anglais ou français des années 1970-80, chantés en bulgare. Occasionnellement, pour certaines, on savait que c’était par exemple les Bee Gees ; pour d’autres, personne en Bulgarie ne savait ce que c’était. On écoutait en tout cas de la musique américaine, on dansait sur de la musique britannique, on était en contact avec cette espèce de culture globale qui se développait dans le monde, beaucoup plus rapidement qu’en Bulgarie ou dans le bloc de l’Est en général, mais quelque part, elle arrivait à transpercer, à perfuser ; l’univers de personnages de fiction populaires dont Coyote, par exemple, ne nous paraît pas totalement absurde, car quelque part on avait un placebo russe ou bulgare.

Dans la vidéo que tu cites il est question de mémoire, et on a l’impression que l’oubli est sans doute un moment de l’histoire. Tu as aussi parlé, dans d’autres entretiens, de failles dans la mémoire ; cela fait penser à HAL9000, l’ordinateur du film 2001, L’Odyssée de l’espace de Stanley Kubrick, qui usurpe le rôle de l’humain, mais se révèle être un

placed that creature as a loser. So that particular work is very certainly inspired by the two of them, and above all because there was something akin to a sort of overall American wear and tear—the end of the American dream—even if we are all still so fascinated by everything that’s American—the whole world, the Chinese, the Indians, and the Bulgarians too. Despite all that, I think there’s a real depreciation of desire.

So this coyote is a figure representing illusions and disillusionment?

I think so, yes, because figures of illusions are often ones of disillusionment. You can say the same thing about the Marlboro cowboy—he was a figure of illusions in ads of the time. He was the sheriff, the free man, the coyote. The free man on the prairie, always living alone, under the stars, by his camp fire with his horses, a kind of great big freedom, an American dream, the man who owned the desert. Today he becomes the fugitive, the wanted man, the man to be shot down, because in the end there’s a total reversal of the law to do with principles of health, which turns an extremely proud character into an exile. Ever since Greek drama it’s actually the character raised aloft who all of a sudden finds himself at the bottom, either because of bad luck, or because of some perversity of society or history. The work which was produced for Venice, *What Goes Up Must Come Down*, the cigarette lighter, is in fact once again that absurd sentence conjuring up highs and lows, ups and downs.

Do these images of western popular culture have something special about them for you, having grown up in the Eastern Bloc?

I think there’s been a kind of tacit division. For example the video *The Screensaver, the Hard Disk, the Disk* (2003), which features Fabien Verschaere. He sets pieces of music in motion, remakes which you probably are familiar with, the Bee Gees, American, French and English standard hits of the 1970s and 1980s, sung in Bulgarian. Occasionally, for some, you know it was the Bee Gees for example; for others, nobody in Bulgaria knew who it was. In any event people listened to American music, people danced to British music, people were in touch with that sort of global culture that was developing in the world, much faster than in Bulgaria and the Eastern Bloc in general, but somewhere it managed to find an opening and trickle through; the world of popular fiction characters, with Coyote, for example, not seeming totally absurd to us, because somewhere there was a Russian or Bulgarian placebo.

In the video you mention it’s a matter of memory, and one gets the impression that oblivion is probably a moment of history. In other interviews you’ve talked about flaws of memory; this brings to mind HAL9000, the computer in Stanley Kubrick’s movie 2001, a Space Odyssey, which usurps the role of the human being, but turns

échec de cette perfection électronique. Serait-ce donc, dans tes œuvres, une mémoire devenue folle ?

C’est très étrange que tu parles de cela, c’est rare qu’on ressente cela. Ce film est en effet basé sur une sorte de « kubricisme » du pauvre. Il y a cette fameuse scène qui est emblématique, et qui a déjà été faite par Fred Astaire d’une manière un peu similaire – dans *Singing in the Rain*, je crois. C’est donc la scène dans le vaisseau où l’hôtesse de l’air marche dans cette structure ronde. Dans la vidéo, c’est un peu le même principe – le personnage marche sur le plafond, les meubles – et qui maintient en veille une mémoire devenue folle. Elle ne nous rappelle rien, si tu veux – surtout vue en Occident, ou en tout cas dans un pays autre que la Bulgarie. On cherche à reconnaître sans comprendre de quoi il s’agit, et on voit ce personnage qui est une espèce de gardien, un nain – et ce n’était pas pour faire chic que j’ai choisi un tel être. Tout d’un coup, c’est un raccourci très rapidement assimilable entre une forme d’enfance ou une croissance arrêtée, une perspective effectivement entre un début et une fin. On voit quelqu’un qui finalement a vieilli sans grandir, un gardien qui doit mettre des choses en marche pour qu’on n’oublie pas. Ces musiques qu’il fait tourner comme un DJ, mais complètement *has been*, ringard, dans une pièce vide. Tout se vide de plus en plus. Et le sens disparaît parce que la répétition ne fait pas sens, forcément.

Pour en revenir à la mémoire en tant que telle, il y a sans doute des gens qui

sont plus assujettis à une mélancolie ou nostalgie envers la mémoire, leur propre mémoire ou celle dont ils se sentent comme faisant partie, et d’autres qui s’en soucient peu, se situent dans une idée d’avenir. La mémoire n’est pas courte, elle est juste une fondation, on s’assoit dessus et on continue. Je n’arrive pas trop à savoir dans quelle partie je me place, mais sans aucun doute, la mémoire revient en boucle « enrichie », comme une sorte de train qui tourne autour de la même gare, mais auquel on rajoute à chaque passage un wagon de plus – une année en plus, un souvenir en plus. Sans doute, si le circuit n’est pas très long, le rajout des wagons fait qu’à un certain moment, ça devient un collier, une boucle dans la boucle. Je crois que ce genre d’absurde dans la mémoire m’intéresse, parce qu’on pense tous qu’il y a une libération possible de la mémoire à un certain moment.

Nombre d’artistes en Europe de l’Est sont très sensibles à la question du folklorisme, du régionalisme qu’on attend d’eux, en tant que personnes originaires d’une région un peu « exotique » aux yeux de l’Europe de l’Ouest. Je pense par exemple à l’artiste serbe Vladimir Nikolic et sa vidéo Death Anniversary, dans laquelle il a invité une pleureuse monténégrine à faire un chant funéraire sur la tombe de Marcel Duchamp en France.

Quelle est donc ta position sur ce déterminisme culturel ? Est-ce que

out to be a failure of that electronic perfection. In your works, has memory then become crazy?

It’s very odd that you should talk about that, people rarely feel that. That film is in fact based on a sort of ‘poor’ “Kubrickism”. There’s that famous scene which is so emblematic, and which had already been done by Fred Astaire in a slightly similar way—in *Singing in the Rain*, I think. So it’s the scene in the spaceship when the air hostess walks into that round structure. In the video, it’s sort of the same principle—the character walks on the ceiling, and over the furniture—keeping alive a memory that’s gone crazy. It doesn’t remind us of anything, if you will—especially seen in the West, or in any event in a country other than Bulgaria. We try to recognize something without understanding what’s involved, and we see this character who’s a kind of watchman, a dwarf—and I didn’t choose such a person to be chic. All of a sudden, there’s a short cut which can be very quickly assimilated, somewhere between a form of childhood and an arrested growth, a perspective, in effect, between a beginning and an end. We see someone who, in the end, has grown old without growing up, a watchman who has to set things in motion so that we don’t forget. These pieces of music he plays like a DJ, but a complete has been, a fuddy-duddy, in an empty room. Everything becomes emptier and emptier. And the meaning vanishes because repetition, perforce, makes no sense.

To get back to memory as such, there are probably people who are more prone to melancholy and nostalgia for memory, their own memory or the memory they feel they are part of, and others who don’t really bother with any of that, and place themselves in an idea of the future. Memory isn’t short, it’s just a foundation, you sit on it and you carry one. I don’t really know what part I place myself in, but without any doubt memory comes back as an “enriched” loop, like a kind of train going round and round the same station, with a carriage added each time it passes—one more year, one more memory. If the circuit isn’t very long, adding the carriages probably means that, at a certain moment, it becomes a necklace, a loop within the loop. I think that this kind of absurdity in memory interests me, because we all think that it’s possible to free up memory at a certain moment.

A lot of artists in Eastern Europe are very aware of the issue of folklorism, and the regionalism that’s expected of them, as people hailing from a region that’s slightly “exotic” in the eyes of Western Europe. I’m thinking, for example, of the Serb artist Vladimir Nikolic and his video Death Anniversary, in which he’s invited a tearful woman from Montenegro to sing a funeral chant at Marcel Duchamp’s grave in France. So what’s your position on this cultural determinism? Should certain

les artistes doivent, en quelque sorte, transporter leurs passé et origines dans leurs bagages, ou au contraire, s’inscrire dans une vision globalisée et « universelle » de l’art ?

Oui, je connais cette pièce, pour moi il n’y a rien de régionaliste dans ce travail – c’est un travail que je trouve très drôle et que j’aime beaucoup.

C’est une très bonne question qui est souvent débattue. Je pense que la Bulgarie, étonnamment, a été épargnée ; ceux qui l’ont été moins, c’est toute la partie serbo-croate qui a capitalisé énormément sur la guerre en Yougoslavie en faisant un travail de mémoire, difficile sans aucun doute. Il y a eu de très belles pièces, pour certaines. Mais généralement, il y a eu ce grand misérabilisme jeté en vagues, en Europe de l’Ouest, de la part d’artistes serbes, croates, bosniaques, qui travaillaient sur la misère de guerre. Personnellement, cela ne m’a jamais vraiment intéressé.

C’est effectivement un tort que la critique, ou les commissaires d’exposition ont pu faire des lectures uniquement dans un sens simpliste. Ainsi, vers 2000, il y avait une exposition au Jeu de Paume, *L’Autre Moitié de l’Europe*, qui m’avait traumatisé : c’est comme s’il s’agissait de placer des artistes ou des pratiques pour pouvoir illustrer, régionaliser. Un peu comme un Guide du Routard de l’art contemporain roumain, c’est vraiment affreux.

Qu’est-ce que tu as pensé de l’exposition Promesses du passé ? La scène artistique bulgare de l’époque

aurait-elle pu avoir une place dans cette exposition ?

Si je devrais imaginer la Bulgarie dans une exposition hypothétique de ce type, ce serait les *Promesses de rien*. Mais les *Promesses de rien* comme Bukowski dans son livre *Souvenirs d’un pas grand-chose*. Il y a à la fois un fatalisme et une prise de distance par rapport aux choses qui n’est pas caractéristique de beaucoup d’artistes du bloc de l’Est qui ont tous fait un travail avec ce côté « appartenance à un drame ».

Pourtant la Bulgarie a beaucoup fonctionné avec des promesses, n’est-ce pas ?

Je pense que la Bulgarie a, justement, échappé à cette démagogie, et continue à échapper d’une manière bête, de manière traditionnellement un peu folklorique. Pendant le communisme, tu ne te rappelles peut-être pas, globalement le Bulgare ne vivait pas trop mal. Il n’y avait pas trop de promesses, pas trop de pressions. La Pologne, la Tchécoslovaquie, l’Allemagne de l’Est étaient de pays où il y avait des promesses effectivement, voire de vraies révolutions – il y avait des gens qui voulaient changer, ils ont combattu, il y a eu du sang, ça a été la folie. Finalement, les Polonais sont aujourd’hui appauvris, on a un capitalisme féroce, une très grande pauvreté évidente, une région post-minièrre, du chômage à perte de vue. Il y a effectivement des désillusions énormes. La Bulgarie, on vit de la même manière qu’avant. Il y a un peu de chômage, un peu de magouille. C’est vraiment assez étrange et pas forcément

artists, in a way, transport their past and their origins in their baggage, or, on the contrary, should they become part and parcel of a globalized and “universal” vision of art?

Yes I know that piece, for me there’s nothing regionalist about that work—it’s a work I find very funny, and I like it a lot. It’s a very good question, and one that’s often discussed. Surprisingly, I think Bulgaria has been spared; those who’ve been less spared are in the whole Serbo-Croat area, which capitalized hugely on the war in Yugoslavia by making a work of memory, undoubtedly difficult. Some of the pieces produced have been very beautiful. On the whole, though, there’s been this great miserabilism, served up in waves, in Western Europe, by Serb, Croat and Bosnian artists, working on the wretchedness of war. Personally, that’s never really interested me.

In fact what critics and exhibition curators have managed to do with readings solely in a simplistic sense is wrong. So in 2000 or thereabouts, there was a show at the Jeu de Paume, *L’Autre Moitié de l’Europe/The Other Half of Europe*, which traumatized me: it was as if it was a matter of placing artists and praxes so as to be able to illustrate and regionalize. A bit like a Rough Guide of contemporary Romanian art, really awful.

What did you think of the exhibition Promises of the Past [Promesses du passé]? Why the

Bulgarian art scene of this period was not represented in this show?

If I had to connect Bulgaria with a hypothetical exhibition of this kind, it would be *Promises of Nothing*. But *Promises of Nothing*, like Bukowski in his book *Ham on Rye*. There is at once a fatalism and a remove in relation to things which is not typical of many artists in the eastern Bloc, who have all produced work with this aspect of “belonging to a drama”.

Yet Bulgaria has functioned a lot with promises, hasn’t it?

I think, as it happens, that Bulgaria has dodged that demagoguery, and still is, in a silly way, in a way that’s traditionally a bit folkloric. Under communism, you may not remember, life in Bulgaria, overall, wasn’t too bad. There weren’t too many promises, or too many pressures. Poland, Czechoslovakia and East Germany were countries where there were in effect promises, not to say real revolutions—there were people who wanted to change things, they fought, there was blood, and it was mad. In the end, the Poles have become impoverished today, there’s a fierce brand of capitalism, huge visible poverty, a post-mining region, and unemployment as far as the eye can see. There is actually huge disillusionment. In Bulgaria people are living the same way as they used to. There’s a bit of unemployment, a bit of shenanigans. It’s really quite strange and not necessarily good; but in any event there haven’t been any promises. In this sense, there’s still

bien ; mais en tout cas il n’y a pas eu de promesses. En ce sens, il y a eu encore quelque chose de Bukowskian : dans son livre il y a l’enfance, ses parents, ensuite il picole, il bosse, après il mange, il dort, et puis, c’est la fin du livre.

Un fatalisme historique ?

Fatalisme banal. Un fatalisme quotidien – les choses se passent. Chez les artistes bulgares qui sont intéressants, il n’y a pas, même maintenant, cette critique qu’il peut y avoir chez certains artistes des ex-pays de l’Est qui critiquent aujourd’hui la société de consommation avec la même ferveur avec laquelle ils ont critiqué la situation communiste à l’époque.

On savait bien qu’après le communisme, si on changeait de forme de société, ça allait être cela, le capitalisme stupide et primaire, le consumérisme, les modes, les blockbusters américains, les Polo Volkswagen pour les pauvres et les BMW pour les riches. Ce n’est pas loin de la contestation à l’époque communiste, les artistes un peu dissidents, et aujourd’hui il y a des artistes en Pologne, Russie – pas beaucoup en Bulgarie – qui font un travail anti-consumériste, comme si c’était nouveau. C’est peut-être aussi pour ça que les artistes bulgares n’ont pas eu de place dans *Promesses du passé*.

Comment se situe ton travail par rapport à ce type d’expositions labellisées Europe de l’Est ?

Je ne me suis jamais senti réellement partie prenante d’une scène locale en particulier, car je n’ai pratiquement fait aucun travail



régionaliste, ou basé sur une douleur, ou une curiosité locale. J’ai participé à certaines expositions à l’Est, comme la Biennale du Monténégro, la première après la guerre. J’étais invité au même titre que les artistes suisses, français... Mais c’était un peu différent, c’était une exposition qui était géographiquement située à l’Est et qui traitait de la situation d’après-guerre. Elle s’appelait *Reconstruction* ; et effectivement, devait traiter ce sujet. À cette occasion, j’ai fait produire des casques de chantier qu’on a distribué gratuitement à tout le monde (*Under Reconstruction*, 2002). C’est un travail qui doit être recontextualisé dans le contexte « ex-pays d’Est », après-guerre. J’avais exposé cent casques multicolores un peu particuliers, qu’on a vendus chez Michel Rein. Avec l’argent collecté, j’ai fait produire cinq mille casques de chantier qu’on a acheminés avec des camions semi-remorques et qu’on a distribués à tout le monde le jour du vernissage. Sur ces casques jaunes, il y avait l’inscription « Under Reconstruction ». Il s’agissait de mémoire, en tant que passé et avenir. On le

been something Bukowskian going on: in his book there’s childhood, his parents, then he starts boozing, he works, after he eats he sleeps, and then it’s the end of the book.

An historical fatalism?

Banal fatalism. An everyday fatalism—things happen. Among the Bulgarian artists who are interesting, there is not, even now, that criticism that there can be among certain artists of former eastern Bloc countries who are nowadays criticizing the consumer society with the same ardour with which they criticized the communist situation at the time. People knew very well that after communism, if society’s form was changed, that’s what it would be, stupid, primary, capitalism, consumerism, fashion, American blockbusters, Volkswagen Polos for the poor and BMWs for the rich. It’s not far from protests in the communist days, slightly dissident artists, and today there are artists in Poland and Russia—not many in Bulgaria—who are producing anti-consumerist work, as if it were new. This is possibly also why Bulgarian artists didn’t have any place in *Promises of the Past*.

How is your work situated in relation to this type of exhibition labeled “Eastern Europe”?

I have never really felt part and parcel of any local scene, because I’ve produced virtually no work that is regionalist, or based on pain, or local curiosity. I’ve



been in certain shows in the East like the Montenegro Biennial, the first one after the war. I was invited on a par with Swiss and French artists... however this is a bit different, it was rather an exhibition which geographically took place in the East and which dealt with the post-war situation. It was called *Reconstruction* and was in effect supposed to deal with that subject. For that occasion, I had building site helmets made which were distributed free to everybody (*Under Reconstruction*, 2002). That is a work which has to be recontextualized in the “former Eastern Bloc countries” context, postwar. I exhibited 100 somewhat special helmets which were sold at the Michel Rein Gallery. With the money collected, I had 5,000 building site helmets made which were transported on articulated trucks and handed out to everybody on the day of the opening. On those yellow hard hats were the words “Under Reconstruction”. What was involved was memory, as both past and future. As everyone knows, to build, you have to

sait, pour construire, on est obligés à avoir un casque. Il y a toujours des photos de politiciens qui visitent des chantiers avec des casques. Même dans cette idée de fin de guerre, d’avenir, de recommencement, une vie saine sous le soleil où on va construire, il fallait encore mettre un casque. Avant, tu avais les casques militaires, après les casques bleus qui vont tout pacifier, et là encore des casques ! C’est peut-être pour ne pas oublier ; comme si cette espèce de poisson du casque était, comme tu disais, cyclique, *up and down*, casque militaire, casque bleu, casque de chantier, casque militaire de nouveau...

Concernant la pièce Holy Spirit Rain Down, est-ce une idée qui t’est venue à la vue des lieux d’exposition, ce centre d’art à Chelles constitué de deux anciennes églises ?

Oui, lors d’une des premières visites. Après, j’ai regretté de ne pas avoir réfléchi un peu plus en amont, car c’était vraiment titanesque à réaliser. Que ce soit en Bulgarie,

où *Holy Spirit Rain Down* a été construit, ou lors du montage en France, beaucoup de problèmes ont dû être résolus, beaucoup de prouesses techniques ont été faites. Il a fallu aussi beaucoup de courage. J’ai personnellement posé une par une ces mille deux cents bouteilles sur leurs rangées, dans une nacelle de neuf mètres de hauteur – et il faut dire que neuf mètres, cela fait peur, vu d’en haut.

Il y a un contraste étonnant entre ces couleurs vives et les vitraux latéraux en verre clair qui donnent sur les bâtiments modernes autour. La décision de laisser ces ouvertures latérales dans l’état, de ne pas les occuper, venait-elle de toi, ou alors était-ce un impératif technique ?

Au début, le projet devait être réalisé sur les trois baies vitrées. Ensuite, on s’est rendu compte que c’était trop lourd et trop ambitieux. Je crois qu’il y a une forme d’ambition négative, qui serait de faire à tout prix la meilleure chose. Il faut tout de même aller à l’essentiel, qui dans ce cas était l’impression que pouvait laisser un tel vitrail. Une grande baie vitrée, celle qui est la principale « scène », porte en général le message. Les deux autres sont plus petites et disposées sur les côtés. Au fond, on ne les voit pas quand on regarde vers l’autel ; mais bien sûr, elles contrastent avec la baie principale.

Dans cette église, on est dans un lieu de prière très ancien, alors qu’à travers ces baies on ne voit pratiquement que des HLM. Le contraste est de toute manière fort, je

wear a hard hat. There are always photos of politicians visiting building sites wearing helmets. Even in that idea of the war’s end, of future and starting over again, a healthy life under the sun where people will build, you still had to put on a hard hat. Before you had military helmets, then blue UN helmets which would make peace everywhere, and here again helmets! Maybe it’s so as not to forget; as if this kind of helmet jinx was, as you said, cyclical, up and down, military helmet, blue UN helmet, building site hard hat, and military helmet once again...

Regarding the piece Holy Spirit Rain Down, is this an idea which came to you when you saw the exhibition venue, that art centre at Chelles consisting of two ancient churches ?

Yes, on one of my first visits. Afterwards, I regretted not having thought a bit more beforehand, because that was something truly titanic to produce. Be it in Bulgaria,

where *Holy Spirit Rain Down* was constructed, or during the assembly in France, many problems had to be solved, and there was a lot of technical prowess around. It also took a lot of courage. I personally placed those 1200 bottles in their rows, one by one, in a gondola 9 meters/30 feet up—and it has to be said that 9 meters up is scary, when you’re up there.

There’s a surprising contrast between these bright colours and the side windows made of clear glass which give onto the modern buildings round about. Did the decision to leave those side openings as they were, and not fill them, come from you, or was it a technical imperative ?

To begin with, the project was to be made in the three bay windows. Then we realized that it was too heavy and too ambitious. I think there’s a form of negative ambition, which would involve doing the best thing at any price. But it’s important, all the same, to go to the essence, which, in this case, was the impression that could be left by a window like that. A large bay window, the one which is the main “stage”, usually carries the message. The two others are smaller and arranged at the sides. At the end of the church you don’t see them when you look towards the altar; but needless to say, they contrast with the main bay.

In that church, you are in a very old place of prayer, whereas through those bay windows practically all you see is council



dirais presque suffisant. Effectivement, entre cette lumière onirique filtrée par les bouteilles et la visibilité de la condition humaine, des scènes de la vie réelle, il est d’autant plus accentué.

Est-ce que tu traites le sujet de l’alcool de manière équivalente à ton travail autour de la cigarette, aux « espaces fumeurs » que tu tentes de créer en art ?

Il y a un lien, sans aucun doute, avec le travail sur la cigarette. Je ne fais pas forcément de parallèles obligatoires entre la cigarette et l’alcool, pourtant cela fait partie d’un tout, et j’aimerais faire un jour également un travail sur les drogues. L’homme a toujours été extrêmement fasciné par tout ce qui peut agir sur son conscient et le libérer de sa condition. Quelque part, il est vraiment question de liberté personnelle. Depuis des siècles, des millénaires, on utilise le tabac, l’alcool, la drogue, pour se libérer, se sauver de soi-même. Effectivement, on peut dire qu’en les prohibant, on hygiénise, on clôture des espaces de liberté de tout un chacun. Pour beaucoup de gens, la transe religieuse peut être une échappatoire vers l’avenir, ou le paradis pour ceux qui y croient. Les églises sont présentées comme des espaces de liberté, de rencontre. Sans faire des amalgames négatifs, la religion, comme l’alcool, peut être une voie vers un état autre. Positivement, toutes ces choses ont coexisté, et peuvent avoir le même rôle d’exorcisme, d’exutoire, d’onirisme.

J’aime assez rapprocher cette pièce au distributeur d’argent plaqué or, Cry Me a River (que, dans un journal, une très heureuse coquille avait transformé en Dry Me a River). Dans ces deux œuvres, il y a une dimension votive, une forme de culte et en parallèle, faillite de ce même culte.

Cette coquille me fait beaucoup rire, en effet ! Disons que c’était une œuvre sacrée, dans le sens où il y a une part de mystère dans les relations que nous avons aux objets en général. Si on lit des œuvres des débuts de la science-fiction, il y a un sentiment de secret dans les relations homme-machine. Aujourd’hui, elles sont banalisées et malgré tout, il y a toujours une part de mystère. Quand on va retirer de l’argent à un distributeur d’argent aujourd’hui, même si on est tout à fait serein, il y a toujours une attente, un moment d’insécurité, comme s’il pouvait se passer autre chose que de recevoir ou non son argent. Il s’agissait effectivement de transformer cet objet aujourd’hui banalissime en une forme d’autel, de vrai autel de prière. La logique de cet objet très beau, très lisse, est poussée vers un extrême lieu de culte.

Il y a un peut-être un côté ironique dans Candélabre, le porte-bouteilles avec les ampoules ? Par cet objet, Duchamp rejetait également les innombrables bouteilles et le verre, omniprésents dans peinture cubiste analytique. Est-ce qu’il y a chez toi un rapport ironique avec l’histoire

houses. The contrast is strong, at any rate, I would say almost sufficient. In fact, between this dreamlike light filtered by the bottles and the visibility of the human condition, scenes of real life, it is all the more accentuated.

Do you deal with the subject of alcohol in the same way as your work about cigarettes, and “smoking areas”, which you try to create in art?

There is undoubtedly a link with the work about cigarettes. I don’t necessarily make obligatory parallels between cigarettes and alcohol, and yet that is part of a whole, and one day I would also like to produce a work about drugs. Man has always been extremely fascinated by anything which may act on his consciousness and free him from his condition. Somewhere, it is really a matter of personal liberty. For centuries and millennia people have been using tobacco, alcohol and drugs to free themselves, and save themselves from themselves. In fact we might say that in prohibiting them, we sanitize and close off the spaces of everybody’s freedom. For many people, the religious trance can be an escape towards the future, or paradise for those who believe in it. Churches are presented like spaces of freedom and meeting places. Without making negative hodgepodes, religion, like alcohol, can be a way towards another state. In a positive sense, all these things have co-existed and may have the same role of exorcism, outlet and dream state.

I quite like comparing this piece with the gold-plated ATM Cry Me a River (which, in a newspaper, a very neat typo had turned into Dry me a River). In these two works, there is a votive dimension, a form of worship, and in tandem, the bankruptcy of this same worship.

That typo really makes me laugh a lot! Let’s say that it was a sacred work, inso-much as there is a share of mystery in the relations that we have with objects in general. If you read early science-fiction works, there is a feeling of secrecy in the relations between people and machines. Nowadays they are trivialized and despite of everything, there is always a share of mystery. Today, when you take money out of an ATM, even if you’re completely calm, there’s always a wait, a moment of insecurity, as if something else might happen other than getting your money or not. It was actually a matter of transform-ing that object, which is today extremely commonplace, into a form of altar, a real altar of prayer. The logic of that very beautiful, very shiny object is pushed towards an extreme place of worship.

There’s possibly an ironical side to Candelabra, the bottle dryer with light bulbs? Through that object, Duchamp also rejected the countless bottles and the glass that are so ubiquitous in analytical Cubist painting. Do you have an ironical relationship with art history? In any event, the object conjures up



de l'art ? L'objet évoque en tout cas un remix de Duchamp plus Felix Gonzales-Torres.

En effet, il y a cet improbable mélange de Torres sur Duchamp. J'aime beaucoup l'œuvre de ces artistes qui tous les deux ont produit assez peu et des choses parfois très simples. Il est possible d'imaginer une exposition de Duchamp et Torres, cela ne me choquerait pas. Il y a un petit peu d'ironie, mais je pense qu'on a toujours un respect envers les grands artistes. Duchamp lui-même avait certainement du respect pour De Vinci ; *L.H.O.O.Q.* redonne en définitive une vie dans l'art moderne à la Joconde. L'appropriation renforce l'aura de l'œuvre initiale. Je ne pense pas en faire autant, mais c'est un peu ce processus de détournement.

Je voudrais d'ailleurs souligner qu'il ne s'agit pas de *ready-made* – les candélabres sont reproduits en aluminium et époxy. Ce sont finalement des sculptures faites avec les moyens de la sculpture, qui esthétisent terriblement une œuvre très sérieuse ; ils sont poussés dans quelque chose de différent

des *ready-made* duchampiens – dans ce cas concret, il s'agit en définitive d'une pièce davantage émotionnelle.

Tu es aussi l'initiateur de l'espace Glassbox à Paris qui a été très important pour la scène française et internationale à la fin des années 1990. Peut-on en parler, en commençant par le nom du lieu ?

C'est un nom qui n'est pas très français, et ce n'est pas un hasard. À l'époque, cela provenait d'un désir de créer un espace justement ouvert à l'international. Le white cube reste encore de fait une notion importante pour l'art ; et pour moi il s'agissait d'une évolution des caractéristiques de cet espace vers quelque chose de plus ouvert, plus transparent – en l'occurrence, l'espace que j'avais trouvé au 113bis, rue Oberkampf rappelait effectivement une boîte en verre.

C'était une assez heureuse coïncidence de temps et de désir. Il y avait eu l'exposition *Life/Live* de Hans Ulrich Obrist et Laurence Bossé à l'ARC qui réunissait beaucoup d'espaces d'art indépendants du Royaume-Uni – City Racing, Transmission, enfin tous les lieux qui avaient généré cette scène britannique autoproduite. J'ai pensé que c'était une chose à essayer à Paris où les tentatives les plus récentes dataient des années 1980, à l'image du projet *À Pierre et Marie, une exposition en travaux* mis en place par Daniel Buren, Sarkis et Michel Claura dans une église désaffectée.

La première exposition s'appelait *Ne me quitte pas* : tout le monde disait, déjà à

a remix of Duchamp plus Felix Gonzales-Torres.

In fact there is this unlikely mix of Torres and Duchamp. I really like the work of both those artists, who both produced rather little and at times very simple things. It's possible to imagine an exhibition of Duchamp and Torres, that wouldn't shock me. There's a little dash of irony, but I think we always have respect for great artists. Duchamp himself certainly had respect for Leonardo da Vinci ; *L.H.O.O.Q.* once and for all gives life back to the Mona Lisa in modern art. The appropriation reinforces the aura of the initial work. I don't think I'm doing quite the same as Leonardo, but it's a bit like this process of appropriation. Incidentally, I'd like to underline the fact that what is involved is not readymades—the candelabras are reproduced in aluminium and epoxy. In the end of the day they're sculptures made with the means of sculpture, which lend a tremendously aesthetically effect to a very serious work; they are pushed into something that differs from the Duchampian readymades—in this concrete case it is definitely a question of a more emotional piece.

You are also the initiator of the Glassbox space in Paris which was very important for the French and international art scene at the end of the 1990s. Can we talk about that, starting with the name of the place?

It's a name which isn't very French, and

that's no coincidence. At the time, it came from a desire to create a space, as it happens, open to the international scene. The white cube is actually still an important notion for art; and for me it was a question of a development of the features of that space towards something more open, more transparent—as it so happens, the space that I found at 113^b, rue Oberkampf effectively called to mind a glass box. That was a rather serendipitous coincidence of time and desire. There had been the exhibition *Life/Live* organized by Hans Ulrich Obrist and Laurence Bossé at the ARC, which brought together a lot of independent art spaces from the United Kingdom—City Racing, Transmission, in fact all the places which had given rise to that self-produced British scene. I thought that it was something to try in Paris, where the most recent attempts dated from the 1980s like the project *A Pierre et Marie, une exposition en travaux* set up by Daniel Buren, Sarkis, and Michel Claura in a disused church.

The first show was called *Ne me quitte pas*: already, at that time, everybody was



l'époque, qu'il fallait partir, aller à Berlin ou ailleurs. Ceux qui sont partis ont peut-être bien fait ; personnellement j'étais arrivé de Sofia peu de temps auparavant et je n'étais pas tout à fait tenté de repartir.

Dès cette première exposition, il y a eu un vrai engouement pour l'espace, de la part du public et de la presse. C'était le début de ce qu'était le quartier Oberkampf, avec entre autres le café Charbon (qui est ensuite devenu notre partenaire financier le plus important), ça bougeait énormément – l'East End parisien en quelque sorte. Puis j' imagine que cette aura tenait au fait qu'on avait rempli un véritable vide. C'était du reste un équilibre entre un chaos artistique et un professionnalisme assez rare pour l'époque : on a commencé à travailler très sérieusement sur la communication, avec des graphistes très reconnus (dont Neil Gurry) – d'ailleurs, je vois parfois encore certains de ces



posters accrochés dans des bureaux de musées ou centres d'art. On a pu coopérer avec des gens très différents : Robert Fleck, qui a souhaité présenter chez nous une partie de l'exposition du bicentenaire de la Sécession de Vienne, ou Laurent Lebon. Sur l'invitation de ce dernier, on avait fait une performance à la Fondation Cartier (*Glassbau*) dans laquelle on avait reconstruit un lieu d'exposition de toutes pièces – on avait installé tous ce qui était nécessaire pour faire une exposition sans en faire une. À l'invitation de Hou Hanru

et Charles Esche, on a aussi participé à la biennale de Gwangju – avec une intervention que finalement on n'a pas réussi à faire marcher (*Korea Ok*) – mais tout cela a donné une visibilité au lieu et à l'action collective de ses membres, même s'il ne s'agissait pas d'un collectif d'artistes qui expose les œuvres de ses propres membres – cela s'est aussi produit, mais tout à fait exceptionnellement.

Il s'agit d'une époque où il n'y avait pas encore grand-chose à Paris : le Frac Île-de-France, Le Palais de Tokyo étaient à venir – et vous avez réussi à fonctionner presque comme un centre d'art.

Tout à fait, c'était quasiment vu de cette manière par l'État - on a réussi à avoir un contact privilégié avec la DRAC, menée à l'époque par Jean-Yves Bobe, qui a progressivement renforcé son aide

apportée au projet. On était même un centre d'art exemplaire, les bons élèves : n'ayant pas de salariés, les budgets de Glassbox étaient les seuls en Île-de-France pour qui l'apport privé était égal ou dépassait les subventions publiques. Blague à part, c'était un équilibre parfois précaire et du début jusqu'à la fin on a dû souvent compenser par notre propre argent ou avec davantage d'énergie, de débrouillardise. Il y avait aussi des stagiaires de l'école des beaux-arts de Cergy qui passaient trois mois à Glassbox et prenaient leurs UV...

saying that they had to split, go to Berlin or somewhere else. Those who did leave possibly did the right thing; for myself, I had arrived from Sofia not that long before and I wasn't altogether tempted to pack my bags all over again.

In that first exhibition there was a real infatuation for the space, on the part of both public and press. That was the beginning of what the Oberkampf neighbourhood became, with, among other things, the Café Charbon (which subsequently became our most important financial partner) —things were really buzzing— Paris's East End, in a way. Then I imagine that that aura had to do with the fact that we had filled a real void.

What's more, there was a balance between an artistic chaos and a professionalism that was quite rare for the period: we started working very seriously on communication, with very well-known graphic designers (including Neil Gurry)— incidentally, I sometimes still see some of those posters hanging in the offices of museums and art centres. We managed to cooperate with very different people: Robert Fleck, who wanted to present with us part of the exhibition for the bicentenary of the Viennese Secession, and Laurent Lebon. At the latter's invitation, we put on a performance at the Cartier Foundation (*Glassbau*) in which we reconstructed an exhibition venue from scratch—we installed everything that was



needed to put on a show without putting one on. At the invitation of Hou Hanru and Charles Esche, we also took part in the Gwangju Biennial—with a piece which in the end we didn't manage to get working (*Korea Ok*)—but all that gave the place and the collective action of its members good visibility, even if it wasn't a collective of artists exhibiting the works of its own members—that also happened but in quite exceptional cases.

That was a time when there was still not a lot going on in Paris: the FRAC Ile-de-France and the Palais de Tokyo were still in the offing—and you managed to operate almost like an art centre.

Absolutely, it was almost seen like that by the State—we managed to have a special contact with the DRAC (Regional Contemporary Art

Department), run at the time by Jean-Yves Bobe, who gradually stepped up the help he gave to the project. We were even an exemplary art centre, good pupils: because there were no paid employees, the Glassbox budgets were the only ones in the Ile-de-France where the private input was the same as or more than the public subsidies. Joking apart, there was an at times precarious balance, and from start to finish we often had to chip in with our own money, and with greater energy and resourcefulness. There were

Leurs duvets ?

[Rires] Et bien figure-toi que ça aurait pu servir, tellement il faisait froid... Et pour revenir à la programmation, la dernière action collective a eu lieu à l’ARC lors de l’exposition ZAC (Zone d’activation culturelle) qui était construite sur le principe de *Life/Live*, seulement cette fois en invitant des espaces autogérés français (ou plutôt parisiens) : Glassbox, Public, Paris Project Room, Accès Local, Icono... Le projet avait progressivement évolué vers un melting-pot entre art, mode et design, et à la suite certains des participants s’étaient désistés. Dans l’ensemble, une exposition contestée, même si du moins elle a eu le mérite d’exister. Une de nos interventions imaginée par Eric Tabuchi, était deux boutons en forme de champignons géants, comme ceux des quizz à la télévision, et qui proposaient un choix entre Pro ZAC et Anti ZAC... Il y avait déjà la polémique autour du Prozac. On avait installé des compteurs, il y avait même des tee-shirts Pro et Anti ZAC produits par agnès b. – c’était sans doute un peu idiot mais on s’était en tout cas bien marrés.

Pendant tout ce temps-là, le lieu a continué son programme d’expositions dans et hors les murs, il y avait un rythme très soutenu d’une dizaine d’expositions par an et on a montré un nombre important d’artistes, avec de très belles pièces, et des projets assez osés : c’était une époque très drôle.

À la suite d’une rencontre avec Julien Fronsacq en Suisse, on a longtemps

collaboré avec lui et il a apporté beaucoup au lieu, c’était très intéressant d’avoir quelqu’un parmi nous qui était curateur à part entière.

Les personnes qui étaient impliquées dans le projet étaient surtout des artistes, à l’exception de Fronsacq ?

C’était en effet le premier et le seul qui n’était pas vraiment artiste. Dès le début, le collectif était constitué surtout par des artistes des Beaux-Arts : Frédéric Beaumes, Gemma Shedden, Jan Kopp, Sandie Tourle, Sandrine Colas... D’ailleurs je crois qu’il n’y avait que deux Français dans l’équipe initiale, c’était tout de suite très international, avec un Allemand, une Anglaise, une Zimbabwéenne, un Bulgare...

Qu’est-ce qui a changé dans les conditions entre 1998 et aujourd’hui ? Quel serait ton conseil à quelqu’un qui voudrait ouvrir un tel lieu ?

Il faudrait qu’il se magne... [rires] Non, sérieusement, ce n’est plus pareil, aujourd’hui les gens ouvrent facilement des galeries par exemple. Peut-être parce qu’un *artist-run space* n’est pas une solution à long terme et c’est délicat de le faire pendant longtemps ; c’est aussi sans doute la raison pour laquelle on a passé le flambeau à une nouvelle équipe menée par Sylvain Rousseau, Olivier Babin, Yann Rondeau... Et puis, ça c’est finalement rapidement estompé, comme fragment d’une époque où il y a eu beaucoup de changements dans les besoins, les désirs, dans les rapports entre les générations. Les jeunes artistes

also trainees from the School of Fine Arts in Cergy who spent three months at Glassbox and took their course credits...

Their sleeping bags? [in French course credits is “UV”, which is close in pronunciation to “sleeping bag”]

[Laughter]. Well, you know, that might have been pretty useful, it was so cold... And to get back to the programming, the last collective action took place at the ARC during the ZAC exhibition (Zone of Cultural Activation), which was constructed on the principle of *Life/Live*, only this time by inviting self-managed French (or rather Parisian) spaces: Glassbox, Public, Paris Project Room, Accès Local, Icono... The project had gradually evolved towards a melting pot between art, fashion and design, and some of the people taking part subsequently stood down. Overall, a controversial show, even if at the very least it had the merit of existing. One of our interventions devised by Eric Tabuchi was two buttons shaped like gigantic mushrooms, like the ones used for TV quiz shows, which offered a choice between Pro ZAC and Anti ZAC... The controversy about Prozac was already happening. We had installed counters, there were even Pro and Anti ZAC T-shirts, produced by agnès b.,—it was probably a bit silly, but we had a good laugh in any case.

Throughout those years, the place carried on with its exhibition programme in the centre and outside it; there was a very serried programme of about ten shows a

year and we exhibited a lot of artists, with very beautiful pieces and somewhat daring projects: it was a very fun period. After a meeting with Julien Fronsacq in Switzerland, we worked for a long time with him and he brought a lot to the place; it was very interesting to have someone among us who was a fully-fledged curator.

The people involved in the project were above all artists, apart from Fronsacq?

He was actually the first and only person who wasn’t really an artist. From the outset, the collective was formed above all by artists from Fine Arts: Frédéric Beaumes, Gemma Shedden, Jan Kopp, Sandie Tourle, Sandrine Colas... Incidentally, I think there were only two French artists in the initial team; it was immediately very international, with a German, an Englishwoman, a woman from Zimbabwe, a Bulgarian...

What has changed with regard to conditions between 1998 and today? What would be your advice to someone wanting to open a place like that?

They would have to get their ass in gear... [laughter]. No, seriously, it’s not the same anymore, these days people easily open commercial galleries, for example. Perhaps because an artist-run space is not a long-term solution and it’s tricky to do it for a long time. This is probably also why we passed the flame to a new team led by Sylvain Rousseau, Olivier Babin,

ont plus facilement accès aux galeries et même aux musées, ils ne perdent donc plus de temps, et au-delà du fait que c’est une aventure extrêmement drôle il faut dire que ce serait aussi quelque part une perte de temps. À l’époque cela avait une signification ; il y avait une voire plusieurs lignes avec le nom de Glassbox dans un nombre surprenant de CV d’artistes – aujourd’hui ce n’est plus pareil, on n’a plus besoin de cela et même peut-être plus envie. Cela faisait peut-être inconsciemment partie de l’activisme ambiant, il y avait même presque des « 1^{er} mai » des espaces indépendants - par exemple à Genève, initié par Attitudes. Quoique Glassbox, hormis son statut juridique, n’a jamais été une « asso ».

Ces espaces n’existent plus tellement même au Royaume-Uni, certains se sont

transformés en galeries ou centres d’art. Je pense que simplement aujourd’hui il y a beaucoup plus de professionnels dans l’art et ce besoin se trouve assuré par eux. Et en même temps, on retrouve parfois des aspirations similaires dans le discours de certaines grandes institutions, par exemple le Palais de Tokyo était censé (selon la presse de l’époque) être une sorte de Glassbox géant.

and Yann Rondeau... And then in the end it quickly fizzled, like a fragment of an age when there were lots of changes going on in the requirements, desires and relations between generations. Young artists have easier access to galleries and even to museums, so they don’t waste any time, and over and above the fact that it’s an extremely peculiar adventure, it has to be said that somewhere, it is also a waste of time. At the time that meant something; there was one or even several lines with the name Glassbox in a surprising numbers of artists’ CVs—today it’s no longer like that, people no longer need that and perhaps they don’t even want it. That was possibly and unconsciously part of the ambient activism, there were even almost “First of May” rallies of independent spaces—for example in Geneva, initiated

by Attitudes. Though apart from its legal status, Glassbox was never an “association” in the politically engaged French sense.

Most of these spaces no longer exist as such; even in the UK, some have been turned into galleries and art centres. I simply think that, nowadays, there are many more professionals in the art world and this need is met by them. And at the same time, one sometimes finds similar aspirations in the discourse of certain major institutions; for example, the Palais de Tokyo (according to the press of the day) was to become a kind of gigantic Glassbox.

LISTE DES ŒUVRES

LIST OF WORKS



p.5

bgbeaubourg 2010

T-shirt for Museum Souvenirs, Institute of Contemporary Art, Sofia, Bulgaria.

Screen print, 100% cotton



p.19

Cry Me a River 2009

Copper, 24-carats gold-plated. 55 x 48 x 18 cm.

Edition of 3 + 1 AP.

Collection Florence & Daniel Guerlain



p.24

What Goes Up Must Come Down 2007

52° Biennale di Venezia, Bulgarian Pavilion, Palazzo Zorzi.

Bronze, gas generated flame.

440 x 230 x 230 cm. Edition of 3.

Collection Vehbi Koc Foundation Collection, Istanbul, Turkey



p.26

What Goes Up Must Come Down 2007

Detail



p.29

What Goes Up Must Come Down 2007

Cover of 02 magazine # 41, 2007 (with Yann Rondeau)



p.31

Under Reconstruction 2002

100 'customised' hard hats, screen print.

Private collections



p.34

Under Reconstruction 2002

Distribution of 5000 hard hats, screen print.

Cetinje Biennial, Montenegro



p.37

Monument to Monument 2003

Unmounting, Vratsa, Bulgaria



p.38

Monument to Monument 2003

Mounting, Chur, Switzerland



p.40-42

Monument to Monument 2003

Installation, Chur, Switzerland



p.44

Elswhere Too 1999

Postcard for the exhibition *Anderswo 2*, Attitudes,

Kaskadenkondensator, Basel, Switzerland, 1999



p.46

Running with the King 1992

Performance, Winchester Art Gallery, Winchester, England



p.48

HLM 1994

Screen print on cadapac, 400 x 500 cm.

École nationale supérieure des beaux-arts, Paris

Collection Musée français de la carte à jouer,

Issy-les-Moulineaux, France



p.52

Powerful Tips 2006

Paint on aluminium. Variable dimensions.

Exhibition view CCC, Tours, France, 2006.

Production Agence d'artistes, CCC. Collection Actiforces



p.56

One for the Money, Two for the Show 2003 |2011

Scraper board. 40 x 60 cm. Edition of 20 + 8 AP.

Private collections

Coedition Gallery Michel Rein, Paris & GDM,

Galerie de Multiples, Paris, France



p.58

Le Chateaubriand, Crisis Management 2008

Technikart hors-série, October 2008



p.81

Holy Spirit Rain Down 2010

Painted aluminium, glass shelves, 1200 bottles with alcohol.

900 x 600 x 15 cm.

Production Les Églises, centre d'art contemporain

de la Ville de Chelles, France



p.84

Marlboro Boxes, Silkscreen, Plywood, Paint 2004
Silkscreen, plywood, paint. 30 x 45 x 25 cm. Edition of 10 + 2 AP.
Collection Michel Rein, Paris



p.85

Table-Ashtray 2005
Laminated wood. 140 x 140 x 37 cm.
Collection Corinne Ricard, Paris



p.85

More 2005
Painted glass, electrical material. 120 cm x diam. 7 cm, each.
Edition of 10.
Private collections



p.89

Table-Ashtray 2007
Aluminium, paint. 120 x 120 x 37 cm.
Collection Lorraine Ricard, Paris



p.90

Dark Sider 2006
Flat screen video display, black paint. Variable dimensions



p.92

Smokers Die Younger 2006
Tar wall painting. 800 x 120 cm



p.94

Return to Glory 2005
Engraved granite, gold. 120 x 77 x 30,5 cm



p.96

Come to Where the Flavour Is 2004
Engraved marble, gold. 125 x 75 x 30 cm



p.100

KOOL 2000
Video color, 12' 56". Edition of 3 + 1 AP.
Collection Michel Rein, Paris, France; Jean-Claude Sergues,

Brussels, Belgium



p.102

Storyboard After Courbet 2007
Photo collage. 9 x 9 cm.
Private collection



p.103

Storyboard After Courbet 2007
Photo collage. 10 x 10 cm.
Private collection



p.104

Storyboard After Courbet 2007
Photo collage. 7 x 7 cm.
Private collection



p.105

Storyboard After Courbet 2007
Photo collage. 7 x 7,5 cm.
Private collection



p.106

Storyboard After Courbet 2007
Photo collage. 7 x 7 cm.
Private collection



p.107

Storyboard After Courbet 2007
Photo collage. 9 x 9 cm
Private collection



p.108

Storyboard After Courbet 2007
Photo collage. 9 x 9 cm.
Private collection



p.109

Storyboard After Courbet 2007
Photo collage. 9 x 9 cm.
Private collection



p.112-115

Sickkiss 2006
35-mm film transferred to DVD, colour, sound, 6'25".
Edition of 3 + 2 AP.
Collections G. & J. Fainas, Geneva, Switzerland; Catherine
& Bertrand Julien-Laferrière, Paris, France



p.117

Riding the Gravy Plane, Poster
(project for a smoking flight NY/Paris) 2005
Poster design by Gemma Shedden, Eric Tabuchi and Yann Rondeau



p.118

Riding the Gravy Plane, (project for a smoking flight NY/Paris) 2005
Parker's International Art Market, Parker's Box Brooklyn,
New York, USA



p.119

Letter Fiac 2005



p.120

Riding the Gravy Plane, (project for a smoking flight NY/Paris) 2005
Poster and portfolio, 02 Magazine.
Photo and poster design by Eric Tabuchi and Yann Rondeau



p.122-127

Pallmall 1999
Video, color, 12'07"



p.128

Virginia Grey 2003
Oil on canvas, 240 x 170 cm.
Exhibition view *Frontahunterricht*, Espace Paul Ricard,
Paris, France, 2003



p.129

Extra Light 2003
Neon, plexiglass, 147 x 183 x 16 cm.
Collection Henry Mueller, New York, USA



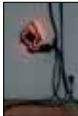
p.131

Don't Forget to Remember Me 2005
Neon, painted wood. 100 x 100 cm
Collection Florence & Daniel Guerlain



p.132

I've Been Loving You Too Long 2007
Hand-blown glass, neon, black leather, cables, transformer.
Variable dimensions.



p.134-135

I've Been Loving You Too Long 2007
Detail



p.137

Poster Posterity 2003
Billboard. 173 x 120 cm. Edition Le Bleu du ciel, France



p.138

I Will Never Do Work With Cigarette Smoke Again 2006
« Carte blanche », Mouvement #40, July/August 2006



p.153

Untitled 2012
Bronze. 83 x 30 x 7 cm



p.157

Candélabre 2010
Painted aluminium, electric bulbs, Diam. 75 cm H. 120 cm.
Edition of 11.
Private collection, Paris; Michel Rein, Paris, France



p.158

Candélabre 2010
Painted aluminium, candles. Diam. 75 cm, H. 120 cm.
Edition of 5 + 1AP



p.159

White Candelabra 2012
Painted aluminium, electric bulbs. Diam. 75 cm, H. 120 cm.
Edition of 11



p.160

Donka 2009
Aluminium cast, granite. 30 x 55 x 75 cm



p.161

Nikola 2009
Aluminium cast, granite. 65 x 52 x 70 cm



p.162

I hate America and America hates me 2009
Bronze. 65 x 40 x 45 cm. Edition 3 + 1 AP.
Collection Catherine & Bertrand Julien-Laferrière, Paris, France;
Private collection, Munich; Brigitte & Denis Salama Paris, France;
Jean-Claude Sergues, Brussels, Belgium



p.164

Reminder Series 2009

Inkjet and water on paper. Variable dimensions.

Collection Jérémie Samuel-Weis, Mulhouse, France



p.167

What Does Not Kill You Makes You Stronger

Fruit of the Loom, Sculpture 2009

Painted aluminium cast, enamelled ceramic, gold-plated parts.

145 x 60 x 50 cm



p.168

What Does Not Kill You Makes You Stronger,

Fruit of the Loom 2009

Enamelled ceramic, gold-plated parts. 12 x 13 x 20 cm each.

Private collections



p.170

See You 2012

Enamelled ceramic, gold-plated parts. 12 x 13 x 20 cm. Edition of 11.

Private collections



p.172

Fruit Bowl of the Loom 2010

Enamelled ceramic, gold-plated parts. 12 x 13 x 20 cm each.

Edition of 50 + 25 AP.

Private collections ; GDM.

Edition Galerie de Multiples, Paris, France



p.174

What Does Not Kill You Makes You Stronger,

Fruit of the Loom 2011

Enamelled ceramic, gold-plated parts. 12 x 13 x 20 cm

Private collection



p.176

Pink and Black Star 2002

Neon, leather, metal, 82 x 75 cm. Edition 3 + 1 AP.

Collections Jean-Claude Sergues, Brussels, Belgium; Vincent Le

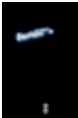
Bourdon, Paris, France; Michel Samuel-Weis, Mulhouse, France



p.178

Ontario Est 2001

Wallpainting, digital clocks. Variable dimensions.



p.181

Balkanton 2004

Neon, light box. 15 x 100 cm. Edition of 3 + 1 AP.

Collection Sofia Municipal Art Gallery, Sofia, Bulgaria



p.182

The Screensaver / The Hard Disk / The Disk 2003

Video, color, sound, 16'30". Edition of 3 + 1 AP.

Collection Jean-Claude Sergues, Brussels, Belgium



p.184

Messagers 1998

Home trainer, vinyl 33 tours: Stefan Nikolaev in conversation

with Paul Ardenne, poster. Variable dimensions.

Exhibition view at *Andere Sichten, In Vitro & Altro/Field*,

Kunsthaus Zurich, Switzerland.

Collection Chronopost, France



p.186

My Room 2004

Video installation, Project Room, CCC, Tours.

Private collection, France



p.188-199

Minouk, le poisson peintre 1994/2003

Video, color, 17'35". Edition of 3 + 1 AP.

Collections Corinne Ricard, France; Ali Dinckok, Istanbul, Turkey



p.203

Holidays from Myself, Zico 1998/2005

Resin-cast, vinyl, curtain, sound, 18o x 8o x 83 cm.



p.21

52° Biennale di Venezia 2007

Bulgarian Pavilion, Palazzo Zorzi



p.22

52° Biennale di Venezia 2007

Opening view Bulgarian Pavilion, Palazzo Zorzi



p.32

Under Reconstruction 2002

100 "customised" hard hats, screen print.

Exhibition view Gallery Michel Rein, Paris



p.50

Frontalunterricht 2003

With Robert Stadler, exhibition view Espace Paul Ricard, Paris, France



p.54

Powerful Tips 2006

Exhibition view CCC, Tours, France



p.82

Holy Spirit Rain Down 2010

Exhibition view Les Églises, centre d'art contemporain

de la Ville de Chelles, France.



p.86

Bad Lux 2005

Exhibition view Zoo Galerie, Nantes, France



p.98-99

Come to Where the Flavour Is 2005

Exhibition view CCA, Glasgow, Scotland



p.110

More 2006

Exhibition view Galerie Traversée, Munich, Germany



p.154

New Works Old Dreams 2009

Exhibition view Gallery Michel Rein, Paris, France



p.200

Minouk, le poisson peintre 1994/2003

Exhibition view *Videoex*, Zurich, Switzerland, 2000

BIOGRAPHIE | BIOGRAPHY

Born in 1970, Sofia, Bulgaria
Lives and works in Paris & Sofia

EDUCATION

1989–94 École supérieure nationale des Beaux-Arts de Paris
1992 Winchester School of Art, Winchester University
2002 UNESCO Prize for the Art, 4th Cetinje Biennial, Cetinie, Montenegro

SOLO EXHIBITIONS

2013 *Half-Life*, SARIEV Contemporary, Plovdiv, Bulgaria (cur. Emile Ouroumov)
2010 *Holy Spirit Rain Down*, Les Églises, contemporary art center, Chelles, France
I hate America and America hates me, Galerie Traversée, Munich, Germany
2009 *NEW WORKS OLD DREAMS*, Galerie Michel Rein, Paris, France
2007 *Prestige*, ARC Projects, Sofia, Bulgaria
Minouk, le poisson peintre, (1994–2005), The Crouch(klek)-Art Basement Project, Sofia, Bulgaria
2006 *Powerful Tips*, Centre de Création Contemporaine, Tours, France
Sickkiss, Galerie Michel Rein, Paris
More, Galerie Traversée, Münich, Germany
2005 *Bad Lux*, Zoo Galerie, Nantes, France
Come to Where the Flavour Is, CCA, Glasgow, Scotland
2004 *My Room*, Centre de Création Contemporaine, Tours, France
Balkanton, Gallery ATA, Sofia, Bulgaria (cur. Hou Hanru)
2003 *Frontalunterricht*, Espace Paul Ricard, Paris (with Robert Stadler)
One for the Money Two for the Show, Galerie Michel Rein, Paris
2002 *Perfect Day*, Temple Bar Gallery, Dublin, Ireland
Under Reconstruction, Galerie Michel Rein, Paris
Ket Muvesz – Ket Kurator / Two Artists – Two Curators Budapest, VIII. Brody Sandor u. 15. fszt. 6. Hungary
2001 *A Studio Remix Bravo Party*, Gallery By Night, Budapest, Hungary
2000 VTO Gallery, London, England
Zwemmer Art, London, England
1998 *Next Stop*, Kunstmuseum Thun, Thun, Switzerland (cur. Claire Schneider)
1997 Musée des Cartes. Inauguration du nouveau Musée français de la carte à jouer, Issy-les-Moulineaux, France
1994 *Running with the King*. Winchester Art Gallery, Winchester, England
1990 *Phone your friend*, Galerie Artemide, Paris

GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)

2013 *Si l’art de la parure m’était conté* , Château du Rivau, France
2012 *Suddenly Last Year*, GDM Tokyo, Palais de Tokyo, Paris
A Possible History, Sofia Art Gallery, Bulgaria (cur. Maria Vassileva)
Un Bel Été, Un Cabinet d’amateur, Olivier Boissier LTD, Sofia, Bulgaria
GDM, *Pop Up Store*, Galerie des Galeries, Paris
Works..., Un Cabinet d’amateur, Olivier Boissier LTD, Sofia, Bulgaria
Why Duchamp, Sofia Arsenal – Museum for Contemporary Art, Bulgaria (cur. Maria Vassileva)
2011 *Multiples & Co*, Centre d’art contemporain La Villa du Parc, Annemasse, France (cur. galerie de multiples)
Liberté/Vabadus, Château d’Asnières, France (cur. Kaia Kiik)
Accrochage, Galerie Traversée, Munich, Germany
Festival APART, Saint-Rémy-de-Provence, France
After the Flight, Institute of Contemporary Art Sofia, Bulgaria (cur. Iara Boubnova)
Berlin-Paris, Galerie Florent Tosin, Berlin, Germany
2010 *Museum Souvenirs*, Institute of Contemporary Art Sofia, Bulgaria
Beyond Credit, Antrepo 4, Istanbul, Turkey (cur. Iara Boubnova, Maria Vassileva & Luchezar Boyadjiev)
Breaking Walls – Building Networks, Macedonian Museum of Contemporary Art, Thessaloniki, Greece (cur. Iara Boubnova)
2009 *Periodic table*, Galerie Traversée, Munich, Germany (cur. Katalin Timar)
From Ideology to Economy. Contemporary Bulgarian Art - 20 years later (cur. Iara Boubnova), The State Central Museum of Contemporary History of Russia, Moscow
Technics, ICA Gallery, Sofia, Bulgaria (cur. Iara Boubnova & Maria Vassileva)
Rideaux sur Loire, Candes-Saint-Martin et Montsoreau, France
2008 Le Mois de l’image: *L’Image fabriquée*, Musée des beaux-arts, Ho Chi Minh City, Vietnam (cur. Philippe Piguet, Nguyen Xuan Khanh & Bertrand Peret)*
WATCH YOUR STEP!, Sofia University St. Kliment of Ohrid, Institute of Contemporary Art, Sofia, Bulgaria (cur. Iara Boubnova)
Transfert, Lyon Septembre de la Photographie, BF15, Lyon, France (cur. Iara Boubnova)
MoleculART, Galerie Raiko Alexiev, Sofia, Bulgaria (cur. Boris Kostadinov)
Promenade au Zoo, Biennale de Lyon 2007 (cur. Valérie Chartrain & Saâdane Afif)
Du Machinique et du Vivant, La Réserve, Pacy-sur-Eure (cur. Régis Durand)
Roomers, Galerie Traversée, Munich, Germany
52° Biennale di Venezia, Bulgarian Pavilion, Italy (cur. Vessela Nozharova)
Sélest’Art, 17° biennale d’art contemporain, Sélestat (cur. Philippe Piguet)
Sublimes Objets/Sublime Objects/Objecte Sublime, Collections sans frontières VI, (cur. Mihnea Mircan), Muzeul National de Arta Contemporanea, Bucarest, Romania

2006 *Important Announcement*, Sofia Art Gallery, Bulgaria (cur. Maria Vassileva & Daniela Radeva)
Verstehst du das? Neue-Medien-Kunst aus Südosteuropa, Ausstellungshalle Zeitgenössiche Kunst Münster, Germany
Vidéothèque mobile, special programmation of Le Plateau, Espace Landowski, Boulogne-Billancourt, France
Transat vidéo, Église du Vieux Saint-Sauveur, Caen, France
Same Same but Different, Tina b., festival of contemporary art, Prague, Czech Republic (cur. Pascal Beausse)
Sol System, Centre d’art Passerelle, Brest (cur. Patrice Joly & Jean-Max Colard)
Institut français de Barcelone, Barcelona, Spain
2005 *Joy*, Casino Luxembourg, Luxembourg (cur. Iara Boubnova & Enrico Lunghi)
Acid Rain, Galerie Michel Rein, Paris (cur. Vincent Honoré)
Coalesce: the remix, Redux, London, England (cur. Paul O’Neill)
Parker’s International Art Market, Brooklyn, New York, USA
Donumenta, Regensburg, Germany
Statement, opening exhibition, Galerie Traversée, Munich, Germany
Ça ne se représentera plus, École des beaux-arts de Rennes, France
2004 *Prosismic*, Espace Paul Ricard, Paris (cur. Evelyne Jouanno)
Self-Portrait Part 2, Galerie Michel Rein, Paris
Playlist, Palais de Tokyo, Paris (cur. Nicolas Bourriaud)
Tonight, Studio Voltaire, London (cur. Paul O’Neill)
Shifting Time/ Space, Kunstraum Walcheturm, Zürich, Switzerland (cur. Patrick Huber)
2003 *Transit*, Chur, Switzerland (cur. Patrick Huber)
Smoking/No Smoking, Kunsthal, Rotterdam, The Netherlands (cur. Benno Tempel)
2002 *Double Bind*, Irida Gallery, Sofia, Bulgaria
4th Cetinje Biennial, Cetinie, Montenegro (cur. Iara Boubnova)
20/20 The Show, Deptford X, London, England
Jacques Damase collector, Passage de Retz, Paris, France
Gwangju Biennale 2002, Gwangju, South Korea (with Glassbox) (cur. Charles Esche & Hou Hanru)
Domino Party, Attitudes, Geneva, Switzerland
Arte Bologna, Bologna, Italy, VTO Gallery London, England
2001 *Double Vie*, Galerie Clark, Montreal, Québec, Canada
A Timely Place, or, getting back to somewhere, London Print Gallery, London, England (cur. Paul O’Neill)
Liste 2001, Basel, Switzerland, VTO Gallery, London, England

2000 *Oktoberfest*, VTO Gallery, London, England
La Nuit américaine, Rappersvil, Switzerland
High Fidelity, White Box, Downtown Arts Festival, New York, USA (cur. Julien Fronsacq)
A Shot in The Head, Lisson Gallery, London, England
Psycho Park, École des beaux-arts de Nantes, France (Glassbox)
1999 *Nous nous sommes tant aimés*, Ensba, Paris (Glassbox)
Vidéothèque auf Zeit, Neues Museum Wesserburg, Bremen, Germany
ZAC 99, ARC Musée d’art moderne de la Ville de Paris (with Glassbox) (cur. Stéphanie Moisdon-Tremblay)
Côte Ouest – Global Motion, University Art Museum, Contemporary Arts Forum, Santa Barbara, USA
Heartbreak Hotel, Thune, Switzerland (cur. Claire Schneider)
Anderswo 2, Attitudes, Kaskadenkondensator, Basel, Switzerland
Clin d’œil, Gallery Fotohof, Salzburg, Austria (cur. Sabine Schaschl)
Glassbau, Soirées Nomades, Fondation Cartier pour l’art contemporain, Paris
1998 *Multiples*, Temple Bar Gallery, Dublin, Ireland (cur. Paul O’Neill)
Les Folies du quotidien, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Germany (cur. Inke Arns)
Vidéothèque auf Zeit, Kunstmuseum Bonn, Germany
Vidéothèque auf Zeit, Medienhaus für Kunst & Kultur, Hanover, Germany
In vitro e altro, Cabinet des estampes, Musée d’art et d’histoire, Geneva, Switzerland
Andere Sichten, In Vitro, Kunsthau Zurich, Concept Field, Switzerland
Ascension, Glassbox, Paris
Messagers du XXI^e siècle, travelling exhibition, Chronopost, France
1997 *Ne me quitte pas*, Glassbox, Paris
1996 *Video Flash*, Gallery Hohenthal und Bergen, Cologne, Germany
Caravan 96, Taegu Art & Culture Hall, Taegu, South Korea
The Richard Demarco European Art Foundation, Edinburgh, Scotland
1994 *Pause*, Duck Won Museum of Art, Seoul, South Korea

* catalogue

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHY

“ Stefan Nikolaev, Le monde...”, Capital Daily, 04.2012
“ Fiac 2011 - Vu pour vous”, Beaux-Arts Magazine, 10.2011
“Supplément”, Les Inrockuptibles, 7-13/12. 2011
“Fiac 2011 - Coups de cœur”, Art Actuel N°76, 2011
“L’Or dans l’art contemporain”, Anne-Marie Charbonneaux, Paris, Flammarion, 2010
“Exporama FIAC”, artpress N°372, 11.2010
“Paris se réveille”, Le Point, special edition FIAC, 10.2010
“Stefan Nikolaev”, Yana Penkin, Abitare 008, 03.05.2010
“La Fiac, mode d’emploi 2010”, Paris Capitale N°153, 10,2010
“No mind can know what God has in store”, Emile Ouroumov, Journal des églises, Chelles.
“Dans deux églises de Chelles” Beaux-Arts Magazine N°313, 07.2010
“Stefan Nikolaev, Le Chateaubriand, Crisis Management”, Technikart hors-série, 10.2008
“Stefan Nikolaev”, artpress N°349, 10.2008
“Grandes Maisons, Grandes Familles”, Le Figaro Magazine, 19.07.2008
“Sublimes Objets/Sublime Objects/Objecte Sublime”, Muzeul de Arta Contemporana, Bucarest, 2007
“Prestige - No v Sofia”, Iana Kostova, Lik, N°11, 11.2007
“Stefan Nikolaev”, Fabrice Paineau, L’Uomo Vogue, Mag/ Giu 2007
“Veneziansko Bianale”, Lik, N°7, 07.2007
“Dans les cases à Lyon”, Henri-François Debailleux & Gérard Lefort, Libération, 20.09.2007
“With Stefan Nikolaev”, Mircan Mihnea, Bulgaria, A Place you Never Been Before, 52nd International Art Exhibition Biennale di Venezia (cat.), 2007
Emmanuel Posnic, http://www.paris-art.com/artiste_detail-3272-nikolaev.html
“Joy”, Isabelle de Visscher-Lemaître, 02 N°37, Spring 2006
“Parcours Marais, Fraîcheur et Résistance”, Anaïd Demir, Le Journal des Arts, 26.05-08.06.2006
“Critics’ Pick”, Vivian Rehberg, Artforum, 05.2006, <http://www.artforum.com/picks/place=Paris#picks11001>
“Schöne alte Welten”, Mona Clerico, Süddeutsche Zeitung N°52, 03.03.2006
“Remouved Monuments”, Aniko Erdosi, Sculpture, Vol. 25 N°10, 12. 2006
“Joy ”, Editions Casino Luxembourg, Luxembourg, 2005 (cat.)
“Fiac, ot do...”, Nada Nesheva, Trud, 16.10.2005
“Come to Where the Flavour Is”, Vincent Honoré, 02 N°35, Fall 2005
The List, Alexander Kennedy, 21.07.2005
Metro (Glasgow edition), Eddie Harrison, 27.07.20
Scotsman, Susan Mansfield, July 2005
“Les Français à NYC”, Heather Bennett, 02 N°34, Summer 2005
“Prosismic ”, Anne Bonnin, artpress N°308, 01.2005
“Ricard attire les jeunes”, Le Journal des Arts, 22.10.2004
“Une envie de révolte”, Philippe Dagen, Le Monde, 30.10.2004
“Prosismic”, Espace Paul Ricard, Paris, 2004 (cat.)
“Stefan Nikolaev – Ultra Slims”, IAC Sofia, CCC Tours, galerie Michel Rein, Paris, 2004 (cat.)
“De Sofia à Paris et retour”, Laurent Védrine, Rezo International N°13, Winter 2004
“Playlist”, Palais de Tokyo, Paris, 2004 (cat.)
“Botev invité dans les Alpes”, Nada Nesheva, Trud, 15.01.2004
“L’artiste se défend avec le sabre de Botev”, Dnevnik 12.01.2004
“Balkanton”, Svetlana Kuiumdjieva, N°1 #21, 01.2004

“Nikolaev / Botev”, Kaloiana Jivkova, Douma, 28.01.2004
“Frontalités”, Léa Gauthier, Mouvement N°26, 01/02.2004
“Frontaununterricht”, Nova Magazine, 01.2004
“La leçon de Ricard”, Anne-Marie Fèvre, Libération, 05.01.2004
“Ce qu’on ne voit pas”, Capital Light, 17-23.01.2004
“Balkanton”, , Showtime, 01.2004
“Stefan Nikolaev, Galerie Michel Rein, Paris”, Évence Verdier, artpress N°293, 09.2003
“Bien agiter avant de réfléchir”, Nicolas Thély, Aden/Le Monde N°269, 3-9.12.2003
Aden/Le Monde N°254, Nicolas Thély, 18-24.06.2003
Aden/Le Monde N°253, Nicolas Thély, 4-10.06.2003
“One for the Money, Two for the Show”, Showroom, Les Inrockuptibles N°391, 28.05-03.06.2003
“Nikolaev/Stadler – Frontaununterricht”, www.paris-art.com, 21.11.2003
Le tour des galleries, Beaux-Arts Magazine N°229, 06.2003
“Stefan Nikolaev, Dans l’apesanteur du néon”, Anne Lombard, Icona N°14, 06.2003
“Stefan Nikolaev”, Barbara Le Maitre, www.paris-art.com, 06/07.2003
“Les affiches ne meurent jamais”, Nathalie Leleu, ed. Le Bleu du ciel, Bordeaux, 2003 (cat.)
“Feed Back”, Léa Gauthier, Mouvement N°22, 05/06.2003
“Frontaununterricht”, Les Inrockuptibles, 17-23.12.2003
Le Journal des Arts N°173, Anaïd Demir. 13-26.06.2003
“Stefan Nikolaev”, Jean-Max Colard, Les Inrockuptibles N°393, 11-17.06.2003
“Stefan Nikolaev”, Kate Butler, The Sunday Times Culture, 12.01.2003
“Cétinié l’anti-Biennale de Venise”, Philippe Petit, Marianne, 5-11.08.2002
“L’actualité vue par Michel Rein”, Le Journal des Arts N°153, 30.08 – 12.09.2002
“Politiquement incorrect”, Léa Gauthier, Mouvement N°18, 09.2002
“An initiation into occult symbolism”, Aidan Dunne, The Irish Times, 30.12.2002
Mouvement N°17, Léa Gauthier, 07/08.2002
“4^e Biennale de Cétinié”, Paul Ardenne, artpress N°284, 11.2002
Air France Magazine N°65, 09.2002
“Let’s get together”, Katalin Timar, Balkon, 04.2001
“De la discordance des voies”, Jean-Claude Rochefort, Le Devoir, arts visuels, 17.11.2001
“Un jardin français”, Guillaume Leingre, ed. G.L. Montréal 2001 (cat.)
“Glassbox: une boîte à surprises”, Jérôme Delgado, La presse - Arts & Spectacles, 3.11.2001
“Double Vie – Glassbox@Clark”, Nathalie De Blios, Montréal, 2001 (cat.)
“A Timely Place or Getting Back to somewhere”, Stephen Bury, Art Monthly N°249, 09.2001
“The Yellow South Tour”, Alexis Bernier, Libération, 17.01.2001
“A Shot in the Head - Lisson Gallery”, Edgar Schmitz, Kunstforum, Bd. 152, 10/11.2000
“Strip Search”, Time Out, 23-29.08.2000
“Vient le tour de Paris”, Diana Popova, Kultura N°14 (2125) 14.04.2000
“Stefan Nikolaev/ VTO East End”, Mark Currah, Time Out N°1562, 26.07-02.08.2000
“A Dose of Electric Shok Treatment - Lisson Gallery”, Richard Cork, The Times, 26.07.2000

“And the beak shall inherit the earth”, Caroline Bucher, The Guardian / The Observer, 06.08.2000
“Stefan Nikolaev”, B. Beat, SODA N°14 , 2000
“ZAC 99”, Musée d’art moderne de la Ville de Paris, 1999 (cat.)
“Story Board”, Eric Frost Tabuchi, Nous nous sommes tant aimés, ed. Ensba, Paris, 1999 (cat.)
“Stefan Nikolaev”, Emilian Sabev, Egoist Magazine N°29, 06.1999
“Junge Kunst im Hartbreak Hotel”, Berner Woche, 22.07.1999
“Les lieux qui mettent le feu”, Anaïd Demir, Technikart, 02.1999
“Stefan Nikolaev am Next-Stop im Kunstmuseum Thun”, Berner Zeitung, 26.05.1998
“Espaces Indépendants”, Hans-Ulrich Obrist, On the Move, ed. JRP, Geneva, 1998
“Sécession parisienne”, Elisabeth Lebovici, Libération, 10.07.1998
“Multiples”, Nena Dimitrijevic, Temple Bar Gallery, Dublin, 1998 (cat.)
“Whatever happened to Paris”, Mark Gisbourne, Contemporary Visual Arts N°18, 11.1997
“Deux jours un peu gris”, Jean-Max Colard, Les Inrockuptibles, 25.09- 01.10.1996
“Caravane 96”, Taegu Art & Culture Hall, Taegu, K, 1996 (cat.)
“Pause”, Duck Won Museum of Art, Seoul, 1994 (cat.)
“Sineux, Nikolaev : Si jeunes et déjà grands”, Jean Hatzfeild, Lui N°29, 03.1990

Crédits photographiques / photo credits

Pages : 34, 35, Sylvie Auvray
Page : 137, Pascaline Blanchecotte
Page : 138, Loïc Chambon
Page : 176, Marc Domage
Page : 215, Faustine Douchin
Page : 21, Pravdoliub Ivanov
Pages : 19, 154, 160, 161, 162, 163, 167, 168, Florian Kleinfenn
Pages : 31, 38, 39, 40, 42, 44, 184, 218, 219, Mancia/Bodmer, FBM Studio, Zurich
Pages : 81, 82, 157, Aurélien Mole
Pages : 52, 54, 55, 89, 90, 92, 94, 96, André Morin
Page : 153, Alexander Nishkov
Page : 200, Lorenzo Pusterla
Pages : 98, 99, Yann Rondeau
Pages : 5, 22, 24, 26, 37, 132, 134, 135, 159, 170, 172, 174, 180, Kalin Serapionov
Page : 120, 220, 221, Eric Tabuchi

Toutes les images courtesy l'artiste & Galerie Michel Rein, Paris
All images courtesy the artist & Galerie Michel Rein, Paris

ONE FOR THE MONEY, TWO FOR THE SHOW

Textes par | Contributions by
Iara Boubnova, Paul O'Neill, Emile Ouroumov

Conception éditoriale | Edited by
Xavier Douroux
Emile Ouroumov, Yann Rondeau & Stefan Nikolaev

Graphisme | Graphic Design
Yann Rondeau

Couverture | Cover
Stefan Nikolaev, *I hate America and America hates me*, 2009
Stefan Nikolaev, *Untitled*, 2012

Traductions | Translations
Hugues Lebailly, Simon Pleasance

Relecture | Proofreading
Mai Tran

Nombre d'exemplaires | Print run
1500

Avec le soutien de | With the support of

Fondation d'entreprise Ricard
FONDATION
D'ENTREPRISE
RICARD

FBM studio
FBM studio
www.fbmstudio.ch

Galerie Michel Rein
GALERIE MICHEL REIN

Bulgaria Art Industries LTD
Bulgaria Art
Industries Ltd

Photogravure | Photo-engraving
FBM studio

Impression | Printing
Pulsio.net, Paris/Sofia

Typographie | Typography
Georgia & T-Star

Papier | Paper
Arctic Volume white 150gr

Editeur | Publisher
les presses du réel

35 rue Colson
21000 Dijon
France
téléphone | phone : +33 (0)3 80 30 75 23
fax : +33 (0)3 80 30 59 74

ISBN : 978-2-84066-519-9

© 2013, les auteurs, l'artiste & les Presses du réel | the authors,
the artist & Presses du réel

Imprimé en Bulgarie | Printed in Bulgaria

Dépôt légal | Copyright registration
Mars/March 2013

Remerciements | Acknowledgments :

Colette Barbier
Céline Bertin
Pascaline Blanchecotte
Franziska Bodmer
Judit Bönisch
Martine & François Bordry
Olivier Boissière
Iara Boubnova
Nadia Candet
Loïc Chambon
Eric Decelle
Eric Degoutte
Sabine De Gunzburg
Gilles Drouault
Jennifer Flay et Martin Bethenod
Gilles Fuchs
Raphaël Gatel
Léa Gauthier
Rebecca Gebert
David Gergès
Patrice Joly
Olivier Kraemer
Alain Julien-Laferrrière
Hugues Lebailly
Margaux Le Goff
Bruno Mancia
Marin Markov Studio
Marie Maertens
Patricia & Jean-Pierre Michaux
Jean-Baptiste Mondino
Patricia Bobillier-Monnot
Henry Mueller
Paul O'Neill
Liato Nikolaev
Vessela Nozharova
Yoshi Oida
Emile Ouroumov
Cathy Peter
Simon Pleasance
Arc Project
Solange & Michel Rein
René Reinisch
Corinne Ricard
Lorraine Ricard
Yann Rondeau
Artothèque de Villeurbanne (Valérie Sandoz)
Kalin Serapionov
Jean Claude Sergues
Valentin Stavrev
Katalin Timar
Mai Tran
L'équipe du/The team of Chateaubriand
L'équipe de/The team of Galerie Michel Rein
L'équipe de/The team of GDM, galerie de multiples
Michel Samuel-Weis
Ralitsa Yanchovichina