STEFAN NIKOLAEV

42 rue de Turenne, Paris - F-75003 / +33 1 42 72 68 13 / galerie@michelrein.com
Washington rue/straat 51A, Brussels - B-1050 / +32 2 640 26 40 / contact.brussels@michelrein.com

SUMMARY | SOMMAIRE

ARTWORKS | ŒUVRES 3

EXHIBITIONS | EXPOSITIONS 59

PUBLICATION | PUBLICATION 122

PRESS | PRESSE 124

TEXTS | TEXTES 137

BIOGRAPHY | BIOGRAPHIE 151

ARTWORKS
ŒUVRES

Composition avec homard, 2023
hammered and patinated copper, Murano glass neon
cuivre martelé et patiné, néon en verre de Murano
131 x 165 x 22 cm (51.57 x 64.96 x 8.66 in.)
unique artwork
NIKO23144

Cezanne's greetings, 2023
hammered and patinated copper, Murano glass neon
cuivre martelé et patiné, néon en verre de Murano
160 x 130 x 21 cm (62.99 x 51.18 x 8.27 in.)
unique artwork

private collection: The Netherlands

Cold bird, 2023
arabescato marble, bronze, gold leaf, hammered copper, Murano glass neon
marbre arabescato, bronze, feuille d'or, cuivre martellé, néons en verre de Murano
120 x 60 x 12 cm (47.24 x 23.62 x 4.72 in.)
unique artwork

private collection: Sofia

Still Life With a Blue Knife, 2023
hammered and patinated copper, Murano glass neon
cuivre martellé et patiné, néons en verre de Murano
80 x 75 x 16 cm (31.5 x 29.53 x 6.3 in.)
unique artwork

private collection: Paris

Streetlight #22128, 2022
aluminium, 46 led bulbs (6 watts), glass
aluminium, 46 ampoules led (6 watts), verre
475 x 232 x 232 cm (187.01 x 91.34 x 91.34 in)
unique artwork

private collection: Greece

Adding a day to a day, 2022
hammered and patinated copper, neons
cuivre martelé et patiné, néons
161 x 130 x 22 cm (63.39 x 51.18 x 8.66 in.)
unique artwork

private collection: Luxembourg

Deadline, 2022
marble, golden leaf, bronze, stainless steel
marbre, feuille d'or, bronze, inox
131 x 36 x 6 cm (51.57 x 14.17 x 2.36 in)
unique artwork
NIKO22132

Early still-life in nine colours, 2022
hammered copper, neons
cuivre martellé, néons
217 x 200 x 34 cm (85.43 x 78.74 x 13.39 in)
unique artwork

private collection: Greece

Be yourself no matter what they say, 2022
wrought iron, gold leaf
fer forgé, feuille d'or
installation: variable dimensions
sun / soleil : 103 x 157 x 3 cm (108.27 x 85.43 x 1.18 in.) bird 1: 47 x 18 cm (18.50 x 7.08 in.)
bird 2: 38 x 22 cm (14.96 in.)
bird 3: 43 x 12 cm (16.92 x 4.72 in.)
ed. 3 + 2 AP
NIKO22133

private collection

What you see is what you got, 2022
copper, patina, neon
cuivre, patine, néon
102 x 100 x 16 cm (10.16 x 39.37 x 6.3 in)
unique artwork
NIKO22129

Half Life, 2021
copper, neon
cuivre, néon
82 x 77 x 15 cm (32.28 x 30.31 x 5.91 in)
unique artwork

private collection: Paris

Candelabra #5024, 2010-2018
paint aluminium RAL5024, light bulb
aluminium peint RAL5024, ampoules
153 x 85 x 85 cm (60.24 x 33.46 x 33.46 in)
unique artwork
NIKO18118

Be yourself no matter what they say, 2019
wrought iron
fer forgé
112 x 80 x 1 cm (44.09 x 31.5 x 0.39 in)
ed. of 3 + 2 AP
NIKO19121

private collections: Megève, Sofia, Menorca

Dove, 2019
copper, bronze, neon
cuivre, bronze, néon
65 x 71 x 16 cm (25.59 x 27.95 x 6.3 in)
unique artwork

private collection: Sofia

God save the hobby horse, 2019
copper, bronze, neon
cuivre, bronze, néon
125 x 105 x 30 cm (49.21 x 41.34 x 11.81 in)
unique artwork

private collection: Sofia

Testament, 2018
aluminium cast, gold leaf
fonte d'aluminium, feuille d'or
190 x 170 x 20 cm (74.8 x 66.9 x 7.9 in)
unique artwork

private collection: Veurne, Belgium

Plus rien, 2018
copper sheet, neon
tôle de cuivre, néon
60 x 162 x 25 cm (23.6 x 63.8 x 9.8 in)
unique artwork

private collection: Luxembourg

Ricchi e poveri irony masks, 2018
cast iron, gold leaf
fonte de fer, feuille d'or
50 x 40 x 15 cm (19.69 x 15.75 x 5.91 in.)
original multiple: edition 8+2 AP
NIKO19120

private collections: Sofia, Brussels

Nothing, 2017
engraved granite, gold leaf
granite gravé, feuille d'or
40 x 90 x 4 cm (15.7 x 35.4 x 1.6 in.)

private collection: Paris

Candelaber, 2017
brass, candles
cuivre, bougies
120 x 75 x 75 cm (47.24 x 29.53 x 29.53 in.)
ed. of 3 ex + 2 AP
NIKO17108

(my) Dreamwork #3, 2018
enamelled ceramic
céramique émaillée
30,7 x 32 x 6 cm (11.81 x 12.6 x 2.36 in.)
ed. 3 + 2 AP
NIKO18115

private collections: Veurne, Belgium

Dreamwork, 2017
enamelled ceramic
céramique émaillée
55 x 48 x 6 cm (21.6 x 18.8 x 2.36 in.)
ed. 3 + 2 AP
NIKO17107

private collections: Sofia, Plovdiv, Veurne

After Me, 2017
huile sur toile, cuivre
oil on canvas, brass
95 x 75 cm (37.4 x 29.53 in.)
unique artwork
NIKO17104

TBC, 2016
bronze, black patina
bronze, patine noire
196 x 165 x 25 cm (77.16 x 65 x 9.84 in.)
unique artwork

private collection: Brussels

One for the money, twi for the show,
2015
neon, acrylic paint
néon, peinture acrylique
32 x 160 cm (12.6 x 63 in.)
ed. 3 + 2 AP
NIKO16100

private collections: Barcelona, Paris, Neuillly-sur-Seine, Cap-Ferret

Business, Model, Sculpture, 2015
patinated bronze
bronze patiné
105 x 55 x 47cm (41.3 x 21.6 x 18.5 in.)
97 kg
ed. 5 + 2 AP
NIKO15088

private collections: London, Sofia, Paris

I Walk a Labyrinth Which is a Straight Light, 2015
neon
néon
7,5 x 250 cm (41.3 x 98.43 in.)
ed. 3 + 2 AP
NIKO17106

private collection: Marseilles

Model, 2015
neons
néons
310 x 160 cm (122 x 62.9 in.)
ed. 3 + 2 AP
NIKO15087

Autofiction, 2015
bronze, black patina
bronze, patine noire
30 x 20 x 24 cm (11.8 x 7.8 x 9.4 in.)
ed. 8 + 4 AP
NIKO15091

private collections: Sofia

Hello, Darkness II, 2015
bronze, black patina
bronze, patine noire
46 x 38 x 20 cm (18.1 x 14.9 x 7.8 in.)
ed. 3 + 2 AP
NIKO15090

Autofiction (process), 2015
archival inkjet print on baryta paper, mounted on dibond, wooden frame, glass
impression jet d'encre sur papier baryta, contrecollé sur dibond, cadre bois, verre
47 x 35 cm (18.35 x 17.7 in.)
ed. 8 + 4 AP
NIKO15093

Autofiction (process), 2015
archival inkjet print on baryta paper, mounted on dibond, wooden frame, glass
impression jet d'encre sur papier baryta, contrecollé sur dibond, cadre bois, verre
47 x 35 cm (18.35 x 17.7 in.)
ed. 8 + 4 AP
NIKO15094

I Hate America and America Hates Me, 2013
bronze, black patina
bronze, patine noire
92 x 59cm (36.2 x 23.2 in.)
39kg
ed. 5 + 3 AP
NIKO13076

private collections: Sofia, Lémeré

Self portrait as a bad Beuys, 2014
bronze
bronze
21 x 21 x 18 cm (8.2 x 8.2 x 7 in.)
unique artwork
NIKO14085

Bronze Line, 2013
bronze, black patina
bronze, patine noire
15,5 x 0,7 cm (61 x 2.7 in.)
ed. 12 + 1 AP
NIKO13084

Artothèque de Villeurbanne; private collections: Paris

If Things Are Not As You Wish, Wish Them As They Are #1, 2013
bronze, black patina
bronze, patine noir
114,5 x 126,5 x 25,5 cm
(44.88 x 49.61 x 9.84 in.)
unique artwork

private collection: Veurne, Belgium

If Things Are Not As You Wish, Wish Them As They Are #4, 2013
bronze, black patina
bronze, patine noire
92,5 x 71,5 x 6,5 cm (36.22 x 27.95 x 2.36 in.)
unique artwork

private collection: Beaumont

Untitled (Hammer), 2013
bronze, black patina
bronze, patine noire
84 x 23 x 7 cm (33 x 9 x 2.7 in.)
ed. 8 + 4 AP
NIKO12075

private collection: Brussels

Minouk le poisson peintre, 2000-2004
loop video, color, sound
vidéo en boucle, couleur, son
17′ 36″
ed. 3 + 1 AP
NIKO08013

private collections: Istanbul, London

Candelabre, 2010
painted aluminium, light bulbs
aluminium peint, ampoules
diam. 70 cm ; ht. 120 cm (diam. 27,5 ; ht. 47,2 in.)
ed. 8 + 4 AP
NIKO10064

private collections: Paris, Luxembourg, Genève

Cry me a river, 2009
24 carat gold-plated copper
cuivre plaqué or 24 carat
48 x 55 x 18 cm (18.8 x 21.6 x 7 in.)
ed. 3 ex. + 4 AP
NIKO09024

private collections: Paris, Brussels, London, *K11 Art Fundation* Hong-Kong

What does not kill you makes you stronger, Fruit of the loom (n°29), 2011
glazed ceramic, gold
céramique émaillée, or
12 x 13 x 20 cm (4.7 x 5.1 x 7.8 in.)
unique artwork
NIKO11066

What does not kill you makes you stronger, Fruit of the loom (n°27), 2011
glazed ceramic, gold
céramique émaillée, or
12 x 13 x 20 cm (4.7 x 5.1 x 7.8 in.)
unique artwork
NIKO11064

Nikola, 2009
cast aluminum, granite
fonte d'aluminium, granit
65 x 52 x 70 cm (25.5 x 20.4 x 27.5 in.)
unique artwork

private collections: *Il Bacio*, Budapest

Donka, 2009
cast aluminum, granite
fonte d'aluminium, granite
30 x 55 x 75 cm (11.8 x 21.6 x 29.5 in.)
unique artwork

private collections: *Il Bacio*, Budapest

More, 2005
painted blown glass, electrical installation
verre soufflé peint, installation électrique
each: 120 x 7 cm diam (47.2 x 2.7 in.)
ed. of 10
NIKO08019

Prestige, 2005
painted blown glass, electrical installation
verre soufflé peint, installation électrique
diam. 95 x 6 cm (37.4 x 2.36 in.)
ed. of 10
NIKO08016

What goes up must come down, 2007
bronze, black granite, liquid fuel flame
bronze, granit noir, flamme à carburant liquide
440 x 230 x 230 cm (173.23 x 90.55 x 90.55 in.)
ed. of 3 + 1 AP
NIKO08015

Vehbi Koc Foundation Collection, Istanbul, Turkey

What goes up must come down, 2007
neons
néons
6 x 125 cm (2.3 x 49.2 in.)
ed. of 3 + 2 AP
NIKO09044

private collections: Brussels

Storyboard after Courbet, Sofia-Paris, 2007
black and white print, collage, wooden frame, glass
photographie noir et blanc, collage, cadre bois, verre
9 x 9 cm (3.54 x 3.54 in.)
unique artwork
NIKO08003

Table-ashtray, 2005
laminated wood
bois laminé
37 x 140 x 107,8 cm (14.57 x 55.12 x 42.52 in.)
unique artwork

private collection: Paris

Lucky you, 2005
neons
néons
diam. 100 cm
unique artwork
NIKO08017

Return to glory, 2005
engraved granite, gold leaf
granit gravé, feuille d'or
120 x 77 x 30,5 (47.2 x 30.3 x 120 in.)
unique artwork
NIKO08009

Malboro boxes - Silkscreen ink on painted wood, 2005
serigraphy on wood box
sérigraphie sur bois
each: 30 x 45 x 25 cm (11.8 x 17.7 x 9.8 in.)
ed. of 10 + 2 AP
NIKO08008

private collection: Paris

Extra Light, 2003
neons, painting wood
néons, bois peint
147 x 183 x 16cm(11.8 x 17.7 x 9.8in.)
unique artwork

private collection: Zurich

EXHIBITIONS
EXPOSITIONS

Michel Rein, Paris, France, 2023

Michel Rein, *Still Life*, Paris, France, 2022

Michel Rein, *Still Life*, Paris, France, 2022

Michel Rein, *Still Life*, Paris, France, 2022

Emergent, *Here you come again*, Veurne, Belgium, 2022

Emergent, *Here you come again*, Veurne, Belgium, 2022

Emergent, *Here you come again*, Veurne, Belgium, 2022

Emergent, *Here you come again*, Veurne, Belgium, 2022

National Gallery / The Palace, *25 years and 5 themes later. Ica-Sofia retrospective*, Sofia, Bulgaria, 2020

National Gallery / The Palace, *25 years and 5 themes later. Ica-Sofia retrospective*, Sofia, Bulgaria, 2020

Michel Rein, *Oh les beaux jours (Happy Days)*, Paris, France, 2020

SKLAD, *Smoke. Tobacco storie*, Plovdiv, Bulgaria, 2019

SARIEV Contemporary, *Be Yourself No Matter What They Say*, Plovdiv, Bulgaria, 2019

SARIEV Contemporary, *Be Yourself No Matter What They Say*, Plovdiv, Bulgaria, 2019

SARIEV Contemporary, *Be Yourself No Matter What They Say*, Plovdiv, Bulgaria, 2019

FIAC Projects, *Streetlight*, avenue Winston Churchill, Paris, France, 2018

FIAC Projects, *Streetlight*, avenue Winston Churchill, Paris, France, 2018

Streetlight, private collection, Ramatuelle, France, 2018

Streetlight, private collection, Ramatuelle, France, 2018

Michel Rein, *Rien ne va plus*, Paris, France, 2018

Michel Rein, *Rien ne va plus*, Paris, France, 2018

Michel Rein, *Rien ne va plus*, Paris, France, 2018

Sculpture Project, *Candelabras*, Tour & Taxis, Art Brussels, Belgium, 2018

Parcours Saint-Germain, Paris, France, 2018

SARIEV Contemporary, *I Walk a Labyrinth Which is a Straight Line,* Plovdiv, Bulgaria, 2017

SARIEV Contemporary, *I Walk a Labyrinth Which is a Straight Line*, Plovdiv, Bulgaria, 2017

19th century Catholic Church St. Joseph, *I walk a labyrinth which is a straight line*, Plodiv, Bulgaria, 2017

19th century Catholic Church St. Joseph, *I walk a labyrinth which is a straight line*, Plodiv, Bulgaria, 2017

National Gallery, *Potemkin Palace*, Prix Fondation d'entreprise Ricard, Sofia, Bulgaria, 2017

National Gallery, *Potemkin Palace*, Prix Fondation d'entreprise Ricard, Sofia, Bulgaria, 2017

Michel Rein, Bronze, *sweat and tears*, Brussels, Belgique, 2016

Michel Rein, Bronze, *sweat and tears*, Brussels, Belgique, 2016

Michel Rein, Bronze, *sweat and tears*, Brussels, Belgique, 2016

SARIEV Contemporary, *Business, Model, Sculpture*, Plovdiv, Bulgaria, 2015

Art International, Istanbul, Turkey, 2015

Michel Rein, *If Things Are Not As You Wish, Wish Them As They Are*, Paris, France, 2013

Michel Rein, *If Things Are Not As You Wish, Wish Them As They Are*, Paris, France, 2013

Sofia Arsenal Museum, *Why Duchamp?*, Bulgaria, 2012

N Minutes Video Art Festival, Shanghai, China, 2011

Les églises - centre d'art contemporain, *Holy Spirit - Rain Down*, Chelles, France, 2010

Les églises - centre d'art contemporain, *Holy Spirit - Rain Down*, Chelles, France, 2010

Michel Rein, *NEW WORKS OLD DREAMS*, Paris, France, 2009

Michel Rein, *NEW WORKS OLD DREAMS*, Paris, France, 2009

ARC Projects, *Prestige*, Sofia, Bulgaria, 2007

ARC Projects, *Prestige*, Sofia, Bulgaria, 2007

52th Biennale di Venezia, Bulgarian Pavilion, Venezia, Italy, 2007

52th Biennale di Venezia, Bulgarian Pavilion, Venezia, Italy, 2007

Michel Rein, *Sickkiss*, Paris, France, 2006

Michel Rein, *Sickkiss*, Paris, France, 2006

CCCOD - Centre de Création Contemporaine Olivier Debré & Actiforces, *Powrful tips*, Tours, France, 2006

CCCOD - Centre de Création Contemporaine Olivier Debré & Actiforces, *Powrful tips*, Tours, France, 2006

CCCOD - Centre de Création Contemporaine Olivier Debré & Actiforces, *Powrful tips*, Tours, France, 2006

CCA - Centre for Contemporary Arts, *Come to where the Flavour is*, Glasgow, Scotland, 2005

CCA - Centre for Contemporary Arts, *Come to where the Flavour is*, Glasgow, Scotland, 2005

CCA - Centre for Contemporary Arts, *Come to where the Flavour is*, Glasgow, Scotland, 2005

Espace Paul Ricard, *Frontalunterricht*, Paris, France, 2003

Monument to Monument, Chur, Switzerland, 2003

Michel Rein, *Under Reconstruction*, Paris, France, 2002

4th Cetinje Biennial, Under Reconstruction, Cetinie, Montenegro, 2002

4th Cetinje Biennial, Under Reconstruction, Cetinie, Montenegro, 2002

École nationale supérieure des Beaux-Arts, *HLM*, Paris, France, 1994

Winchester Art Gallery, *Running with the king*, performance, United Kingdom, 1992

PUBLICATION
PUBLICATION

One for the money two for the show, 2013
ed. les presses du réel
texts: Emile Ouroumov, Iara Boubnova, Paul O'Neill, Stefan Nikolaev
22 x 31 cm
248 pages
French / English
ISBN : 978-2-84066-519-9

PRESS
PRESSE

VOGUE

Stefan Nikolaev
Vogue Paris
October 17th, 2019
By Manon Garrigues

STEFAN NIKOLAEV

ART CONTEMPORAIN

Les 12 œuvres les plus spectaculaires repérées à la FIAC

Le fer à cheval pop de Stefan Nikolaev

L'oeuvre : *God save the hobby horse, 2019*

Où la voir : sur le stand de la galerie **Michel Rein** (Paris, Bruxelles), **C20**

PUBLIC ART

Stefan Nikolaev
Public Art
May 2019
By Song Jeong

Stefan Nikolaev

STEFAN NIKOLAEV

스테판 니콜라예프
Bulgaria
불가리아
Installatin, Sculpture
설치, 조각

"공공미술이란 미술의 존재를 가장 명확하게 설명하는 형태이다. 근처를 지나가는 이들은 각자의 의사와 관계없이 그 작품을 보게 되고, 그와 함께 살게 되기 때문이다." 불가리아 소피아 태생의 스테판 니콜라예프는 상징과 기호로 포화된 현대 환경을 주의 깊게 관찰하며 도전적인 작업을 구상하는 조각가다. 그는 공공의 영역에서 펼쳐지는 작업이야말로 인간의 삶, 더 나아가 우리의 작은 행동 하나하나와 가장 가깝게 맞닿아 있는 것이라 여기며 일련의 설치 및 퍼포먼스 작업을 지속해왔다.

작가는 2002년 몬테네그로에서 개최된 '체티네 비엔날레(Cetinje Biennial)'를 시작으로 그간 발표했던 프로젝트를 돌아본다. 오프닝 행사와 함께 진행된 〈Under Construction〉은 다른 작품을 관람하기 위해 비엔날레를 방문한 관객들의 참여로 진행된 일종의 실험이었다. 전쟁을 거쳐 유고슬라비아 대신 몬테네그로라는 새 이름을 갖게 된 체티네 지역은 마침 작품 제목과 같이 실제 공사와 재건 과정에 있던 터, 작가는 비엔날레 첫날 관람객에게 5,000여 개의 노란색 안전모를 나눠줌으로써 가상의 작업장 상황을 구현해냈다. 1년 뒤 2003년 스위스 쿠어(Chur)에서 선보인 작품 〈Monument to Monument〉는 불가리아 브라차(Vratsa)의 시인 흐리스토 보테프(Hristo Botev) 동상을 가자와 스위스의 영웅 베네딕트 폰타나(Benidkt Fontana) 동상 맞은편에 병치한 것이었다. 쿠어 시민들은 새로운 영웅 기념물을 마주하게 되었지만, 일상 속에 자리하던 동상이 갑작스레 사라졌다는 사실에 불가리아의 시민들은 당황할 수밖에 없었다. 며칠 뒤 이 소식이 불가리아 전국 신문에 보도되어 브라차 시장이 난감해졌다는 웃지 못할 에피소드도. 작가가 또 다른 대표작으로 손꼽은 2007년 '베니스 비엔날레(Venice Biennale)' 불가리아관 전시작 〈What Goes Up Must Come Down〉은 "마케팅이나 상업 광고의 코드를 팝 미니멀리즘으로 변환시킨" 설치 작품이다. 전쟁 희생자들을 기리는 기념비로부터 영감을 받아 실제 불꽃이 나오는 4.5m 크기의 듀퐁(Dupont) 라이터의 형태로 오마주한 것. 동시대 상업 브랜드의 이미지를 차용함으로써 현 세대에도 잔존하는 자유와 희생의 문제를 논했다.

그간 초기 계획부터 실제 진행까지의 과정을 숱하게 가졌던 작가는 오랜 시간 예술가의 포지션에 대해 재고해왔다. 특히 관객참여형 프로젝트 등 관람객이 작품에 개입하게 되는 경우, 예술가가 참여자들의 특성을 모두 인지한 상태로 작업을 진행하는 것은 불가능하기 때문. 그러나 이와 같은 한계 속에서도 일정한 합의를 이끌어내고 작품의 메시지를 전달하는 것이 진정한 예술가의 포지션임을 짚었다. 또한 그는 "내가 무엇을 하고 있는지, 내가 무엇을 제공할 수 있는지, 그 제안은 합리적인지, 주변 건물과 환경과 어우러지는지, 인근 거주자에게는 어떠한 영향을 미칠지" 끊임없이 자문한다. 이러한 질문과 함께 작가가 또 다시 발을 내딛을 목적지는 어디이며, 그 '공공의 풍경'은 무엇일까.

1. Photo credit: Kalin Serapionov 2. 〈What Goes Up Must Come Down〉 2007 Bronze, gas generated flame, 440×230×230cm, Edition of 3 'the 52th Biennale di Venezia' Bulgarian Pavilion, Palazzo Zorzi Vehbi Koc Foundation Collection, Istanbul, Turkey Courtesy Michel Rein, Paris/ Brussels | Sarev Contemporary, Plovdiv © photo Kalin Serapionov 3. 〈STREETLIGHT〉 2018 Aluminium, 46 led bulbs, glass, 400×250cm FIAC Projects 2018, Paris, Private collection Courtesy Michel Rein, Paris/ Brussels © Photo Marc Domage

FIGARO SCOPE

Stefan Nikolaev
Figaro Scope
October 10th, 2018
by Béatrice de Rochebouët, Valérie Duponchelle

STEFAN NIKOLAEV

ENTRE GRAND PALAIS ET PETIT PALAIS. Signant Lang/Baumann, les deux poulains de la galerie Loevenbruck, Sabina Lang et Daniel Baumann, travaillent ensemble depuis 28 ans. Dans une esthétique proche des années 1960-1970, ils marient architecture, sculpture et design. Pour relier les deux musées, ils ont imaginé un grand passage en zigzag dans des couleurs psychédéliques, pour changer notre perception de l'espace. Défendu par le marchand parisien Michel Rein depuis dix ans, Raphaël Zarka, 41 ans, Prix Ricard, ce touche-à-tout qui manie la sculpture, la vidéo, la photo a installé son immense piste de skate board, activité qu'il pratique assidûment et sur laquelle il a écrit des livres, le dernier datant de 2017. La pièce, une immense rampe cycloïdale en bois à laquelle tous les fans de skate pourront accéder, est en cours de construction, à l'angle des avenues des Champs-Élysées et Winston-Churchill. C'est la première fois qu'elle est créée, son protocole a été acquis par Cnap, et après elle ira aux Abattoirs de Toulouse. La galerie présente aussi une sculpture monumentale lumineuse de 4 mètres de haut du Bulgaire de Stefan Nikolaev, un remake du fameux porte-bouteilles de Duchamp. La façade du Grand-Palais expérimente un programme de mapping vidéo (entreprise Athem) avec trois artistes, Claude Closky, Isabelle Cornaro et Will Benedict. Un mélange d'humour et de gaieté s'adaptant à l'architecture. **B. DE R.**
www.fiac.com

L'ART PREND L'AIR

Plus que jamais, des Tuileries à la place Vendôme, l'espace public est le terrain de jeu favori des artistes.

Stefan Nikolaev, *Rien ne va plus*, devant le Petit Palais (VIIIe).

LA RÉPUBLIQUE { de l'art }

Stefan Nikolaev
La République de l'Art
September 14th, 2018
by Patrick Scemama

STEFAN NIKOLAEV

Du côté des galeries parisiennes (2)

Enfin, Mathieu Cherkit chez Jean Brolly et Stefan Nikolaev chez Michel Rein sont comme deux copains que l'on retrouve à intervalles réguliers. Le premier, copain fidèle, avec lequel la conversation reprend au point exact où on l'avait laissée, le second, copain potache, qui nous amuse encore par son humour désabusé. Le premier, on le retrouve donc pour une exposition qui met à nouveau en scène la maison qu'il occupe, avec le reste de sa famille, sur les hauteurs de Saint-Cloud. Elle pourrait paraitre identique aux précédentes si un nombre infini de détails et de variations ne venait renouveler la perception qu'on en a et les perspectives qu'on y découvre (le fait de reproduire des dessins de son fils dans une toile représentant son atelier, par exemple). Et la richesse des couleurs, les débordements de matière (qui l'inscrivent presque dans une troisième dimension par instants) montrent qu'elle a été réalisée avec un appétit et une énergie communicatifs. Mathieu Cherkit prend du plaisir à peindre ses tableaux et nous en donne à les voir : c'est à marquer d'une pierre blanche dans le milieu souvent très sombre de l'art contemporain !

Sombre d'ailleurs, Stefan Nikolaev semble l'être, lui qui prétend que rien ne va plus. C'est le titre qu'il donne à son exposition à la galerie Michel Rein. Cet avertissement vaut pour le monde en général, mais au casino, c'est aussi le moment où « les jeux sont faits » et où le temps se fige avant que la roulette ne désigne le numéro vainqueur. Et il est bien sûr question de jeu dans cette exposition où les apparences sont trompeuses, où les valeurs se renversent et où l'humour n'est jamais absent. Ainsi le modeste banc du fondeur devient-il la sculpture elle-même, « le monument de bronze improbable et éternel à la gloire de celui qu'on aura jamais vu ». Ainsi les masques de la Commedia dell'arte, l'un qui rit, l'autre qui pleure, sont-ils l'alliance du matériau le plus pauvre existant (la fonte de fer) avec de la feuille d'or. Ainsi les diagrammes sont-ils autant des pourcentages économiques que le dosage savant d'une composition secrète, etc. C'est comme cela que va le monde chez Stefan Nikolaev, entre comédie et tragédie, comme lorsque, dans un match de tennis, la balle touche le filet et peut tomber d'un côté ou de l'autre du terrain, donnant un tournant décisif à la partie.

Stefan Nikolaev
The Art Newspaper Daily
June 5th, 2018

ÉDITION FRANÇAISE
THE ART NEWSPAPER *DAILY*

STEFAN NIKOLAEV

Le sculpteur Stefan Nicolaev intervient à l'Hôtel des Marronniers en présentant trois œuvres in situ, dont son *Candélabre*, installé dans le jardin du lieu. « Stefan Nikolaev », jusqu'au 10 juin, Hôtel des Marronniers, 25 rue Jacob, 75006 Paris

Stefan Nikolaev, *Candélabre*, 2010. Courtesy of the artist and Michel Rein, Paris/Brussels. © Aurélien Mole

Stefan Nikolaev
Vogue Hommes
October 24, 2014 - Online
By Olivier Lalanne and Hugo Compain

VOGUE

24 Oct 2014

PARTAGEZ

CULTURE

Vogue Hommes à la FIAC 2014

On peut suivre les débats enflammés sur l'explosion de l'art contemporain ; investissements, profits, nouveaux marchés... Mais l'art est d'abord une histoire émotionnelle. C'est le parti pris de Vogue Hommes. Zoom sur les plus belles œuvres aperçues à la FIAC 2014.

Lire la suite

Vogue Hommes à la FIAC 2014

— 1/25 —

Stefan Nikolaev, *Cry me a river*, 2009
Galerie Michel Rein

Edition de 3 ex + 1 AP Cuivre plaqué or 24 carat
48 x 55 x 18 cm
Courtesy de l'artiste et Michel Rein, Paris/Brussels

Par Olivier Lalanne et Hugo Compain

BRAVACASA

Bravacasa
Mai 2013
Pages 46 - 48
By Svetlana Kuïumdgieva

ПРЕМИЕРА

a p m u c m u

Блясъкът, бунтът и изтънченият цинизъм на Стефан Николаев повалят и издигат идоли на потребителската култура. Художникът се завръща отново в родината този път за първата си самостоятелна изложба в Пловдив и за представянето на монографичния си каталог.

ВЛЯВО: UNTITLED (HAMMER), 2012, СНИМКА АЛЕКСАНДЪР НИШКОВ
ВДЯСНО: SEE YOU, 2012, СНИМКА КАЛИН СЕРАПИОНОВ

ПОЛУЖИВОТ

от Светлана Кюмджиева

България през 80-те. В декаданса на социалистическата система „И ние пушим цигари Кент и ядем бонбонки Tik-Tak" изчерпване върховете на консумеризма. Горе-долу по времето на културовата реплика от „Оркестър без име" Стефан Николаев (р. 1970) заминава за Париж. Завършва във френската национална академия художественото образование, което е започнал в софийската художествена гимназия, специализира за кратко в Уинчестър. В началото на 90-те, когато започва артистичната му кариера, Париж е много повече столица на модернизма, отколкото на съвременното изкуство, богата на незапълнени ниши и възможности. Международната сцена е в захлас от откритието на Саачи – Младите британски художници (легендарните YBA), а потребителската култура превзема всички обществени нива. Критикът Джулиан Стелбрас беше питал по този повод веднъж: „Щом стоките станаха културни, къде отива изкуството?". Стефан Николаев може да отговори поне по 100 различни начина. Той реагира на агресивната среда през нейните слаби места и през дистанцията на собствената си калена в късния соц идентичност. С присъщата си ирония превръща лейбъла в текст и контекст, а функцията в концепция. Чрез смяната на мащабите предизвиква преживявания с изкуството, които напомнят някаква лична сюр версия на „Алиса в комерсиалния свят". Там всичко е обгърнато в цигарен дим (защото цигарите и пушенето са негова тема) и се „чете" еднакво успешно отляво надясно и отдясно наляво. Иначе казано, в неговите произведения критиката спрямо комерса може да бъде осъществена и „с подкрепата на...".

Снимка Калин Серапи

В България Стефан Николаев е известен главно на професионалните арт среди, докато френската публика го познава преди всичко като български автор, инициатор и директор на знаменит пространство Glassbox, което е парижкият отговор на YBA през 90-те и понастоящем като едно от именат представяни от престижната галери „Мишел Рейн".

арт*ист*и ПРЕМИЕР

Самият художник е най-често в гранична зона – между София и Париж, източния си произход и западния си успех, крайностите на обществения упадък и на тоталния светски разкош, музейните класики на модернизма и изрезките на поп културата. С това е свързана и концепцията на куратора Емил Урумов за Half-Life („Полуразпад/Полуживот"), с която Стефан Николаев се представя сега в пловдивската галерия Sariev Contemporary (11 май – 30 юни 2013 г.). Замислена така, че наистина да разпадне очакванията, изложбата преобразява пространството на галерията, свеждайки го до утилитарността на витрина и кабинка за банкомат. А съдържанието ѝ напомня жанра vanitas – онези холандски натюрморти с човешки череп, които символизират безсмислието на материалния свят. „Суета на суетите, всичко е суета." В контраста между големите тотеми на съвременната цивилизация – чук от бронз и банкомат от злато – се появяват хиляди въпроси за еволюцията на ценности и идеологии, за зависимостите на ежедневното оцеляване и похотта на разхищението. Стефан Николаев ги задава по своя начин на всички, които могат да вникнат отвъд материалността и формата на самите обекти, защото нито чукът е чук, нито банкоматът банкомат. В безмитната зона на изкуството му винаги има едно „и още нещо", което превръща предметите в знаци на себе си и в инструменти за осмисляне на свръмето.

Монографичният каталог на художника One for the Money, Two for the Show (Presses du Reel, Дижон, Франция, 2013, френски/английски, 240 стр.) с текстове на Яра Бубнова, Пол О'Нийл и Емил Урумов ще бъде представен в България в рамките на изложбата.

WHAT GOES UP MUST COME DOWN, 2007 СНИМКА КАЛИН СЕРАПИОНОВ
ГОРЕ ВЛЯВО: I HATE AMERICA AND AMERICA HATES ME, 2009 СНИМКА ФЛОРИАН КЛАЙНЕФЕН
ГОРЕ ВДЯСНО: BALKANTON, 2004 СНИМКА КАЛИН СЕРАПИОНОВ

art press

Stefan Nikolaev
Artpress n°372
November 2010

STEFAN NIKOLAEV
« Candélabre ». 2010
Aluminium peint, ampoules. H : 120 cm. Diam. : 70 cm.
Painted aluminum, light bulbs.
Courtesy Galerie Michel Rein, Paris [grand palais]

08 | artpress 372
exporama : fiac, 21 - 24 oct. [grand palais et cour carrée du louvre]

ALLEN RUPPERSBERG
« The New Five Foot Shelf ». 2003. © Allen Ruppersberg
Éditions Micheline Szwajcer, Anvers [grand palais]
et mfc-Michèle Didier, Bruxelles [cour carrée]

LYGIA CLARK
« Em Si ». Série des Bichos. 1962
Sculpture en aluminium. Env. 20 x 22 x 15 cm. *"Bichos" series. Aluminum sculpture.*
Courtesy Galerie Natalie Seroussi, Paris [grand palais]

DAN GRAHAM
« Wood Grid Crossing Two-Way Mirror ». 2010
Aluminum, wood, two-way mirror glass
Courtesy Taka Ishii Gallery, Tokyo / Kyoto [grand palais]

STEFAN NIKOLAEV
« Candélabre ». 2010
Aluminium peint, ampoules. H : 120 cm. Diam. : 70 cm.
Painted aluminum, light bulbs.
Courtesy Galerie Michel Rein, Paris [grand palais]

les
églises
centre
d'art
contemporain
de la ville
de chelles

Journal des églises.
Centre d'art contemporain de la ville de Chelles
2010, N° 9
Pages 29 - 31

STEFAN NIKOLAEV

No mind can know what God has in store

Émile Ouroumov

06.06.10
–
18.07.10

Crise religieuse, crise pétrolière, crise de l'art, crise du logement, crise des subprimes…

Au fond, qui n'a pas envie de replier son journal et de partir loin, s'il nous restait encore quelques dollars sur un compte en banque dégarni?

C'est ce que nous propose Stefan Nikolaev avec l'exposition *Holy Spirit Rain Down* au centre d'art les églises à Chelles. En pénétrant ce lieu, on ne peut s'empêcher de penser à un improbable paquebot de croisière échoué dans la banlieue parisienne. À gauche et à droite, à travers les vitraux en verre clair de ces deux anciennes églises reconverties en centre d'art, une vue imprenable sur des barres d'habitation.

À la proue du navire, l'impression de flottement est renforcée par le vitrail reproduisant les rangées d'alcools d'un bar, pièce maîtresse du package *all-inclusive*, où l'on peut étancher sa soif spirituelle en attendant le redémarrage du bruit rassurant des hélices. Les jours de soleil, ces mille trois cents bouteilles multicolores brillent de mille feux, pleines de promesses – non, il n'y a pas de crise, il y aura toujours du carburant. À l'arrière de la nef, on guette le moment où les *Candélabres*, ironiques irrévérences à l'histoire de l'art du xxe siècle éclairant la salle de réception du navire, se mettront à osciller.

Pourtant, Stefan Nikolaev n'aime pas les promesses, et assure ne pas en faire. En évoquant avec ce jeune artiste d'origine bulgare l'art de son pays et la récente exposition Les Promesses du passé – *Une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est* au Centre Pompidou, d'un air désabusé, car la scène bulgare fut entièrement ignorée par cette exposition, il me confie que non, en Bulgarie il n'y a jamais eu de promesses du passé ou d'avenir. Le credo, ce serait plus «les promesses du rien».

S'agit-il d'une spécialité de l'Est, ces croisières immobiles? Déjà en 2001, à la galerie Air de Paris, le duo d'artistes Svetlana Heger et Plamen Dejanov nous proposaient de s'embarquer, ou plutôt de les contempler au-delà de la ligne d'horizon. Leur projet, ****** *Plus (See You !)*, consistait à utiliser l'argent normalement nécessaire à la mise en place d'une exposition afin de financer leurs propres vacances, une croisière en bateau à laquelle les galeristes étaient également invités. Le voyage avait la même durée que l'exposition, la galerie restant vide pendant ce temps excepté une annonce de l'«exposition», des étoiles symbolisant le décompte des jours passés en vacances et des informations sous forme de rapports d'activité journaliers. Cette fascination pour le fonctionnement du monde de l'art (et sa superficialité) semble être une chose fréquente à l'Est. À Venise, en 2007, pendant que Stefan Nikolaev nous prêtait son briquet pour une dernière cigarette (*What Goes Up Must Come Down*), Ivan Moudov distribuait les bouteilles de *Wine for Openings*, soulignant ainsi la dérive *hype* du vase clos des galeristes et collectionneurs. De même, le vin étant un produit d'exportation traditionnel en Bulgarie, ce geste était évocateur de la pauvreté de la politique culturelle du pays qui n'offrait que des bouteilles lors de l'une de ses rarissimes participations à la Biennale.

Holy Spirit Rain Down n'est pas la première promesse de rien que Stefan Nikolaev nous fait. Invité à participer à la première Biennale de Cetinje (Monténégro) après les guerres en ex-Yougoslavie, il distribue aux habitants de la ville 5000 casques de chantier portant l'inscription *Under Reconstruction*: «On le sait, pour construire, on est obligé de porter un casque. Il y a toujours des photos de ces politiciens qui visitent des chantiers avec des casques. Même dans cette idée de fin de guerre, d'avenir, de recommencement, d'une vie saine sous le soleil où l'on va construire, il faut encore mettre un casque. C'est peut-être pour ne pas oublier; comme si cette espèce de poisse du casque était cyclique, up and down: casque militaire, casque bleu, casque de chantier, casque militaire de nouveau'…»

Under Reconstruction, 2002
150 casques de chantier
rouge-orange, orange-noir,
vue de l'exposition à la
galerie Michel Rein, Paris,
2002

Des *illusions* également désillusions. Pareillement, en 2003, dans *Monument to Monument*, il réédive en faisant faire un petit voyage en Suisse au monument à Hristo Botev, révolutionnaire et poète bulgare, afin de visiter son homologue suisse Benedict Fontana. Nourrie du permanent désir de comparaison avec l'Ouest que l'on peut observer en Bulgarie, l'installation temporaire permettrait enfin la confrontation rêvée. Ou bien de délester pour un temps les habitants de Vratsa (Bulgarie) du symbole d'une mémoire lointaine sur laquelle on se penche trop, faute de présent. Tout le monde a besoin de vacances, même les monuments.

Monument to Monument, 2003
vue d'installation: Chur, Suisse
+ prêt Monte-Charge,
100 Studio, Sofia

L'artiste met en avant son rejet du misérabilisme caractéristique d'une grande partie de la création contemporaine en Europe de l'Est, et notamment celle des régions géographiques traumatisées par les guerres de l'époque postcommuniste. Piège pour commissaires d'exposition soucieux de trouver la «spécialité locale», la notion de scène met en avant des artistes exploitant les notions de lointain, d'exotisme, pour retomber parfois dans le folklore. Chez lui, l'évocation du passé est plus épisodique, subtile et contextualisée. Par exemple, rejetant les idoles du passé de l'autre côté du rideau de fer, il constate la faillite d'une Amérique en pleine régression. Contrairement à *I Like America And America Likes Me* (1974), performance de Joseph Beuys qui avait cohabité avec un coyote pendant trois jours lors de sa première et unique visite aux États-Unis, *I Hate America And America Hates Me* (2009) ne relève plus de l'envie chamanique de «guérir», de réconcilier la nature et la technologie, de retrouver cette image originelle des prairies libres emblématiques des États-Unis. La petite statue d'un coyote endossant le feutre et la canne de Beuys n'est plus qu'un paradoxe irréductible: l'animal sauvage évoquant les Amérindiens est en fait Coyote, l'éternel looser des dessins animés de Tex Avery ou des équivalents placebos soviétiques.

I hate America and America hates me, 2009
Bronze, 65 x 40 x 45 cm
Collection privée, Munich
© photo elainefeen@france.com

Autre exemple, dans un décor digne de 2001, l'*Odyssée de l'Espace*, la vidéo *The Screensaver/The Hard Disk/The Disk* présentait d'étranges reprises en bulgare de hits américains, anglais ou français des années 1970-1980, rappelant la manière dont la musique occidentale avait pénétré le bloc communiste. Pâles copies difficilement intelligibles pour le public occidental, à l'Est ces chansons représentaient sans doute un moyen d'apprivoiser la fatale attraction de ce qui était étranger, de l'adapter en le privant de son caractère subversif. Leur fonction aujourd'hui remplie, elles disparaissent dans les fissures de la mémoire d'un passé que l'on voudrait éloigner davantage.

Mais au fait, peut-on croire un fumeur qui promet d'arrêter? Car il nous l'avait déjà promis, en 2006: *I Will Never Do Work With Cigarette Smoke Again*. Dans son travail, les nombreux objets liés à la cigarette et sa prohibition progressive dans l'espace public représentaient un commentaire sur cette image de liberté, de virilité, transformée par l'État en pratique asociale pour nicotinomanes chroniques. Les signes d'interdiction en néon, les cendriers et paquets de cigarettes monumentaux se référaient à la place de l'individu dans une société de plus en plus uniforme et préoccupée par la performance. Sous forme de contrebande, les bouteilles de spiritueux à Chelles sont-elles une résurrection de ce travail?

D'autre part, en 2003, à l'occasion de l'exposition *Frontalunterricht* à la Fondation Ricard à Paris (en collaboration avec le designer Robert Stadler), Stefan Nikolaev avait déjà pu établir un espace immersif où le discours se confondait avec le lieu. On y était confronté à la reconstitution d'un espace de bar branché dans lequel était expliquée la théorie du cours magistral, du face-à-face professeur-élève, méthode unidirectionnelle qui définit aussi le fonctionnement des mass-media. S'agissait-il donc de transposer cette idée du professeur autoritaire au sermon religieux, au sublime incontestable?

En juxtaposant l'alcool et la religion à l'occasion de *Holy Spirit Rain Down*, Nikolaev fait évoluer ce travail vers une réflexion plus globale sur ce qui a préoccupé l'homme de tout temps: l'envie parfois nocive de se projeter toujours plus loin dans un au-delà, d'expliquer l'insaisissable, de ressentir ce qui est au-delà de nos sens.
Alors, comme le disent les paroles du chant gospel qui donne son titre à l'exposition, qu'est-ce que «Dieu a en stock»? Ce n'est pas Stefan Nikolaev qui nous le dira; comme toute croisière digne de ce nom, le port d'arrivée est celui de départ.

Le chœurale Moll Mala Jazz
interprétant le chant gospel
«Holy Spirit Rain Down»
à l'occasion du vernissage
de l'exposition le 5 juin 2010
© André Les Églises centre d'art
contemporain de la ville de
Chelles.

Stefan Nikolaev/ Émile Ouroumov Extrait d'entretien, août 2010

Émile Ouroumov: Concernant la manière dont tu ne occupe les espaces à Chelles, est-ce une idée qui t'est venue à la vue des lieux?
Stefan Nikolaev: Oui, lors d'une de mes premières visites. Après, j'ai regretté de ne pas avoir réfléchi un peu plus auparavant, car c'était vraiment titanesque à réaliser. Ce projet a nécessité le travail de beaucoup de gens lancés dans la réalisation d'une idée, de manière quelque peu comparable à la construction des églises autrefois. Que ce soit en Bulgarie, où la structure de *Holy Spirit Rain Down* a été conçue et produite ou lors du montage en France, beaucoup de problèmes ont dû être résolus, des prouesses techniques ont été faites.
Il a fallu par moments beaucoup de courage. J'ai personnellement posé, avec Benoît Masduraud (régisseur du centre d'art), une par une ces 1300 bouteilles sur leurs rangées, dans une nacelle de neuf mètres de hauteur – et il faut dire que neuf mètres, vu d'en haut, cela fait peur.

ÉO: Est-ce la première fois que tu es confronté à un patrimoine religieux?
SN: Oui c'est ma première intervention qui prend place dans un lieu sacré, ou qui le fut. Il y a peu de centres d'art qui ont été des lieux de culte – ça existe, bien sûr, la synagogue de Delme en est un exemple. Un lieu de culte reconverti ne perd jamais complètement son ancien statut – à Chelles, même sans mon installation, dès que l'on entre, on le ressent immédiatement. Une église est typiquement conçue pour le culte; elle l'est et le restera tant qu'elle existe.

ÉO: De nombreux artistes modernes et contemporains ont réalisé des vitraux (Matisse, Léger, Braque, Chagall, Soulages, Alberola, Dibbets, Morris). Comment te positionnes-tu face à cet héritage?
SN: Il y a beaucoup d'artistes qui ont fait des vitraux. Aucun d'entre eux n'a d'ailleurs refusé. Beaucoup d'artistes se sont proclamés antidogmatiques, mais finalement ont tous accepté de travailler pour une commande de l'Église. Chez moi, c'est plus contestataire, interrogatoire, si je puis me permettre. C'était davantage la possible tautologie, ou analogie, entre l'alcool et la transe que l'on peut atteindre à travers une pratique religieuse. C'est ce cheminement qui m'intéressait et qui a motivé ce travail. De même, ne l'oublions pas, c'est une installation temporaire…

L'alcool et la religion sont parmi les choses les plus anciennes de l'humanité, ils ont leurs racines dans l'antiquité. Il s'agissait ainsi d'imaginer ce que pouvait donner cette lumière divine traversant un rideau d'alcool dans un lieu de culte – une coloration, une monumentalité faite de promesses.

ÉO: Est-ce que tu traites cette question de l'alcool de manière équivalente à ton travail autour de la cigarette, aux «espaces fumeurs» que tu tentes de créer en art?
SN: Il y a un lien, sans aucun doute. Je ne fais pas 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 la drogue. 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. Chez Bukowski, l'alcool c'est encore un moyen d'échapper à ses pensées, à sa condition actuelle. 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 d'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; ou dans les pires cas, de cauchemar.

EO: Il y a un contraste extraordinaire entre ces couleurs vives et les vitraux latéraux en verre clair qui donnent sur les bâtiments modernes alentour. D'ailleurs Martin Szekely et Marc Boroni, concepteurs de l'aménagement du centre d'art, assument le terme de vitrail pour ces surfaces transparentes. Ils parlent de figuration de l'absence, de volonté de non-interférence avec les œuvres futures. La décision de laisser ces vitraux latéraux dans l'état, de ne pas les occuper, venait-elle de toi, ou était-ce un impératif technique?

SN: 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. De remplir, ou d'apporter un soin extrême au détail. Il faut tout de même aller à l'essentiel, c'est-à-dire dans ce cas, 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 de moitié, et situées 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 les baies on ne voit pratiquement que des HLM. La non-existence du vitrail, ou la présence d'un vitrail minimaliste, quasiment simple vitre, produit l'effet d'un paquebot qui se serait égaré. Le contraste qui opère est fort, je dirais presque suffisant. Effectivement, la disjonction entre cette lumière onirique filtrée par les bouteilles et la visibilité de la condition humaine, des scènes de la vie réelle, est d'autant plus accentuée.

EO: J'aime assez rapprocher cette pièce du distributeur d'argent en 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 même temps une facilite de ce même culte.

Cry Me A River, 2009
Cuivre, plaqué or 24 carats,
55 x 45 x 16 cm
Collection Daniel et Florence Guerrier
© photo alainvanneau@free.com

SN: 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 quelque chose de sacré dans les relations homme-machine. Aujourd'hui, elles sont banalisées, mais il y a malgré tout toujours une part de mystère. Quand on va retirer de l'argent à un distributeur 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 autel de prière. La logique de cet objet très beau, très lisse, brillant, est poussée à l'extrême vers un usage cultuel.

EO: Quelle est la place du titre dans tes pièces? Souvent anglophone, il est d'une efficacité toute publicitaire.

SN: 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. Il s'agit d'un ready-made – les titres de mes pièces fonctionnent très souvent ainsi. Il suffit donc parfois de se tourner vers ce qui est déjà là: «Holy Spirit Rain Down» est le titre d'un gospel très connu dans lequel les paroles sont assez hallucinantes et correspondent parfaitement à l'œuvre. En anglais, d'autant plus, le jeu de mots entre spirituel et spiritueux est très flagrant.

Extra Light, 2003-2006
Néon, plexiglas
140 x 100 x 16 cm
Collection Henry Buchler, New York
© Photo: DR, Paris

EO: Il y a un peut-être un côté ironique? Avec le porte-bouteilles, Duchamp rejetait également le verre et les innombrables bouteilles omniprésents dans la peinture cubiste analytique. Est-ce qu'il y a chez toi un rapport ironique avec l'histoire de l'art? L'objet évoque en tout cas un remix de Marcel Duchamp avec Felix González-Torres.

SN: En effet, il y a cet improbable mélange de Torres sur Duchamp. J'aime beaucoup l'œuvre de ces artistes qui ont tous les deux 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 Léonard de Vinci; L.H.O.O.Q. redonne en définitive à la Joconde une vie dans l'art moderne. 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. Peut-être que Duchamp aurait hurlé s'il voyait cela… ou rigolé. Il s'agit de désacraliser des choses et peut-être le terrain idéal pour le faire serait ici à Chelles, un lieu sacré.

EO: Le porte-bouteilles avec les ampoules acquiert une dimension très plastique, voire festive. Est-ce un aveu de la totalité esthétique de ces objets que Duchamp rejetait?

SN : Je voudrais souligner qu'il ne s'agit pas de ready-made – Ils sont reproduits, en aluminium peint à l'époxy; ce sont finalement des sculptures faites avec les moyens de la sculpture. Ils sont poussés dans quelque chose de différent des ready made duchampiens. Cette sculpture esthétise terriblement une œuvre très sérieuse. Cela reste une présence assez sobre, mais il y a tout de même le côté joyeux de ces belles lumières que l'on trouve dans les églises. Les choses les plus belles et les choses les plus kitsch peuvent émaner de la lumière; pour moi il était important d'apporter cette vision «sympathique», cette image d'une religion moins dogmatique. Si l'exposition ne reposait que sur le vitrail, cela aurait été très imposant et unilatéral, et sans doute plus dogmatique. Ce n'est certainement pas l'idée de «redonner une beauté» au ready-made, ce serait un peu arrogant! Mais il est vrai que la plupart des visiteurs, avertis ou non, ont réagi plutôt positivement à ce côté lumineux qui rappelle Torres. Je ne fais quasiment jamais un travail qui serait de l'art sur l'art, et dans ce cas concret c'est en définitive une pièce qui touche à l'émotion.

Stefan Nikolaev
Janus 22
january 2007, Pages 37 -44

JANUS22

a place you've never been before

VESSELA NOZHAROVA,
curator of the Bulgarian Pavilion at the 52nd Venice Biennial

място. на което не си бил преди

Весела Ножарова

Despite a very long Bulgarian absence, Venice is not a place where Bulgarian artists have never shown before. Since the Biennale's founding in 1895. Bulgarian art has been presented in Venice several times. The first two collective exhibitions were in 1910 and 1928. These were followed by presentations during the Biennales of 1942 and 1948, before the political, social and artistic situation in the country radically changed (in the late 1940s) and Bulgaria was cut off from Western Europe behind the Iron Curtain. For nearly fifty years the communist regime used art as an ideological tool and either heavily manipulated exhibiting in "the enemy camp" or simply forbade it. Five Bulgarian artists were shown in a collective exhibition at the Biennale's 1964 edition before communist Bulgaria turned its back on Venice for nearly thirty years. When the Berlin wall came down in 1989, the apparent obstacles in front of Bulgarian artists disappeared. But the ensuing eighteen years were a period of political and economic hardship. During this period, the desire to show in Venice has often resurfaced but has just as often faded away with no consequence. The reasons were many: poor planning and organisation, no common will, no support from the state.

Similar reasons can account for the country's difficult return to the Biennale in 1999 with Nedko Solakov's *Announcement*, followed by another eight years without Bulgarian art in Venice. Thus for the younger generation of artists, those who began their careers in the 1990s, Venice is not a place we've been to. During these years many of us were able to walk the grounds of the exhibition and see the pavilions, but the prevailing sense among us has been that we are absent from the Biennale. That is the historical background to the title I've chosen — *A place you have never been before*. Another dimension to it is Bulgaria's recent accession to the European Union (January 2007) — a new context, a completely different landscape in which the country is making its first steps. To add a personal dimension to our title, the task of curating the Bulgarian presentation in Venice is also a situation I've never been before.

Another important consideration in how I've shaped this show is the space we are using: the courtyard of the Palazzo Zorzi — UNESCO's Regional Bureau for Science and Culture in Europe — a quiet, somewhat isolated, open space, with a well in the middle, surrounded by a colonnaded gallery. The courtyard was designed by the 15th century architect Mauro Codussi and has a distinct sense of Renaissance harmony.

Thus my criteria for choosing the artists for this show were two: their ability to respond to the overall theme and their sensitivity to the space.

Although the three artists were born within a period of ten years, they share the same historic memories. They have followed different paths and built their careers in different places, but all three are sensitive to the specificity of the Bulgarian situation and are able to translate it into global artistic language.

Венеция не е мястото, на което не сме били преди! България е участвала във Венецианското биенале на няколко пъти: с големи сборни изложби още в началото на 20 в. — през 1910 и 1928 г. След това на два пъти, последователно през военната 1942 и през 1948 г. Горе-долу по това време ситуацията в българското изкуство и въобще в България коренно се променя. Страната е затворена зад гжелязната завеса", изкуството се превръща в основно идеологическо оръжие на режима, а показването му в чужбина, в контекста на гвражеското" западно изкуство, е или силно контролирано, или забранено. След представянето на Венецианското биенале на петима художници през 1964 г., комунистическа България обръща гръб на световната изложба за почти 30 години. Когато Берлинската стена рухва през 1989 г. и като че ли пред българското изкуство вече няма прегради, започват години на преход, поредица от икономически и политически кризи. Желанието за едно национално участие във Венецианското биенале често се появява в артистичните среди и после отшумява без последици. Липса на организация, единомислие, държавни приоритети — много са причините за едно така дълго отсъствие.

С подобни причини може да се обясни и трудното завръщане на страната в 48-то издание през 1999 г. с работата на Недко Солаков гВажно съобщение". Следват още 8 години и три издания на Биеналето без нашето присъствие. Така за изкуството на по-младото поколение, това поколение, което започва да гради професионалната си кариера някъде през 90-те години, Венеция е място, на което никога не е присъствало. Разбира се, почти всеки от нас се е разхождал из павилионите на биеналето, но съзнанието, че нас тук, на това място, ни няма, е останало. Това е чисто историческият аспект на темата гМясто, на което не си бил преди". В началото на януари 2007 г. след многогодишни усилия, България стана член на Европейския съюз. По същото време пристигна и поканата да бъда куратор на български павилион в Биеналето. Две събития с различен мащаб, които обаче позволяват едновременно глобален и личен прочит. Те поставят цялото събитие в контекста на нова ситуация. Озовали сме се на ново място, на място, на което не сме били преди.

Това беше първата характеристика на ситуацията, с която трябваше да се съобразя, търсейки формулата на кураторския си проект. Другият важен аспект беше конкретното изложбено пространство – вътрешният двор на сградата, в която се помещава европейското бюро на ЮНЕСКО – Палацо Зорзи. Красива ренесансова постройка, работа на архитект Mauro Codussi от 15 в., с покрита галерия с колонади и арки и малка открита част, в центъра на която има кладенец. Спокойно, малко изолирано място, в което цари усещане за ренесансова хармония. Така критериите, по които трябваше да направя своя избор на

Pravdoliub Ivanov, *Memory is a Muscle*, 2007, project for the Bulgarian pavilion, Palazzo Zorzi – Loggia, Venice

Stefan Nikolaev, *Smokers die younger*, 2006, courtesy of the artist and CCC, Tours, France, photo A. Morin

I reached the decision to work with Pravdoliub Ivanov, Stefan Nikolaev and Ivan Moudov after an analysis of their presence on the Bulgarian and international art scenes and the issues the artists raise in their works. I also wanted to present a generation of Bulgarian artists who started their careers at the end of the 20th century and the beginning of the 21st — a generation with which I myself identify. Although the three artists were born within a period of ten years, they share the same historic memories. They have followed different paths and built their careers in different places, but all three are sensitive to the specificity of the Bulgarian situation and are able to translate it into global artistic language.

Pravdoliub Ivanov (b.1964) is an artist for whom the specifics of an exhibition space and its locality are especially important. His installations and objects seek to identify absurd and amusing elements in a situation and provide insightful commentary on it. As the artist himself notes: "I consider my works to be small pieces of fictional realities that I try to stick in between Reality and its meanings".[1] I was very eager to see Pravdoliub go on his first-ever visit to Venice and explore the space in the Palazzo Zorzi courtyard. His impressions from it were seminal for how his work for the biennale has evolved.

My strongest motivation for choosing Stefan Nikolaev (b.1970) was curiosity. On the Bulgarian art scene he is recognised simultaneously as a Bulgarian and a foreign artist. He lives and works in Paris, where he received his education, but his work continues to reflect the Bulgarian context — hence his unexpected, somewhat removed interpretation of the situation in the country. I admire his works for their mix of analytical precision and light humor, and the interplay between fun and seriousness. They operate on multiple levels of meaning and bear complex influences from the cinema, advertising and pop culture.

If there is one contemporary artist whose name is recognized by those in Bulgaria who are now in their 20s, then this is Ivan Moudov (b.1970). He appeared on the country's art scene in 2000 and, with little effort, has been able to turn every situation that intrigues him into an artwork. His eye for important social and artistic agendas combined with his talent for drawing wider audiences to his performances and happenings have earned him numerous fans among younger people in Bulgaria. His *Traffic Control* (in which he masqueraded as a Bulgarian policeman and directed traffic at a cross-

автори ставаха най-малко два: тяхната способност едновременно да работят с темата и с пространството. До крайното решение авторите да са именно Правдолюб Иванов, Стефан Николаев и Иван Мудов, стигнах след период на анализ на тяхното присъствие на българската и международната сцена, както и взимайки предвид проблемите, които поставяха досегашните им работи. На първо място, чрез избора си се опитах да дам образ на поколението, което се появи в българското изкуство в края на 20 в. и началото на 21 в. Поколение, с което самата аз се идентифицирам. Възрастовата разлика между авторите е в рамките на едно десетилетие, поради това те имат сходни исторически спомени. По различни пътища и на различни места изграждат професионалната си кариера, но запазват силния си рефлекс към специфичната българска ситуация и успешно я превеждат на глобален художествен език.

Правдолюб Иванов (1964) е сред авторите, за които спецификата на конкретното изложбено пространство и контекстът на мястото играят основна роля. Неговите инсталации и обекти търсят абсурдните и забавни моменти в конкретната ситуацията, като им дават интелигентен и задълбочен коментар. Както самият художник казва: гРазглеждам своите работи, като малки късчета от измислена реалност, които аз се опитвам да слепя между Действителността и нейните значения" Очаквах с нетърпение влизането му във Венеция, където той наистина стъпваше за пръв път. Непосредствената му реакция спрямо конкретното място беше от решаващо значение за бъдещата му работа.

Изборът ми на Стефан Николаев (1970) беше продиктуван от чисто любопитство. За българската сцена той е едновременно и свой, и чужд. Неговото образование и кариера се случват в Париж, но българския контекст е неотменна част от работата му. И може би именно заради това в тях локалното намира неочакван външен прочит. Допадناха ми сложното съчетание на леко чувство за хумор и аналитична прецизност, на забава и сериозност в работите му. В тях могат да бъдат прочетени различни смислови нива, сложни влияния от кино, реклама, поп култура и life style.

Ако трябва да кажем едно име на художник, което 20-годишните в България знаят, то това е Иван Мудов (1970). Той се появи на българската арт сцена в началото на 2000 г., и с лекота започна да превръща всяка интригуваща го житейска ситуация в произведение на изкуството. Неговият талант да въвлича публиката в акциите и пърформансите си, като едновременно с това повдига важни въпроси, го направиха любимец на младото поколение. Способността му да се намеси в реда на австрийско кръстовище, облечен като български полицай (Traffic Control, 2001) и фиктивното откриване на музей за съвременно изкуство (MUSIZ, 2005) в София бяха сред работите, които ми дадоха увереност, че присъствието на Иван Мудов може да направи активна връзка между скрития в улиците на Венеция български павилион и публиката из другите изложби.

Pravdoliub Ivanov, *Pessimism No More*, 2004, installation view and detail

road in Graz, Austria)[2] and his *MUSIZ* (a fictitious opening of a Museum of Contemporary Art in Sofia)[3] gave me the confidence that in Venice he would be able to make an active link between the somewhat concealed Bulgarian pavilion and the other exhibitions.

Before I discuss the works that Pravdoliub, Stefan and Ivan have put together for the Venice show, I would like to go back to our overall theme and say that *A Place you have never been before* should also be taken with a bit of irony. This irony springs from our current national scenario. We've made elaborate efforts to become part of a larger European world of order, security, cleanliness and higher living standards. But just as our accession odyssey is about to be over, we are beginning to understand that the world we've coveted is not as orderly, clean and rich as we had imagined… and secure… even less so. We are also beginning to sense that the world of infinite possibilities that we believed in is, in many areas of life, strictly controlled by state and market mechanisms and that these restrictions feel as tight as our former state

Връщайки се към предварителната концептуална рамка гМястото, на което не сме били преди", не трябва да подминаваме нейния ироничен прочит. Тук се крие иронията на българския исторически сценарий, според който ние дълго градим планове да станем част от една нова ситуация – западния свят с висок жизнен стандарт, в който цари ред, чистота и сигурност. След като сме вече на финала на тази одисея, разбираме, че същият този свят вече не е нито толкова богат, нито е толкова подреден, чист или най-малкото сигурен. Нашите представи за свят, пълен с безпределни възможности, са неусетно подменени от усещане за силно контролирана среда. Границите, макар и геополитически премахнати, продължават да съществуват по-силни и стегнати от всякога. Процесът е протекъл сякаш неусетно и напълно доброволно. В името на сигурността и идеята за всеобщо благоденствие не усещаме как от всекидневието първо изчезват дребните неща. В миналото те са смятани за привилегия или дори лукс.
Тютюнопушенето в началото на 20 в. се превръща в образ на ярка изява на индивидуализъм. Жестът на ръката, държаща запалена цигара, се превръща в символичен образ на еманципираната жена, свободната изява на крайни настроения, демократичен жест, присъщ на всяка социална класа. *What Goes Up Must Go Down* на Стефан Николаев издига мемориал на този безвъзвратно отишъл си свят на символи и жестове. Триметровата бронзова запалка Dupont заема тържествено центъра на двора. Тя е поставена върху черен постамент, пламъкът на гвечния й огън" отпраща мисълта към монументите на незнайния воин. В този случай гвоинът", който символично почитаме приема образа на мъжествения герой протягащ ръка с горяща запалка към цигарата на уязвима жена, в черно бял филм от 30-те г. Миг на тишина, в който сякаш се чува почукването на цигарата в стъклото на часовника, малко преди да бъде запалена. Натрапчив образ от гНещата от живота" с Мишел Пиколи и Роми Шнайдер — класика на 70-те години. Сега тези образи в масовата култура са невъзможни. Те дори не живеят апокрифен начин на живот. От тях сме се отказали напълно доброволно, категорично и завинаги. Вечният огън на тази запалка е и за останалият във вечните ловни полета на нашето минало Марлборо мен. *What Goes Up Must Go Down* – какво да се прави!? Местата, към които сме се стремили, утопичните острови, вече не са това което очакваме. Можем ли да разберем правилата на играта, в която започваме да играем своята нова роля?

Пътуването към ново място ни дава възможност да се почувстваме пътешественици и откриватели. Тогава не можем да не усетим и съпътстващите пътешествието емоции – вълнение пред неизвестното. Това чувство е премесено с нотки на ужас и тръпка пред неизвестността. Метафората на пътуването е неизменна част от самия обект на търсенето. Непознатото място е част от целия процес на неговото достигане. В този метафоричен сценарий има много усещане за памет и история и какъв по-подходящ декор от потъналата във вода Венеция. Място, създадено от и за пътешественици и авантюристи. И ако това е новото място, което поставяме на изследване, то какви сме ние, включили се в общия поток от хора из древните улички?

Pravdoliub Ivanov, *There are No Forbidden Thoughts*, 2007, installation Gallery Steinle, Munich, Germany

borders. We are also beginning to realize that in the name of security and affluence we may have to re-think and lose bits of our everyday lives that were once important to us and that in the past were considered a privilege, a luxury.

Smoking is definitely one such thing we have had and will have to re-think. At the beginning of the 20th century smoking was a marker of individualism, of the freedom to express extreme opinions, a democratic gesture that transcends class. A woman holding a cigarette then was her statement of freedom and independence. In his work *What Goes Up Must Go Down* in the Palazzo Zorzi courtyard Stefan Nikolaev has built a monument to this vanished, irrecoverable world. His three-metre tall Dupont lighter takes up the centre of the courtyard. Sitting on a black pedestal, the sculpture and its "eternal flame" are reminiscent of the monuments to unknown soldiers around Europe. In this case, the deceased are the images of a time gone-by — a masculine man holding up a lighter to a vulnerable woman's cigarette in a black-and-white 1930s film, or chain-smoking Michel Piccoli and Romy Schneider in the seventies classic *Les choses de la vie*.[4] The eternal flame of Stefan Nikolaev's lighter burns also for the Marlboro man, who has been left behind in the eternal hunting fields of our past. These pop culture images are no longer possible in our world. They don't even stand a chance for an apocryphal life. We've given them up voluntarily, categorically and forever. What goes up must go down — there is little we can do! The utopian places we aspired to are no longer what we once expected them to be.

There a few places in the world provoking as many aspirations as Venice during a biennale. It attracts

Тук се крие иронията на българския исторически сценарий, според който ние дълго градим планове да станем част от една нова ситуация – западния свят с висок жизнен стандарт, в който цари ред, чистота и сигурност. След като сме вече на финала на тази одисея, разбираме, че същият този свят вече не е нито толкова богат, нито е толкова подреден, чист или най-малкото сигурен.

Няма друго място в света, към което са били отправяне толкова много втренчени погледи. Десетките изложби пръснати из цяла Венеция по време на Биенале то, на практика събират целия свят на професионално гледащите. Тези, за които очите са трениран мускул. Работата на Правдолюб Иванов Memory is a Muscle връща обратно точно този втренчен в поглед. Огромна силиконова гиричка, която вместо тежести има две очни кълба вперили поглед в зрителя. Професионалния турист се е превърнал в амбициозен спортисти, тренираци сетивата си. Неговите

Stefan Nikolaev, *Sickkiss*, 2006, courtesy of the artist and Galerie Michel Rein, Paris

the attention of practically everyone in the contemporary art world — those whose profession is to look at things and to make things to be looked at, those for whom the eye is a trained muscle. Pravdoliub Ivanov's *Memory is a Muscle* is a response to these staring eyes. It is an enormous silicon dumbbell which instead of weights has an eye at either end, staring at the viewer. Today's professional tourists have turned into ambitious sportspersons training their senses like someone would in a fitness room. The eyes and the dumbbell merge into an absurd object. The eye-dumbbell is simultaneously a perceptive sensor and a piece of sports equipment for training the memory. The work is in stark conflict with the Palazzo Zorzi courtyard and engages in a complex dialogue with it. I am reminded of Yosif Brodsky's thought that "we experience an event when something unexpected appears in a space accustomed to its contents".[5]

If the works of Stefan Nikolaev and Pravdoliub Ivanov seek to describe what happens to us when we find ourselves in a place we've never been before, Ivan Moudov occupies himself with how his arrival can influence the place itself. He is not content to work within the boundaries of the Palazzo Zorzi courtyard and takes full advantage of the possibilities that the whole of Venice has on offer. With

тренажори, спортните му гирички, са очите. Едновременно мускул и чувствителен сензор, по който преминава информацията. Поставен в пространството на покрития двор на Палацо Зорзи, този обект едновременно попада в тежък конфликт с красивата ренесансова архитектура и в същото време започват сложен диалог с нея. г… появата на нещо непредсказуемо сред едно свикнало със съдържанието си пространство внушава чувство за събитие."

Именно това усещане за събитие, за което говори Йосиф Бродски, може да коментира появата на работата на Иванов в конкретния контекст. За красивия ренесансов двор, неговият обект макар и добронамерен си остава чужд и агресивен.

И ако с работите си Стефан Николаев и Правдолюб Иванов се опитват да намерят отговор на въпроса – Какво е да си на ново място, място на което не си бил преди, то третият участник в изложбата Иван Мудов се възползва от всички възможности, които изпречилото му се гново място" му предоставя. С присъщата си лекота, той не се задоволява само с изложбените възможности на двора. Неговата работа Wine for Openings подмолно навлиза в експозициите на другите национални павилиони. Виното, един от рекламните образи в новите ПР-кампании на България, е предложено от автора за откриването на изложбите на неговите колеги. Жестът е личен, защото виното е създадено не без участието на самият художник. Това е едновременно приканване към съпричастно символично почерпване, в чест на нашия новоприсъединил

Ivan Moudov, *Fragments*, 2003/2005,
installation view: ATA Center (Institute of Contemporary Art) Sofia, 2005

typical expansiveness, he makes a surreptitious entry into the other pavilions. He has offered the curators of all exhibitions at the biennale to launch their shows with his *Wine for Openings*. Wine is a typical Bulgarian export and a pervasive element in Bulgaria's PR campaigns, but Moudov's gesture is personal — he has produced his own vintage of Cabernet Sauvignon for the occasion. His work is an invitation to celebrate the re-accession of our long-absent pavilion but also a play on Greek Dyonisias, Roman bacchanalia and ancient sacrifice rituals which he interweaves with the tradition of exhibition openings. His wine is expected to have the supernatural power of improving the reception of artistic intentions and the karma of artists, and of even creating the right mood in which collectors are willing to buy. Moudov's presence at the Venice Biennale is literally fluid!

Moudov's other work in Venice is no less provocative. A figure — Moudov himself — steals in on a video screen in the Palazzo Zorzi courtyard and like a preying animal runs across to an artwork laid on the ground, snatches a piece off it and disappears. This video demonstrates the manner in which Ivan Moudov has put together his *Fragments*, a collection of bits from artworks by world famous artists, which he has, bit by bit, stolen from galleries and museums around Europe. The fragments, "collected" over a

се павилион и иронична игра с установите традиции. От една страна то е заиграване със смисъла на ритуалността: пиене на вино при древните гърци, ролята му във сцени на жертвоприношения и ваханалии т. н. В конкретния случай обаче то иронично се намесва в друг тип ритуалност, тази на изложбеното откриване. Успява да му придаде почти свръхестествени възможности. Вино, което прави по-добро възприемането на артистичния замисъл, вино, което подобрява кармата на автора, може да накара дори колекционерите да купуват, създавайки им подходящо настроение, виното от което на сутринта ще имаш махмурлук. В случая български махмурлук! Присъствието на Мудов във венецианското биенале се лее с лекота, в буквалния смисъл на думата. Но той не се отказва и от други диверсионни задачи. Една фигура се промъква на екран в двора на палацото. За секунди, като дебнещо плячката си животно, авторът се притичва до подредена на земята музейна работа и взима част от нея. Нагледно представяне на начина, по който в продължение на 5 години е създадена работата Фрагменти (2002–7). Парче по парче, в неговите червени дървени куфарчетата, потъват откраднати фрагменти от работи на световно известни художници. Това е неговият личен музей, събран нахално, на ръба на закона и дори прекрачвайки го, с усещането за извършване на светло просветителско дело – колекцията би заместила макар и гфрагментарно" липсата в България на музей за съвременно изкуство. Извън музея, извън цялото на което са принадлежали, тези фрагменти започват да водят свой собствен живот.

period of five years (2002–2007), are Ivan Moudov's personal illegal museum, but in the Bulgarian situation they are also an act of enlightenment — his fragmented response to the lack of a museum of contemporary art in the country. Out of their museums, the fragments have started a life of their own.

Each exhibition-to-be is like a place we've never been before — it is full of infinite possibilities; numerous scenarios could play out on its set. What these scenarios end up being depends as much on the attending audience as on the artists and the artworks in the exhibition. That means that the most interesting part is ahead of us!

1. Quoted in the catalogue of the Tirana Biennale, 2001
2. Never Stop the Action, Three Days Actionist Art in the City of Graz, Contemporary Art Association, Graz, Austria, 2001
3. MUSIZ (Museum for Contemporary Art, Sofia), Poduiane Train Station, Sofia, 2005
4. *Les choses de la vie* (France, 1970), director Claude Sautet
5. Йосиф Бродски, *гЗа скръбта и разума*, Факел експрес, София, 2003, стр. 55

Всяка изложба, която още не се е случила подобно на местата, на които не сме били преди, предлага неизчерпаеми възможности. В нейния предполагаем декор могат да се развият десетки сценарии. Те зависят колкото от художниците и техните работи, толкова и от публиката, така че интересното тепърва предстои.

Поколение, с което самата аз се идентифицирам. Възрастовата разлика между авторите е в рамките на едно десетилетие, поради това те имат сходни исторически спомени. По различни пътища и на различни места изграждат професионалната си кариера, но запазват силния си рефлекс към специфичната българска ситуация и успешно я превеждат на глобален художествен език.

Le Monde

Stefan Nikolaev
Le Monde
October 30, 2004,
By Philippe Dagen

Une envie de révolte

Comment faire écho à la violence du monde ? Sur cette question, centrale dans la création actuelle, Evelyne Jouanno a réuni 9 artistes d'entre 30 et 40 ans, d'origine et de pratique variées. L'idée est bonne. L'exiguïté des lieux et le nombre des participants rendent le resultat confus. L'exposition finit par mimer de trop près le désordre de la société, avec son vacarme et ses incohérences. Il devient alors difficile d'échapper à un effet d'ambiance, nourri de sons, d'objets et d'images vidéo. Pris isolément, ces travaux seraient-ils efficaces ? Il manque à la plupart une forme singulière, qui force l'attention et tienne dans la mémoire. On ne voit guère que la vidéo de Mircea Cantor, la sculpture de Stefan Nikolaev et les gouaches de Ruth Barabash pour pouvoir s'imposer durablement.

Prosismic, espace Paul Ricard, 9, rue Royale, Paris-8e. Tél. : 01-53-30-88-00. Du lundi au vendredi de 10 heures à 19 heures. Jusqu'au 19 novembre.

Flash Art

Stefan Nikolaev
Flash Art
July - September 2006, N° 249, Page 98
By Sonia Campagnola

STEFAN NIKOLAEV

Sofia, 1970.
There is no doubt that Stefan Nikolaev's work is focused around issues of nostalgia. Not that well-worn nostalgia that might be quite conveniently associated with the Slavic soul, but rather a hybrid form, adapted to Western taste, one that we could call "cool nostalgia," or the product of a clash with consumerism. The artist attempts the daring wager of a dreamlike materialism. His works may be organized and shaped out of memory, but they are formally included within the prosaic time of Western everydayness. He is a traveler in transit and his world is a duty free shop. He introduces us to an "intermediate time" — a time of expectation and waiting. *(Eric Tabuchi)*
Represented by: Galerie Michel Rein, Paris.

Image: Sickkiss, 2006. 35-mm film transferred to DVD, 6 mins. Courtesy Galerie Michel Rein.

TEXTS
TEXTES

Rien ne va plus

08.09 - 10.10.2018

Michel Rein, Paris

«Rien ne va plus» are the words used at the gambling table which perfectly convey the artist's dialectical idea: a lucid appraisal of the state of the (art?) world and at the same time an illustration of the moment of grace and perfect balance when nothing can be removed or added, and when each one of the people involved feels they can walk off with all the money. A strange moment which conveys Stefan Nikolaev's interest in the relations between art and money. For the record, the title of his show at the gallery in 2013 was *One for the Money Two for the Show.*

The installation of the artist's works in the gallery reminde the way gamblers playing roulette place their bets. The chips placed by the players, from the lowliest to the wealthiest, form a harmonious, coherent composition, which is being forever started all over again. Likewise, in the works on view, the forms and materials are mixed: from cast iron to bronze and gold.

In an abstract form, the circularity of the diagrams (*Testament, 2018 and Dreamwork, 2017*) freezes proportions about which we don't know whether they are legacy shares, economic percentages, or the shrewd dosage of a secret composition. As if only a ghost prowling about in the exhibition (fate? chance?) could whisper in the visitror's ear the irreversible sentence, phonily pessimistic in its pink hues: "No more bets". So it is on the back of a form that we must imagine that the ball is fixed, as if our future were being played out in this split second.

The ghost might incidentally assume the form of the artisan caster whose modest bench which serves as his work seat becomes the sculpture itself, the unlikely and eternal bronze monument to the glory of the person we've never seen (*Business, Model, Sculpture, 2018*). The masks inspired by the Commedia dell'arte (*Ricchi e Poveri, 2018*) are the ultimate expression of destiny, of a coin that you toss in the air and then falls back down, coming to rest like the roulette ball in the casino.

« Rien ne va plus », formule employée à la table de casino, traduit le propos dialectique de l'artiste : un constat lucide sur l'état du monde (de l'art ?), ainsi que l'illustration du moment de grâce et d'équilibre où rien ne peut être enlevé ni ajouté, où chacun des protagonistes se sent assuré de rafler la mise. Étrange moment qui traduit l'intérêt que porte Stefan Nikolaev aux rapports entre l'art et l'argent, pour mémoire le titre de l'exposition à la galerie en 2003 était *One for the Money Two for the Show*.

L'installation des œuvres de l'artiste dans la galerie rappelle la manière dont les joueurs de roulette placent leurs mises. Les jetons déposés par les joueurs, du plus modeste au plus riche, forment une composition harmonieuse, cohérente, toujours recommencée. Ainsi, dans les œuvres exposées, les formes et les matériaux se mêlent : de la fonte de fer au bronze et à l'or.

La circularité des diagrammes (*Testament, 2018* et *Dreamwork, 2017*) fige en une forme abstraite des proportions dont on ne sait si elles sont des parts d'héritage, des pourcentages économiques ou le dosage savant d'une composition secrète. Un fantôme rôde dans l'exposition (le destin ? le hasard ?) qui pourrait murmurer à l'oreille du visiteur la sentence irréversible, faussement pessimiste sous ses couleurs roses : « rien ne va plus ». C'est ainsi au revers d'une forme qu'il nous faut imaginer que la boule s'arrête, comme si notre avenir se jouait à cet instant.

Le fantôme pourrait d'ailleurs prendre la forme de l'artisan fondeur dont le modeste banc qui lui sert d'assise au travail devient la sculpture elle-même, le monument de bronze improbable et éternel à la gloire de celui qu'on n'aura jamais vu (Business, Model, Sculpture, 2018). Les masques inspirés de la Commedia dell'arte (*Ricchi e Poveri*, 2018) sont l'expression ultime du destin, d'une pièce que l'on jette en l'air, qui retombe et s'arrête comme la boule du casino.

Bronze, Sweat and Tears
Michel Rein, Brussels

03.03 – 09.04.2016

Text: Patrice Joly

What an extraordinary pleasure it was to see thing being devoured, seeing them become black and transformed. Ray Bradbury, Fahrenheit 451

All things are just the flame to which they owe their existence.
Auguste Rodin

Fire is what results from a physical and chemical mechanism which shifts matter from a solid state to a gaseous state: as an event that was as spectacular as it was mysterious for the first human beings who undertook the task of mastering it, up until the pre-scientific period fire remained the source of countless speculation which gave rise to our modern chemistry. It may have gradually disappeared from our day-to-day environment, in which it continues to exist solely through the incomparable attraction of its merry flames which still symbolize the heyday of cosy living rooms, but it rarely occupies centre stage, except to resurrect certain kinds of ancient fascination that we thought had gone forever.

When it is placed in the foreground of an artistic process, however, it re-finds all its dazzle and all the power of its former symbolism. Playing with fire is nothing less than dangerous, as we are all well aware, above all when this involves attacking another no less powerful symbol, the book. If book burning has aroused so many horrified reactions in the course of history, this is perhaps because what was at issue was a historical fight between reason and instinct, refinement and brutality: the destruction of books by fire is never a good sign, it plunges us back into the darkest moments of History, invariably attesting to a defeat of literature, poetry and art. That a living artist in this early 21st century should want to re- appropriate this symbolism in order to get it to re-enact a new chapter (*Autofiction (process)*) is indeed a sign that the spectacle of fire devouring the pages of a book is enough to plunge us back into ancient forms of abhorrence, echoes of primitive rituals always ready to surge forth again: when extremists want to get rid of the symbols of western society, they who live to the beat of "social networks", it is by committing piles of "impure" books and magazines to the bonfire; when they want to ward off the power of the great Satan, it is again through fire, by burning American flags: an age-old reflex which illustrates an unchanged trust in the ancient deity, a paradoxical humanity which combines belief in the most primitive magic with the most developed technology of smartphones and satellites...

Needless to say, when Nikolaev proceeds with these "auto-autodafés ", what is involved is a tongue-in-cheek message, a thousand leagues from the message of those who hold free thought in contempt. The destruction of his own catalogues stems more from the liberating and celebratory act and from a questioning of the power of the book in the age of digital omnipotence. Burning a catalogue is, however, not altogether benign: there must certainly be a cost in terms of narcissism for sending up in smoke what represents the culmination of a complex artistic process and the symbol of an undeniable success; even if it is not a question of destroying the entirety of the stock, it is nevertheless a matter of admitting to yourself that this latter risked ended up in the dustbin of history.. For all this, the artist's gesture has nothing to do with any kind of feeling of bitterness; involved, on the contrary, is a re- injection of fuel inside a process which never stops, that of creation. The artist contrasts the creation of the lethal stabilization of a career which may be represented by the publication of a doorstop of a catalogue with the vitalist image of its fertilization and regeneration by way of fire. The book as fuel will serve to feed a hearth which will give birth to new pieces: nothing is lost in an artistic career, everything is re-created and everything is transformed--Lavoisier's theory of the conservation of matter is taken up here in an artistic version.

There is a similarity with the work of the great Scottish artist Simon Starling, who also seems to draw inspiration from the theories of the famous French chemist. The successive changes to which Starling subjects his various vehicles, boats, bicycles, and machines of every kind, which he transforms into one another by re-creating their geopolitical itinerary, find a less

geopolitical itinerary, find a less dramatic echo in Nikolaev's work. But we find a sort of derision and craziness in these "mercantile exchanges" which is altogether foreign to the political ecology which informs the Scottish artist when, in his famous piece, Shedboatshed (Mobile Architecture No 2) produced in 2005, he used the wood of the boat on which he had embarked to feed the steam boiler propelling it. Nikolaev's fuel may permit him to metaphorically saw off the branch on which he is sitting, yet it will not give rise to any edifying fable, but rather to the metamorphosis of an ancient play into a new one, and to the shift from one medium to another, from 2D to 3D, from comic strip to sculpture, and from paper to bronze: this half of Vil coyote, the notorious antihero of the famous comic, whose volume he breaks up to create an unlikely wedge of books (Autofiction), thus comes about from the combustion/retrieval of the famous catalogues and will obviously be used to array these same volumes on his bookshelves: the loop thus comes full circle, with the eulogy of metempsychosis which moves the artist's mind from one form to another in a total disrespect of the high-tech/low-tech hierarchy being Nikolaev's trademark.

For this artist, in the end of the day, it is more a matter of minimizing the scope of an artistic trajectory while at the same time reinvigorating the form of the vanitas: the title itself, *Bronze, Sweat and Tears*, which revisits Churchill's famous words asking the English people to pull together in the war effort, is part of the ambient derision as well as of a diffused sense of the relativity of the power of art, not to mention the vanitas. We know that Nikolaev is often concerned with the idea of this latter which he has presented in many variants, in particular in those famous ceramic skull/ashtrays (*What doesn't kill you makes you stronger*, 2009): vanitas squared, vanitas 2.0? Isn't the production of "utilitarian" vanitases a way of making fun of them? Isn't burning a catalogue, in a gesture that is as iconoclastic as it is scandalous, an attempt to rewrite its inexhaustible history? Except that over the idea of the "dry" vanitas, Nikolaev prefers that of the Phoenix being reborn from its ashes, a matter of extending a rich sequence rather than closing it. So just as the stock of sacrificed catalogues is part and parcel of the creation of new pieces, the embers which were used for another conflagration will act as a matrix for new bronzes—thoroughly original forms, to boot- -, in a more than exaggerated endless duplication (mise en abyme) between the raw matter of the casting and the final form of the work (*Hello Darkness*); ditto for the burnt frames (*Title to come shortly*) which still fuel the same reflection. The most incongruous of these pieces, Business, model, sculpture, reverses this way of looking at the vanitas, to lend consistency and push into eternity what, on the face of it, seems to stem from the humblest humanity, the modest bench which the craftsman caster uses to sit his backside on...

Quel plaisir extraordinaire c'était de voir les choses se faire dévorer, de les voir noircir et se transformer. Ray Bradbury, Farenheit 451

Toute chose n'est que la flamme à laquelle elle doit son existence.
Auguste Rodin

Le feu est la résultante d'un mécanisme physico-chimique qui fait passer la matière d'un état solide à un état gazeux : manifestation aussi spectaculaire que mystérieuse pour les premiers hommes qui entreprirent de le domestiquer, il demeure jusqu'à l'époque pré- scientifique la source d'innombrables spéculations qui donnèrent naissance à notre moderne chimie. S'il a progressivement disparu de notre environnement quotidien d'où il ne persiste qu'à travers l'incomparable attrait de son flamboiement qui continue à faire les beaux jours des intérieurs cosy, il revient rarement sur le devant de la scène sauf à raviver d'antiques fascinations que l'on croyait disparues…

Lorsqu'il se retrouve placé au premier plan d'un processus artistique cependant, il retrouve tout son éclat et toute la force de sa symbolique d'antan. Jouer avec le feu n'est rien moins que dangereux, comme nul ne l'ignore, surtout lorsqu'il s'agit de s'attaquer à un autre symbole, tout aussi puissant, celui du livre. Si l'autodafé a suscité autant de réactions horrifiées au cours de l'histoire c'est peut-être parce que s'y livrait un combat historique entre la raison et l'instinct, le raffinement et la brutalité : la destruction des livres par le feu n'est jamais bon signe, elle nous replonge dans les moments les plus sombres de l'Histoire, témoignant toujours d'une défaite de la littérature, de la poésie, de l'art. Qu'un artiste vivant en ce début de XXIe siècle veuille se réapproprier cette symbolique afin de lui faire rejouer un nouveau chapitre (*Autofiction, (process)*) est bien le signe que le spectacle du feu dévorant les pages d'un ouvrage suffit à nous replonger dans d'anciennes détestations, échos de rituels primitifs toujours prêts à ressurgir : lorsque les extrémistes veulent se débarrasser des symboles de la société occidentale, eux qui vivent au rythme des « réseaux sociaux », c'est en passant par le feu des piles de livres et de magazines « impurs » ; lorsqu'ils veulent conjurer la puissance du Grand Satan, c'est encore par le feu, en brûlant les drapeaux US : vieux réflexe qui témoigne d'une confiance inchangée en l'ancienne divinité, humanité paradoxale qui conjugue la croyance en la magie la plus primitive à la technologie la plus évoluée des smartphones et des satellites…

Lorsque Nikolaev procède à ces « auto-autodafés », il s'agit bien entendu d'un message au second degré, à mille lieux de celui des contempteurs de la libre pensée. La destruction de ses propres catalogues relève plus de l'acte libératoire/jubilatoire et de la remise en cause du pouvoir du livre à l'heure de la toute puissance du numérique. Brûler un catalogue n'est cependant pas totalement anodin : il doit certainement en coûter sur le plan du narcissisme pour faire partir en fumée ce qui représente l'aboutissement d'un processus artistique complexe et le symbole d'une indéniable réussite ; même s'il n'est pas question de détruire l'intégralité du stock, il s'agit cependant de s'avouer à soi-même que ce dernier risquait de finir dans les oubliettes de l'histoire… Pour autant, le geste de l'artiste n'a rien à voir avec un quelconque sentiment d'amertume : il s'agit au contraire de réinjecter du combustible à l'intérieur d'un processus qui ne s'arrête jamais, celui de la création. À celle de la stabilisation mortifère d'une carrière que peut représenter la publication d'un épais catalogue, l'artiste oppose l'image vitaliste de sa fertilisation et de sa régénérescence via le feu. Le livre- combustible va servir à alimenter un foyer qui donnera naissance à de nouvelles pièces : rien ne se perd dans une carrière artistique, tout se récrée et tout se transforme, la théorie de la conservation de la matière de Lavoisier est ici reprise à la sauce artistique.

Il existe une similitude avec le travail du grand artiste écossais Simon Starling qui lui aussi semble s'être inspiré des théories du célèbre chimiste français. Les métamorphoses successives que fait subir ce dernier à ses diverses voitures, bateaux, bicyclettes, machines en tous genres, qu'il transforme l'un en l'autre en

reconstituant leur itinéraire géopolitique trouvent un écho dédramatisé dans le travail de Nikolaev. Mais il entre une espèce de dérision et de loufoquerie dans ces « échanges marchandises » tout à fait étrangère à l'écologie politique qui anime l'artiste écossais lorsque, dans sa célèbre pièce Shedboatshed (*Mobile Architecture No 2*) de 2005 il utilise le bois du bateau sur lequel il est embarqué pour l'introduire dans la chaudière à vapeur qui le propulse. Le combustible de Nikolaev, s'il lui permet de scier métaphoriquement la branche sur laquelle il est assis, ne donnera pas naissance à une fable édifiante mais plutôt à la métamorphose d'une ancienne pièce en une nouvelle, au passage d'un médium à un autre, de la 2D à la 3D, de la BD à la sculpture, du papier au bronze : cette moitié de Vil coyote, anti-héros notoire du célèbre comics, dont il fragmente le volume pour donner naissance à un serre-livres improbable (*Autofiction*), est ainsi née de la combustion/récupération des fameux catalogues et servira bien évidemment à ranger ces mêmes ouvrages sur sa bibliothèque : la boucle est ainsi bouclée, l'éloge de la métempsycose qui fait passer l'esprit de l'artiste d'une forme à une autre dans l'irrespect total de la hiérarchie high tech / low tech étant la marque de fabrique de Nikolaev.

Il s'agit plus au final pour ce dernier de minimiser la portée d'une trajectoire artistique tout en revivifiant la forme de la vanité : le titre lui-même, *Bronze, Sweat and Tears*, qui revisite la célèbre formule de Churchill demandant au peuple anglais de collaborer à l'effort de guerre, participe de la dérision ambiante et d'un sentiment diffus de la relativité de la puissance de l'art, pour ne pas dire de la vanité. On sait Nikolaev fréquemment concerné par l'idée de cette dernière qu'il a déclinée en de nombreuses variantes, notamment dans ces fameuses têtes de mort/cendriers en céramique (*What doesn't kill you makes you stronger*, 2009) : vanité au carré, vanité 2.0 ? Produire des vanités « utilitaires », n'est-ce pas se moquer de cette dernière ? Brûler un catalogue dans un geste aussi iconoclaste que sulfureux, n'est-ce pas tenter d'en réécrire l'inépuisable histoire ? Sauf qu'à l'idée de la vanité « sèche », Nikolaev préfère celle du Phœnix renaissant de ses cendres, histoire de prolonger une riche séquence plutôt que de la clore. Ainsi, de même que le stock de catalogues sacrifiés participe de la création de nouvelles pièces, les braises ayant servi à une autre combustion serviront de matrice pour de nouveaux bronzes — formes absolument originales pour le coup —, dans une mise en abyme plus que poussée entre matière première de la fusion et forme finale de l'œuvre *(Hello Darkness*) ; idem les cadres brûlés (*Title to come shortly*) qui alimentent encore et toujours la même réflexion. La plus détonnante de ces pièces, Business, model, sculpture, inverse ce regard sur la vanité pour donner de la consistance et faire passer dans l'éternité ce qui semble a priori relever de la plus humble humanité, le modeste banc qui sert à l'artisan fondeur à y poser son séant…

If things are not as you wish, wish them as they are
Michel Rein, Paris

07.09 – 12.10.2013

Text: Emile Ouroumov

In the austere guise of a minimalist proposition, Stefan Nikolaev's new solo show develops a homogeneous set of works which are anything but easy to pigeonhole, taxonomically. Belonging, technically speaking, to the sculptural field, at first glance these objects made of patinated bronze nevertheless come across as if subordinate to painting: what is involved is castings of picture stretchers with different standardized dimensions. Arranged in small groups (calling to mind Mondrian's compositions), resting on the ground but leaning against the walls, the objects seem to float in an intermediate state accentuated by their not very eloquent discretion.

Have we arrived before the showing or after the end credits of this curious Salon des Refusés and its empty frames, worthy of the Herald Tribune without photoengraving in 1987 (Jean-Luc Moulène, series of *Objets de grève*)? The neon which takes up the exhibition's title would in all logic be a possible point of entry: If things are not as you wish, wish them as they are... As a proverb that exhorts a certain frugal restraint, are we thus faced with the admission of a pictorial failure, the premonition of a beneficent iconoclasm, or the conceptual excuse of a figurative vacantness?

With a certain mistrust (verbal hijacking being, for this artist, a multi- recidivist practice), the repartee that springs to mind is somewhat sarcastic: Language is a dialect with an army and navy. Because the pictorial reference here is articulated with a deliberately pronounced accent, it is thus not a matter of lunging for a dusty volume of Le Bon Usage, art division. The exercise as such is not entirely novel: however, Stefan Nikolaev's objects, which are equidistant from the ontological rigour of Supports/Surfaces and the tautology inspired by McLuhan's The Medium is the Message, do not stem from trans- substantiation, but more from something transgenic.

What should probably be remembered is his way of using the referential power of painting so as to translate a pictorial dialect into a sculptural language.

Sous les apparences austères d'une proposition minimaliste, la nouvelle exposition personnelle de Stefan Nikolaev déploie un ensemble homogène d'œuvres dont la catégorisation taxinomique se révèle ardue. Appartenant techniquement au champ sculptural, de prime abord ces objets en bronze patiné se dévoilent néanmoins comme assujettis à la peinture : il s'agit de moulages de châssis de toiles aux diverses dimensions standardisées. Disposés par petits groupes (rappelant au passage les compositions de Mondrian), reposant au sol mais s'appuyant contre les cimaises, les objets semblent flotter dans un état intermédiaire accentué par leur discrétion peu éloquente.

Sommes-nous arrivés avant la séance ou après le générique de fin de ce curieux « Salon des Refusés » et ses cadres vides, dignes du Herald Tribune privé de photogravure en 1987 (Jean-Luc Moulène, série des Objets de grève) ? Le néon qui reprend le titre de l'exposition serait en toute logique un possible point d'entrée : si les choses ne sont pas telles que vous les souhaitez, souhaitez- les telles qu'elles sont... Proverbe incitant à une certaine retenue frugale, serions-nous ainsi face à l'aveu d'un échec pictural, la prémonition d'un iconoclasme bienfaisant ou l'excuse conceptuelle d'une vacance figurative ?

Avec une certaine méfiance (le détournement verbal étant chez l'artiste une pratique multirécidiviste), la répartie qui vient à l'esprit est quelque peu sarcastique : le langage est un dialecte avec une armée et une marine. La référence picturale étant ici articulée avec un accent volontairement prononcé, il ne s'agit donc pas de se précipiter vers un volume poussiéreux du Bon Usage artistique. L'exercice en tant que tel n'est pas entièrement inédit ; pourtant, équidistant de la rigueur ontologique de Supports/Surfaces et de la tautologie inspirée par le Medium is the Message de McLuhan, les objets de Stefan Nikolaev ne relèvent pas de la transsubstantiation, mais davantage du transgénique.

Ce qui est sans doute à retenir, c'est sa manière d'utiliser le pouvoir référentiel de la peinture afin de traduire un dialecte pictural en langage sculptural.

Newworks old dream
Michel Rein, Brussels

12.09 – 10.10.2009

Text: Iara Boubnova

Object, Entity, Sculpture. His, Mine, Yours, Ours...

In his newest one-artist show Stefan Nikolaev is thinking exclusively through objects. This might be quite natural - after all in the world of today objects ever more tightly surround us. But it also might be because the object is one of the most obvious ways to hold on to memories, to capture both the past and the fast changing present, to involve our own selves with the above in a complex web of intertwined moments. It is through objects that we usually explore the world, learn about history, and imagine unknown circumstances. We often try to express feelings and thoughts through objects, we transform them into symbols, and we invest them with meanings and associations. We award prizes by giving objects, we use objects to commemorate, and objects are also a fact of vanity. Until recently the propaganda of the Marxist-Leninist philosophy was trying desperately to affirm the primacy of the spiritual over the material culture – the latter is obviously winning now while growing and expanding much faster than either our needs or desires. In the history of art the world of objects has offered just as much inspiration to artists as, for instance, the landscape or the human body. Take for example the wine glass in the works of Willem Heda, the copper vessels of Chardin or the famous Ceci n'est pas une pipe of René Magritte...

The objects of Stefan Nikolaev are just as diverse as history teaches us – from the heirlooms to the ATM, from the epergne to the "monument" of the comics' coyote. The artist is mixing reality and artificiality in the world of objects; he is transgressing the elitist hierarchies between objects and does not pay attention to their spheres of origin and production. For instance, one of the gigantic rings titled "Nikola" (2009) is a copy of an actual piece of jewelry. It was on the finger of an Orthodox priest, the great-grandfather of the artist, when he died in bed in the hands of a young woman, not his wife. This slightly amusing (though with a tragic ending) story has happened in a traditional Balkan society where people prefer talking about the macho symbolism of the event rather than the
specific circumstances of life. Thus the ring grows in importance to the levels worthy of an archaeological relic from an ancient epos. The materials used have similar connotations – they look like coming from the Stone or the Iron Age, from the times of heroes and titans!

Stefan Nikolaev is treating in a similar way, like a gigantic sculpture, another one of his personal amulets, his grandmother's ring" – "Donka" (2009). It has an even more aggressive character with its powerful chthonic roots holding the stone. One is reminded of the myth about the origins of the ring - from a link of the chain from which Prometheus was freed...

These huge "links" from the chain of family history would give a field day to a semiotics expert – they provide vast spaces for reading into the gender relations in the Bulgarian, Balkan society of the past, their current interpretation, connotations and symbols that are springing up in the works of contemporary artists almost subconsciously though quite persistently.

The human sculls that Stefan Nikolaev seems to be obsessed with – happen to become fruit bowls - *"What Doesn't Kill You Makes You Stronger. Fruit of the Loom"* (2009), and are projecting quite different aesthetical impulses. The porcelain's fragility, the pure whiteness of the material, the exquisite forms and delicate gilding of the objects – all these qualities could easily add up to a certain kind of "beauty" had it not been for the reference to a bone (the term "bone porcelain" is still used for the kind of material where bone ashes are mixed, though not human). Scientific research maintains that the ability of our brain to recognize and distinguish faces does not make us more "accustomed" to the sight of a skull. This is the reason why for most people a skull is a direct reference to death – Vanitas, all is transitory, all of us – too. Then why - the skull as a memento mori in the überdesigned life of the contemporary human being? Or maybe this is a reference to the times of the medieval Bulgarian Khan Krum (8 c. AD) who ordered a mug for wine to be carved out of the skull of the Byzantine emperor Nikephoros Ist whom he defeated in battle? Although within the European Union questions concerning

national identity are not always possible to settle through the copyright over ratatouille, for instance, still the specifics of the national cuisine and table arrangements do remain substantial. Maybe the porcelain skulls in the Stefan Nikolaev show are material evidences for the "clan" memory?

If this is the case then we can surmise that the professional memory of the artist is causing the appearance of the solid metal image of The Coyote (hero's details here - Wile E. Coyote, the "bad guy" for The Road Runner. Both characters invented by the animation director Chuck Jones for Warner Bros. are now over 60 years old) – "I Hate America and America Hates Me" (2009). Quite naturally any coyote in an exhibition room today will turn into a reincarnation of the famous roommate of Joseph Beuys from his "I like America and America Likes Me" performance (1974). Although Beuys managed to, formally, not set foot on the actual territory/ground of America during the realization of the event – he had been driven by an ambulance from the airport to the gallery and back, his performance has left an important mark on the artistic life of the country.

The experience of Stefan Nikolaev is a polar opposite - born in Sofia, Bulgaria, he has been living half of his life in Paris, France. It is possible that the differences between these two territories have been vanishing lately. However, the symbolic distance between the (still) brilliant cultural capital of the continent and the (still) attractive and repulsive with its exoticism l'autre moitié de l'Europe (as was the name of the first after the fall of the Berlin wall significant show of Eastern European contemporary art in Paris in 2000), may not be neglected. The artist is positioned between two cultures and traditions, two types of education and languages. Yet he still manages to interpret those and to "translate" himself into both languages while fixing his life impressions and consciously avoiding either the simplistic symbolism or the narrative. His coyote, wrapped in the recognizable felt blanket and shepherd's staff, has replaced the artist-guru and exists in the space as an obvious question about the possibility of easy love from first sight between the different kinds of collective experiences.

The most luxurious and precious object in the show, both in its material substance and direct meaning, is "Cry Me a River" (2009). The ATM replica is a focal point of the Stefan Nikolaev kind of cultural mix of iconoclasm and idolatry. It is not just a humble readymade transported into the temple of art; nor is it a simple darling little thing from everyday life though executed in a better material. It is not the typical for pop-art "stretching" of formal means over new objects of desire either; nor is its aesthetic shape the illusion for perfection of things that our memory tends to produce.

The exact replica of an ATM galvanized with 24-carat gold is a shiny altar for the cult that we cannot do without. The ironical title of the work should be seen, according to the artist, as a comment on the yet unclear future of the bidirectional dependence between the human and the machine; a comment on love and hate; on the need for prosthesis; on the fear of the oracle and his predictions. Of course, Oswald Spengler is right when claiming, "money is a category of thought". At the same time it's impossible to forget the inspirational verbal bang of Fidel Castro: "Capitalism is using its money; we socialists throw it away".

Objet, Entité, Sculpture. La sienne, la mienne, la vôtre, la nôtre.

La nouvelle exposition personnelle de Stefan Nikolaev à la galerie Michel Rein porte exclusivement sur la question de l'objet. Dans une société de plus en plus matérialiste, l'objet est l'un des moyens les plus évidents de se souvenir, de se rattacher au passé mais aussi de s'inscrire dans le présent avec son mouvement perpétuel et son réseau complexe de moments entremêlés. C'est à travers les objets que nous explorons le monde, apprenons l'histoire et imaginons des événements inconnus. Nous essayons souvent d'exprimer des sentiments et des pensées à travers les objets, nous les transformons en symboles et les investissons de significations et d'associations. Utilisés lors des commémorations à titre de récompenses, ils deviennent aussi des éléments de vanité. Dans l'histoire de l'art, le monde des objets a offert aux artistes autant d'inspiration que le paysage ou le corps humain. Prenons par exemple le verre à vin dans les œuvres de Willem Claesz Heda, la vaisselle de cuivre chez Chardin ou le célèbre Ceci n'est pas une pipe de René Magritte...

Les objets de Stefan Nikolaev traversent l'histoire : des bijoux de famille au distributeur automatique de billets, du « centre de table » rococo à un « monument » au coyote de la célèbre bande dessinée (Road Runner & Wile E Coyote). L'artiste mélange le réel et l'artificiel dans le monde des objets, transgresse leurs hiérarchies sans prêter attention à leur origine ou à leur mode de production. Ainsi, une des bagues gigantesques intitulée Nikola (2009) est la copie d'un véritable bijou porté par un prêtre orthodoxe (l'arrière grand-père de l'artiste) au moment de sa mort, au lit, dans les bras d'une jeune femme. La société traditionnelle balkanique a préféré à l'époque discourir sur la symbolique machiste plutôt que sur les circonstances réelles de cet événement tragi-comique. Ici la bague accède au statut de relique archéologique d'une épopée antique.

Stefan Nikolaev traite de la même manière sculpturale une autre de ses amulettes personnelles, la bague de son arrière grand-mère. Donka (2009) est une sculpture à l'aspect agressif avec ses puissantes griffes chtoniennes enserrant la pierre de granit, comme une manière de nous rappeler l'origine mythique de la bague. Ces liens tissés avec l'histoire familiale de l'artiste donneraient un vaste terrain d'investigation à un sémioticien; ils constituent un large champ d'étude possible des relations entre les sexes dans la société bulgare et la société balkanique traditionnelle. Leurs interprétations courantes, leurs connotations et symboles resurgissent dans les œuvres des artistes contemporains de façon souvent inconsciente, parfois suggérée, généralement revendiquée.

Dans What Doesn't Kill You Makes you Stronger. Fruit of the Loom (2009), les crânes humains deviennent des coupes de fruits et révèlent une esthétique expressionniste relativement différente. La fragilité de la porcelaine, la blancheur pure du matériau, les formes exquises et le brillant délicat des objets; toutes ces qualités pourraient facilement nous entraîner dans une certaine idée de la beauté si la composition même du matériau ne contenait pas une signification mortifère : le terme de «porcelaine d'os » est encore utilisé pour cette technique qui contient des os calcinés. Utiliser le crâne, traditionel memento mori dans notre société contemporaine « sur-designée » et déjà envahie par ce motif, est plus pour Nikolaev un moyen de prolonger la référence à la Bulgarie médiévale de Khan Krum (VIIIe siècle après Jésus-Christ). Ce dernier ordonna que soit sculptée une coupe à vin dans le crâne de l'empereur byzantin Nicéphore Ier qu'il vainquit au combat. Les crânes de porcelaine de l'exposition de Stefan Nikolaev sont ici la démonstration physique d'une mémoire du « clan ».

Dans *I Hate America and America Hates Me* (2009) c'est davantage en mémoire d'un événement artistique qu'a été réalisée l'image en métal du Coyote. Ce personnage de la Warner, ennemi juré du Road Runner, apparaît de façon évidente - comme n'importe quel coyote présenté aujourd'hui dans un espace d'exposition - comme une réincarnation du célèbre compagnon de Joseph Beuys dans sa performance *I like America and America Likes*

Me (1974). Son coyote enveloppé dans l'identifiable couverture de feutre avec sa canne s'est substitué à l'artiste-gourou et montre les juxtapositions possibles entre différentes formes d'expériences collectives ainsi qu'un dialogue entre culture populaire et culture savante.

L'expérience de Sefan Nikolaev réside dans une opposition de ses pôles d'existence. Né à Sofia en Bulgarie, il a vécu la moitié de sa vie à Paris. Même si les différences entre ces deux pays tendent à s'estomper, on ne peut cependant pas négliger la distance symbolique qui existe entre la brillante capitale occidentale et l'autre moitié de l'Europe (titre de la première grande exposition d'artistes contemporains d'Europe de l'Est après la chute du mur en 2000). L'artiste se positionne entre deux cultures et deux traditions, deux modèles d'éducation et de langage. Il tente de les interpréter et de « se » traduire dans les deux cultures tout en exprimant ses impressions et en évitant consciemment le symbolisme simpliste ou la narration.

L'objet le plus luxueux et le plus précieux de l'exposition, tant par son matériau que par sa signification, est *Cry Me a River* (2009). Cette réplique d'un distributeur automatique de billets est caractéristique du dialogue que Stefan Nikolaev construit entre iconoclasme et idolâtrie. Il ne s'agit pas simplement d'un ready-made ou d'une réplique d'un objet trivial dans un matériau plus noble. On ne peut pas non plus la considérer comme une référence au Pop Art, modifiant l'échelle des nouveaux objets du désir, ni encore comme une forme esthétique, illusion d'une perfection que notre mémoire tend à produire. La réplique exacte d'un distributeur de billets galvanisé en or 24 carats devient l'autel clinquant d'un culte addictif. Le titre ironique de l'œuvre doit être compris - selon l'artiste - comme un commentaire sur l'avenir encore obscur de la dépendance de l'homme à la machine, sur l'amour et la haine, le besoin de prothèse, la peur de l'oracle et de ses prédictions. Oswald Spengler a évidemment vu juste en disant que « l'argent est une catégorie de la pensée ». Impossible également d'oublier la célèbre formule de Fidel Castro : « le capitalisme utilise son argent, nous socialistes, le gaspillons ».

Sickkiss
Michel Rein, Paris

06.05 – 17.06.2016

Text: Emile Ouroumov

Sickkiss is Stefan Nikolaev's third project at galerie Michel Rein. After *Under Reconstruction* (2002) and *One for the Money, Two for the Show* (2003), the exhibition title, *Sickkiss*, is borrowed from the artist's new film that was shot in 35 mm rather than in video. It displays a close encounter of the third kind of a man and a young woman on a dark background. It recalls the intimacy of a velvet curtain or the mystery of an unfathomable Cosmos. The cigarette, as the third character featured in the movie, connects actors Yoshi Oida (Furyo by Nagisa Oshima ; The Pillow Book by Peter Greenaway) and Alexandra Surchadjieva, whose naïve sensuality adds a glamourous arabesque to Nikolaev's usually formal lines.

The sculpture/objects scattered throughout the exhibition space remind the viewer that the cigarette remains among the artist's favourite motifs. Its suggestion, now more a pretext than an artistic subject, hints at a rather refined, optimistic vision of contemporary sculpture, borrowing from conventions for marketing and luxury product design in order to transform such objects into minimalist pop. The works' titles: *More, Prestige (painted-glass cigarettes/ lamps)* or *Lucky you (neon work)*, summon up desires that are repressed by the hygienist "progress" of today's society, while the smoke curls underline the latent sensuality of these two characters' encounter. Hence, an unfulfilled yearning hides beneath Stefan Nikolaev's installations. There is a yearning to inhale, a yearning for passionate embraces, raging yearnings that the sober lines of his works can barely encompass.

An invitation to travel and fantasy, *Sickkiss* perfects the series of the artist's 2005-2006 solo shows. *Come to Where the Flavour is* (Center for Contemporary Art, Glasgow), *Bad Lux* (Zoo Galerie, Nantes) and *More* (Traversée, Munich) have helped him reach a definite formal coherence, using the subtle art of the installation while managing to mingle and harmonise video-based works and sculptures. "There, all is harmony and beauty/ Luxury, calm, and delight"... but the smooth surface of the neon or painted wood hides a thirst for excesses.

Sickkiss est le troisième projet que Stefan Nikolaev présentera à la galerie Michel Rein. Après *Under Reconstruction* en 2002 et *One for the Money, Two for the Show* en 2003, le titre de l' exposition, *Sickkiss*, est emprunté au nouveau film de l'artiste tourné en 35 mm plutôt qu'en vidéo. Il met en scène, sur un fond noir, entre l'intimité d'un rideau de velours et le mystère d'un Cosmos insondable, la rencontre du 3ème type d'un homme et d'une jeune femme. La cigarette, troisième personnage du film, fait le lien entre les acteurs Yoshi Oida (Furyo de Nagisa Oshima ; The Pillow Book de Peter Greenaway) et Alexandra Surchadjieva, dont la candide sensualité ajoute une arabesque glamour aux habituelles lignes formelles des œuvres de Nikolaev.

Dans l'espace d'exposition, les sculptures-objets disséminées rappelleront que la cigarette reste un des motifs favoris de l'artiste. Devenue prétexte plus que sujet, son évocation offre une vision plutôt raffinée et optimiste de ce que peut être la sculpture contemporaine, lorsqu'elle emprunte les codes du marketing de luxe ou du design, pour les convertir en minimalisme pop. Les titres des œuvres : *More, Prestige* (cigarettes en verre peint/ lampes) ou *Lucky you* (œuvre en néon), renvoient à un désir réprimé par le « progrès » hygiéniste de notre société, tandis que les volutes de fumée du film soulignent la sensualité latente de la rencontre des deux personnages. Ainsi, c'est une envie inassouvie qui se dessine en filigrane derrière les installations de Stefan Nikolaev. Une envie d'inhaler, une envie d'étreintes passionnées, envies rageuses qui sont difficilement contenues par les lignes sobres de ses œuvres.

Invitation au voyage et au fantasme, *Sickkiss* parachève la série d'expositions personnelles de l'artiste réalisées en 2005- 2006. *Come to Where the Flavour is* (Center for Contemporary Art, Glasgow), *Bad Lux* (Zoo Galerie, Nantes) et *More* (Traversée, Munich) lui ont en effet permis d'atteindre une certaine cohérence formelle, à travers l'art subtil de l'installation, réussissant à mêler et à harmoniser œuvres vidéographiques et sculptures. « Là, tout n'est qu'ordre et beauté/ Luxe, calme et volupté »... mais la surface lisse du bois peint ou du néon cache une soif de débordement.

One For The Money, Two For the Show
Michel Rein, Paris

23.05 – 15.07.2003

Whether time - time passing, but time passed perhaps even more so - be cyclical or linear, literal or metaphorical, it almost totally informs the work of Stefan Nikolaev. Just as in sport we talk of a reference time based on which the champion will try to "clock up a fast time", it is not possible to discuss this artist's work without making reference to that nowadays ghostlike time of the 1970s and 1980s in the East bloc which represents his reference time - the time based on which he develops a body of work whose coherence and unusualness we discover little by little. The proof of time and distance. The experience of remoteness.

There is no doubt that what is involved is nostalgia. Not that well-worn nostalgia that might be quite conveniently associated with the Slavic soul, but rather a hybrid form, adapted to western taste, which we might call "cool nostalgia". Cool nostalgia or unlikely product of the clash between cold war and American taste. By merging these two antagonistic temperaments, Stefan Nikolaev attempts the daring wager of a dreamlike materialism, the way we might look forward to the invigorating freshness of a "Kool" cigarette. In his mural texts punctuated by digital clocks, Bulgarian reminiscences come up against the cold flashing of electroluminescent diodes and liquid crystals. Matter and light, solid and fluid - the two principles are contrasted and overlaid on one another. The whole cool nostalgia project, somewhere between affect and distance, and mental image and physical presence, is expressed in this short-cut.

Stefan Nikolaev's works may be organized around a memory, but they are formally included within the prosaic time of western everydayness. He is a traveller in transit. His world : a duty free shop. And in referring to the idea of "fast time", his work introduces us to an"intermediatetime", a time of expectation and waiting. Between mother tongue and adopted language, and based on the international vocabulary of objects and brands, the artist develops his own language, his own communicational tool. Nokia cellphone, home trainer, Pall Mall cigarettes, neons and karaoke are, among others, the usual terms. But the effectiveness of this coded language, be it real or fantasized, must not disguise the complexity of the text which it is supposed to sum up. Just as the smoker lurking behind his cigarette betrays his nervousness, the over-use that Stefan Nikolaev makes of the signs of western mundaneness basically reveals a real aloofness from this latter. And it is probably the carefully presented failure of this strategy of dissimulation which enables Stefan Nikolaev's work to sidestep the albeit seductive superfluousness of the predictable look of "cool disillusionment".

In the video installation *The Screensaver/ the hardisk/ the disk*, the same principles hold sway. Using a remote control, a character turns on a stereo playing pop songs from the 1970s and 1980s (Bee Gees, The Mammas and the Papas, Sylvie Vartan, Imagination...) as well as well- known film music. Here, the soundtrack acts as "reference time". Right away, the blind-test effect is at work - we recognize these pieces of music, and yet there is a lapse, and the words are alien to us. What is involved here is repeats performed by Bulgarian groups over original orchestrations. So what ought to be familiar to us becomes alien to us, and time - the time to which these tunes refer us - bears us away into an indeterminate place. "By settling in Paris, in the late 1980s, I experienced this situation when the radio played tunes which I had only known in Bulgarian up until then. Today, I'm trying to share this experience by putting this pattern back together the other way round".

Likewise for *PosterPosterity* (Bordeaux, Montreal, 2003), in the guise of a bus shelter poster, what is involved is indeed a poster (let us bear in mind those scantily clad blondes posing on choppers) : an object of fantasy, where just the object remains. A hybrid image, neither really decorative nor really informative : a crepuscular Grand Canyon blocked by a "No Smoking" sign, escape from yesterday, prophylaxis of today.

As a variant of *PosterPosterity, Extra Light* (neon) literally illustrates the dual meaning of a title which, as is often the case in Stefan Nikolaev's work, is itself a readymade. But what might be no more than a "cool" process - in other words, the refusal of the literary as a literary process - possibly has to be seen in a different way. It is actually impossible to rule out a certain opportunism in the choice of these anglicisms, it seems just as accurate to see a kind of new Esperanto in the infiniteness of the poetic horizons opened up by descriptive and advertising language. The "super light" (meaning the opposite of both heavy and dark) of the neon as a sign of cool nostalgia and the vague regret of heavy Balkan smokers.

Qu'il soit cyclique ou linéaire, littéral ou métaphorique, le temps - celui qui passe, mais peut-être encore plus, celui qui est passé - imprègne presque entièrement le travail de Stefan Nikolaev. De la même façon qu'en sport, on parle d'un temps de référence à partir duquel le champion va tenter de «faire un chrono», on ne peut évoquer le travail de l'artiste sans se référer à ce temps, fantomatique aujourd'hui, des années 70-80 dans les pays de l'Est, qui constitue son temps de référence – celui à partir duquel il élabore une œuvre dont on découvre progressivement la cohérence et la singularité. L'épreuve du temps, de la distance. L'expérience de l'éloignement.

En définitive, il s'agit bien de nostalgie. Pas de cette nostalgie usée que l'on pourrait assez commodément rattacher à l'âme slave, mais plutôt d'une forme hybride, remise au goût de l'Ouest que nous pourrions qualifier de «nostalgie cool». Nostalgie cool ou produit improbable de la rencontre entre guerre froide et goût américain. En fusionnant ces deux tempéraments antagonistes Stefan Nikolaev tente, comme nous aspirions à la fraîcheur vivifiante d'une «Kool», le pari audacieux d'un matérialisme onirique. Dans ses textes muraux ponctués d'horloges numériques, des réminiscences bulgares se heurtent au clignotement froid des diodes électroluminescentes ou des cristaux liquides. Matière et lumière, solide et fluide, les deux principes s'opposent et se superposent. Tout le projet nostalgie cool, entre affect et distance, image mentale et présence physique, s'exprime dans ce raccourci.

Les œuvres de Stefan Nikolaev, si elles s'articulent autour d'une mémoire, s'inscrivent formellement dans le temps prosaïque du quotidien occidental. Il est un voyageur en transit. Son univers : une boutique duty free. Et, renvoyant à la notion de «chrono», son travail nous introduit dans un «temps intermédiaire», un temps de l'attente. Entre langue maternelle et langue d'adoption, l'artiste, à partir du vocabulaire international des objets et des marques, développe son propre langage, son propre outil de communication. Mobile Nokia, home trainer, cigarettes Pall Mall, néons et karaoké en constituent, parmi d'autres, les termes usuels. Mais l'efficacité de ce langage codé, qu'elle soit réelle ou fantasmée, ne doit pas occulter la complexité du texte qu'il est supposé résumer. De même que le fumeur, caché derrière sa cigarette, trahit sa nervosité, la surexploitation que fait Stefan Nikolaev des signes du prosaïsme occidental révèle au fond une réelle étrangeté à celui-ci. Et c'est probablement l'échec soigneusement mis en scène de cette stratégie de dissimulation qui fait que le travail de Stefan Nikolaev échappe aux redondances, même séduisantes, de l'air prévisible du «désabusé cool».

Dans l'installation vidéo The screensaver / the hardisk / the disk, les mêmes principes prévalent. Un personnage met en marche, à l'aide d'une télécommande, une chaîne stéréo diffusant des chansons populaires des années 70-80 (Bee Gees, The Mammas and the Papas, Sylvie Vartan, Imagination...) ou encore des musiques connues de films. La bande-son fait ici office de «temps de référence». Immédiatement l'effet blind-test opère, nous reconnaissons ces musiques pourtant un décalage se produit, les paroles nous sont étrangères. Il s'agit, ici, de reprises interprétées par des groupes bulgares sur des orchestrations d'origine. Ainsi, ce qui devait nous être familier, nous devient étranger et le temps, celui auquel nous renvoient ces airs, nous transporte dans un lieu indécis. «En m'installant à Paris, à la fin des années 80, j'ai vécu cette situation quand, à la radio passaient des chansons que je ne connaissais jusqu'alors qu'en bulgare. Je tente aujourd'hui de partager cette expérience en recomposant ce schéma en sens inverse».

De même pour *PosterPosterity* (Bordeaux, Montréal, 2003), sous l'apparence d'une affiche pour abribus, c'est bien d'un poster (rappelons- nous ces blondes dénudées posant langoureusement sur des choppers) dont il s'agit : un objet de fantasme dont il ne resterait que l'objet. Une image hybride, ni vraiment décorative, ni vraiment informative : un Grand Canyon crépusculaire barré d'un signe «interdiction de fumer» , l'évasion d'hier, la prophylaxie d'aujourd'hui.

Déclinaison de *PosterPosterity, Extra light* (néon) illustre littéralement le double sens d'un titre qui, comme souvent dans le travail de Stefan Nikolaev, est lui-même un ready-made. Mais ce qui pourrait n'être qu'un procédé «cool» , c'est-à-dire le refus du littéraire comme procédé littéraire, est peut-être à envisager différemment. Si l'on ne peut, en effet, exclure un certain opportunisme dans le choix de ces anglicismes, il semble tout aussi juste d'y voir, dans l'infini des horizons poétiques qu'ouvre le langage signalétique et publicitaire, une sorte de nouvel espéranto. Le «super léger/lumière» du néon comme enseigne de la nostalgie cool ou le regret vague des grands fumeurs balkaniques.

BIOGRAPHY
BIOGRAPHIE

Born in 1970 in Sofia (Bulgaria). Lives and works between Paris (France) and Sofia (Bulgaria).

Stefan Nikolaev's work revolves very clearly around the multiple transformations and blends between what we know about everyday objects and the way the artist encourages us to reconsider them when we think about the new form and vision he invests them with. The apparent surface of his works conceals a developing narrative, bringing into play the artist's complex relationships with life and death, time and space, consumption and products of vital necessity. This story unfolds its fluid course over more than fifteen years of active presence on the international art scene.

Stefan Nikolaev's typical treatment of form and ideas could be described as characteristic of design, but of a design in the wrong direction: there is too much to read in his works, too much to associate and meditate upon in their presence to be understood in a purely functional mode. This is probably what David Hockney referred to in his famous statement: «Art should transport you, which design does not do, unless of course it is the design of a bus. »

Stefan Nikolaev represented Bulgaria at the 52nd Venice Biennale. He was the founder and co-head of the Parisian space Glassbox created in 1997. He received the UNESCO Prize for the Art at the 4th Cetinje Biennial.

His works have been exhibited in 7th Biennale de Lyon, National Gallery / The Palace with Fondation d'entreprise Ricard (Sofia), 4th Gwangju Biennale, ARC Project (Sofia), Parker's International Art Market (New York), CCA - Centre for Contemporary Arts (Glasgow), Palais de Tokyo (Paris), Sofia Arsenal - Museum for Contemporary Art, Zwemmer Art (London), Antrepo 4 (Istanbul), National Museum of Contemporary Art (Athens), Fondation Cartier pour l'art Contemporain (Paris), The State Central Museum of Contemporary History of Russia (Moscow), Château d'Asnières, BF15 (Lyon), Fondation d'entreprise Ricard (Paris), CCCOD (Tours).

Né en 1970 à Sofia (Bulgarie). Vit et travaille entre Paris (France) et Sofia (Bulgarie).

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.

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. »

Stefan Nikolaev a représenté la Bulgarie à la 52e Biennale de Venise. Il a été le fondateur et le codirecteur de l'espace parisien Glassbox créé en 1997. Il a reçu le prix UNESCO pour l'art à la 4e Biennale de Cetinje.

Ses œuvres ont été exposées à la 7e Biennale de Lyon, National Gallery/The Palace avec la Fondation d'entreprise Ricard (Sofia), 4e Biennale de Gwangju, ARC Project (Sofia), Parker's International Art Market (New York), CCA - Centre for Contemporary Arts (Glasgow), Palais de Tokyo (Paris), Sofia Arsenal - Musée d'art contemporain, Zwemmer Art (Londres), Antrepo 4 (Istanbul), National Museum of Contemporary Art (Athènes), Fondation Cartier pour l'art Contemporain (Paris), The State Central Museum of Contemporary History of Russia (Moscou), Château d'Asnières, BF15 (Lyon), Fondation d'entreprise Ricard (Paris), CCCOD (Tours).