



NINA  
Kovacheva

THE MARRIAGE  
OF HEAVEN  
AND HELL

NOVEL DARY  
MODERNE  
SANS-TITRE  
METROPOL

FACE

NINA  
Kovacheva

**THE MARRIAGE  
OF HEAVEN  
AND HELL**

**FAGE**  
éditions



**MUSÉE D'ART  
MODERNE  
SAINT-ÉTIENNE  
MÉTROPOLE**

**NINA Kovacheva – *The Marriage of Heaven and Hell***

**Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole**  
19 septembre 2015 /  
3 janvier 2016

**Commissariat / Curatorship**  
Martine Dancer-Mourès

**Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole**

**Directeur général**  
Lorand Hegyi

**Secrétaire général**  
Mireille Soubeyrand

*Assistants de direction*  
Esther Mutatayi, Asmae Faraj

*Standard / accueil administratif*  
Annie Joubert

**Communication et mécénat**  
Lucas Martinet, responsable  
Anne-Laure Gerbelot-Fraïsse,  
webmestre

**Département des Collections**  
Sébastien Delot, conservateur  
du patrimoine - responsable du  
département des collections

Eva Le Leuch, assistante

*Collection photographies, arts  
graphiques et art ancien*  
Martine Dancer-Mourès,  
conservateur

*Régie des œuvres*  
Céline Le Bacon, responsable  
Marc Bœuf, Laura Clair,  
régisseurs technique  
Christian Brun, encadreur  
Évelyne Granger, régisseur  
administratif

*Inventaire et récolement*  
Cécile Bourgin, responsable  
Yves Bresson, photographe  
Laetitia Roche, assistante

*Bibliothèque*  
Christian Gay, responsable  
Sophie Lepine, assistante  
Sébastien Terrat, agent de  
bibliothèque

**Production – expositions  
et publications**  
Marie Griffay, responsable  
Sonia Reynaud-Thien, chargée  
des expositions et de la régie  
Louis Pâris, assistant

**Département des Publics**  
Patricia Creveaux, responsable

*Assistants*  
Fanny Dessert, Véronique  
Massacrier

*Coordonnateurs*  
Delphine Alleaume, Alexis  
Meilland, Marie Mestre, Philippe  
Roux

*Médiateurs culturels*  
Mélodie Blanchot, Éliane  
Chavagneux, Bianca Falsetti,  
Dominique Marel, Emma Ré,  
Julie Rica

*Service accueil et réservation*  
Peggy Montes, responsable  
Agents d'accueil :  
Adeline Barras, Malika  
Benmaklhof, Amandine Vernay,  
Élodie Pignot, Alexandre Segura

**Comptabilité et gestion**  
Joëlle Verdier, responsable  
Dominique Jay, gestion –  
comptabilité

**Boutique**  
Valérie Lescot, responsable  
Nelly Imbert, assistante

**Département Technique  
et Sécurité**  
Pascal Essertel, responsable

*Maintenance, montage et transport*  
Gérard Vigneron, responsable  
Équipe technique :  
Nicolas Brun, Richard Celle, Jean-  
François Heurtier, Gérald Lima,  
Pierre Victoire

*Électricité – audiovisuel*  
Thierry Bembekoff, responsable  
Nicolas Vial, audiovisuel –  
multimédia

*Surveillance – sécurité*  
Pascal Devun, responsable  
Équipe sécurité :  
Abdallah Aissaoui, Jacques Alu,  
Yassine Boubeker, Loïc Cherrier,  
Éric Galaman, Véronique Grolez,  
Mohamed Ibrahim, Christophe  
Monmarché, Alexis Pain, Gaël  
Palay, Pierre-Henri Perez,  
Théodore Rengame, Rachid Tali

*Chantiers bibliothèque*  
Laure Bacher, Gilles Bacher,  
Patrice Cote



## CONTENTS

6  
**THE IMPOSSIBILITY OF INNOCENCE.  
SCENES OF IMPROBABILITIES**  
Remarks on Nina Kovacheva's  
Drawings  
LÓRÁND HEGYI

20  
**THE MARRIAGE  
OF HEAVEN AND HELL**  
William Blake  
MARTINE DANCER-MOURÈS

38  
**EXHIBITED WORKS**

76  
**CAPTIONS**

77  
**BIOGRAPHY**

## SOMMAIRE

5  
**IMPOSSIBILITÉ DE L'INNOCENCE.  
SCÈNES DE L'INVRAISEMBLABLE**  
Remarques sur les dessins  
de Nina Kovacheva  
LÓRÁND HEGYI

19  
**THE MARRIAGE  
OF HEAVEN AND HELL**  
William Blake  
MARTINE DANCER-MOURÈS

38  
**ŒUVRES EXPOSÉES**

76  
**LÉGENDES**

77  
**BIOGRAPHIE**



## IMPOSSIBILITÉ DE L'INNOCENCE. SCÈNES DE L'INVRAISEMBLABLE

5

### Remarques sur les dessins de Nina Kovacheva

LÓRÁND HEGYI

Traduction : Annika Ellenberger et Christophe David

Les dessins de Nina Kovacheva agissent de façon séduisante et déconcertante, superficielle et décorative, sensible et désinvolte, légère et grave, économe et pourtant dense, pleine. La facilité avec laquelle l'artiste relie les divers thèmes, connotations, allusions, souvenirs et citations d'images pour finir par créer un monde visuel à la fois éclectique et cohérent est également stupéfiante. Sa cohérence unique lui vient du récit spécifique, scénique, qui diabolise l'innocence apparemment enfantine, naïve, augmente *ad absurdum* l'ambiguïté déstabilisante et inquiétante des scènes présentées et donne ainsi une intensité presque désagréable à la perception. La désinvolture apparente se transforme alors de façon inattendue, déconcertante et angoissante en quelque chose de malveillant, de violent, de cruel et cela sans transition, sans explication, sans plus ample contextualisation. Cette transformation permanente du contenu, de la psychologie des différents personnages et objets dynamise le monde visuel de Nina Kovacheva et bouleverse nos clichés confortables et douillets sur le bien et le mal, sur les situations connues et familières et les événements invraisemblables.

Nina Kovacheva contraint celui qui contemple ses dessins à percevoir les personnages ensorcelés, remarquables, déroutants qu'elle met en scène ou les objets souvent dangereux, destructeurs, guerriers ou, du moins, ambivalents, grotesques qu'elle place entre leurs mains, à l'intérieur d'un processus de transformation permanent, irrationnel et inexplicable, et à rapporter les uns aux autres leurs attitudes, activités, mouvements ainsi que leurs liens et relations. Le rapport entre les figures humaines ou entre les corps et les objets est plein d'ambiguïtés : les gestes ne sont absolument pas univoques, ils créent toujours un sentiment déconcertant, inquiétant d'énigmatiques inexplicabilité et irrationalité. Nina Kovacheva ne donne au spectateur aucune explication thématique, aucune présentation saisissable, rationnelle, logique des rapports entre les différents éléments qui composent ses dessins, elle crée au contraire une insécurité et un désarroi permanents, un mystère provocateur, obscur, qui fait comprendre ses scènes réfléchies avec soin, présentées avec une grande richesse de sentiments comme l'objectivation d'invraisemblances troublantes d'un

## THE IMPOSSIBILITY OF INNOCENCE. SCENES OF IMPROBABILITIES

### Remarks on Nina Kovacheva's Drawings

LÓRÁND HEGYI

Nina Kovacheva's drawings appear as seductive and confusing, superficial and decorative, sensual and playful, both carefree and utterly serious, sparse and yet densely packed with meaning. With stunning ease, the artist combines diverse motifs and connotations, intimations, memories and citations, thus creating a visual world that is both eclectic and coherent. Its unmistakable coherence stems from a specific, scenic narrative that demonizes apparently childlike, naïve innocence, and escalates the unsettling and destabilizing ambiguity of the scenes depicted to absurdity, thus stimulating an almost uncomfortable intensity of perception. Without warning, confusingly and frighteningly, the seemingly playful narrative unexpectedly flips into malevolence, cruelty and violence, without transition or explanation, and with no wider contextualization. This permanent transformation of the content and psychology of the various figures and objects invigorates Nina Kovacheva's visual world and disrupts comfortable, effortless, banal and clichéd ideas of good and evil, of well-known, familiar situations and of improbable events.

Nina Kovacheva forces those contemplating her drawings to perceive the strange, seemingly alien and enchanted figures in the scenes – and the often ominous, destructive and warlike, or at least ambivalent and grotesque objects put into their hands – as part of a permanent, irrational and inexplicable process of transformation, and to interrelate their attitudes and activities, their movements and connections. The relationships between the human figures, and those between the bodies and the objects, are fraught with ambiguities: Their gestures are anything but unequivocal; they always give rise to a confusing, unsettling impression of enigmatic inexplicability and irrationality. Nina Kovacheva furnishes no thematic explanation for the beholders; she supplies no logical, understandable and rational representation of the relationships between the different elements. To the contrary, she creates constant discomfort and confusion, and a provocative, obscure and enigmatic quality that allows us to understand the carefully considered, emotionally depicted scenes as the reification of aggravating improbabilities that are theatrically stylized, dramaturgically staged and scenically arranged.

grand style théâtral auxquelles on aurait conféré une forme dramatique et qu'on aurait arrangées pour la scène.

Ce désarroi agit de façon encore plus forte du fait que l'artiste présente ses diverses figures humaines, les adultes et les enfants, les hommes et les femmes, les jeunes garçons et les jeunes filles, à la fois comme des personnes gentilles, parfois mélancoliques, soucieuses des autres, sensibles, compatissantes, sympathiques, et comme des criminels ou des criminelles agressifs, malveillants, imprévisibles, dangereux, voire pervers qui ne sont pas seulement prêts à commettre toutes sortes d'actes de violence et de meurtres mais en tirent aussi un plaisir pervers. Personne n'est univoquement innocent dans ces récits dessinés, personne n'y est exempt du soupçon d'être un vilain pervers, un agresseur violent, un meurtrier. Les rôles possibles peuvent toujours être compris différemment : on ne peut affirmer univoquement de personne qu'il (ou elle) est le criminel (ou la criminelle) ou la victime. Tout le monde semble jouer chacun de ces deux rôles. Les jeunes et jolis filles ou garçons – en apparence – innocents, tendres, au sourire léger ou au visage triste, peuvent se transformer en monstres capables de tuer avec facilité leur prochain, par bêtise et irresponsabilité, comme des enfants immatures, sans réfléchir, sans compassion ni peur des conséquences, sans comprendre le poids de leur crime et en en tirant, en outre, un plaisir pervers.

Cette incertitude intentionnellement accrue et ce manque de clarté du contenu caractérisent aussi les divers objets ou les différentes formations et motifs ornementaux qui apparaissent autour des personnages, dans l'espace virtuel de l'image, ou sur le sol en forme de scène sur lequel reposent les figures humaines. Les pistolets, mitrailleuses, épées, les différentes poupées et autres figures artificielles, les figurines provenant de dessins animés ou de jeux vidéo, mais aussi les motifs volontairement non définis, non identifiables, pour partie amusants, grotesques, et pour partie décoratifs, ornementaux, ou encore les petits jouets, tous sont ambivalents puisqu'on ne peut pas dire de façon définitive s'il s'agit de vraies armes, de véritables

The effect of this confusion is only enhanced by the fact that the artist depicts the various human figures, the adults and children, men and women, girls and boys, at the same time as affectionate, sometimes melancholic, other times concerned, empathetic, sympathetic and likeable people – and as malevolent and aggressive, unpredictable and threatening, even perverted perpetrators, who are not only willing to commit any act of violence and all forms of killing, but will also relish their deeds with perverse pleasure. No one is innocent beyond the shadow of a doubt in these drawn narratives; no one is exempt from the suspicion of being a perverted villain, a murderer, a violent aggressor. These potential roles can be seen in ever different ways: We cannot tell of anyone without a doubt if he or she is a perpetrator or a victim. They all seem suitable for every role. The seemingly innocent, gentle and cute girls and boys, with their slight smiles or sad faces, can transform into monsters that playfully kill, that could easily murder everyone else for perverse pleasure or out of immature, childish irresponsibility and stupidity, without a thought, without pity or fear of consequences, with no understanding of the magnitude of their deeds.

The same deliberately escalated uncertainty and ambiguity of purpose also characterize the various objects, as well as the different ornamental forms and motifs that appear around the figures, in the virtual space of the drawings, or on the stage-like ground next to the human figures. Handguns, machine guns and swords; various dolls and artificial figures; characters taken from cartoons or video games; deliberately undefined and unidentifiable motifs, some funny or grotesque, others decorative and ornamental; small toys – they are all ambivalent. They permit no definitive elucidation of whether or not they are actual weapons, real and useable everyday objects, pragmatically employable instruments of murder, useful and dangerous means of killing and aggression, tools of violence – or just harmless toys. The little girl waiting on a stage-like platform for something undefined, with a small, innocent smile on her face and a wooden toy reminiscent of a handgun in her hand, evokes an utterly confusing and ambivalent sensation of enigmatic irrationality, as if a latent psychological disorder

objets d'usage courant, d'instruments pragmatiquement utilisables dans le but de donner la mort, d'outils dangereux spécifiquement destinés à commettre des actes agressifs ou des meurtres ou seulement de jouets inoffensifs. La petite fille avec un innocent sourire sur le visage qui, tenant à la main un jouet en bois dont la forme n'est pas sans rappeler un pistolet, attend sur le plateau en forme de scène quelque chose d'indéfini, procure le sentiment parfaitement déconcertant, ambivalent dans son irrationalité et son mystère, qu'un dérangement psychique ou une perversité latents, une possible agressivité secrète, cachée, permettent la transformation soudaine de cet apparent calme non naturel, remarquable et inquiétant, en un début de violence.

On n'a aucune garantie que ce qu'on voit ici, sur ces feuilles, ce qui se joue ici dans ces scènes mystérieuses, obscures, correspond à une logique rationnelle, à un scénario saisissable. Tout cela peut arriver de façon parfaitement irrationnelle, inexplicable, imprévisible et inattendue. La possibilité qu'un événement surgisse, n'obéissant à aucune logique interne, dicte ici une irrationalité pathologique qui, si elle ne se révèle pas explicable, indique toutefois, de façon indirecte, au cœur du chaos le plus total, irrationnel, morbide, quel événement se cache derrière la normalité et le calme apparents, derrière la fausse impression de calme et de silence. La folie, le cauchemar, une paix apparente, un début de violence possible ainsi que la perversité et la folie meurtrière, l'envie d'agresser et la jouissance que la souffrance et la destruction peuvent procurer au voyeur se cachent derrière ces scènes de l'in vraisemblable qui peuvent être parfaitement vraisemblables et les caractérisent. Tous ces personnages sont suspectés d'être des agresseurs pervers, violents. Personne n'est innocent, tout au moins on ne peut dire de personne qu'il ou elle ne saurait se transformer en un criminel pervers, psychiquement dérangé, fou. Cette incertitude psychique, l'impossibilité traduite en termes dramatiques de dire quelle est la vraie nature des personnages et de quels actes ils sont capables, ou de saisir la fonction et l'usage véritables des objets, crée un état d'incertitude permanent, presque ontologique, qui exprime un agnosticisme fataliste profond.

or perversion, a hidden, concealed potential for aggression could cause a sudden transformation of her apparent calm – weird, unsettling and unnatural – into an outburst of violence.

There are no guarantees that what we see here, in these drawings, what unfolds in these enigmatic, obscure scenes, follows a clear rationale, an understandable script; it could all happen in completely irrational, inexplicable ways, unpredictable and unexpected. The potential action has no inherent logic; it is ruled by a pathological irrationality that does not, however, manifest in an explicable way, but indirectly, precisely in the total, irrational and sick chaos hidden behind apparent normalcy and serenity, behind the impression – though false – of calm and quiet. Madness, nightmares, potential outbursts of violence; apparent peacefulness and the perversion and murderous compulsion hiding behind it; eagerness for aggression and voyeuristic pleasure taken in suffering and destruction determine these scenes of improbabilities that could very well be probable.

Everyone is under suspicion of being a violent, perverted aggressor. No one is innocent, or at least it cannot be said of anyone that he or she could not transform into a deranged, mentally unstable, perverted perpetrator. This psychological uncertainty – the deliberate dramaturgical impossibility of determining the true nature and likely actions of the figures, or of understanding the actual function and use of the objects – creates a state of permanent, quasi ontological uncertainty and radiates a deep, fatalistic agnosticism.

What is particularly unsettling is the appearance of young girls and boys, who are normally viewed with affection and always depicted as innocent, good and loving beings. What unfolds here, under our gaze, in these obscure scenes, is something completely different and deeply provocative: The seemingly innocent and sweet children are potential killers, capable of instantly and unexpectedly turning into perverted,

L'apparence des jeunes filles et garçons que, normalement, on regarde toujours avec amour, on présente toujours comme des êtres aimables, sages et innocents est, ici, particulièrement dérangeante. Ce qui se joue devant nos yeux, dans ces scènes obscures, est quelque chose de différent, de profondément provocateur : les enfants apparemment innocents et aimables sont des meurtriers en puissance capables de se transformer instantanément en êtres malveillants, pervers et terribles. Armes à la main, sourire aux lèvres, ils deviennent des êtres méconnaissables, inquiétants et mystérieux et, d'une certaine manière, invraisemblables. Ils vivent dans un monde onirique, ils existent dans un état obscur, inexplicable, remarquable et, de ce fait, irritant. Sont-ils une hallucination ou la réalité, l'effet d'un dérangement psychique ou seulement – et cela, sans raison – un effet de notre imagination, une projection déterminée de préjugés culturels, de nos peurs, nos problèmes psychologiques voire de nos incertitudes et nos tourments pathologiques ? Nina Kovacheva renverse le sens du soupçon : le plus suspect n'est peut-être pas l'auteur des images mais celui qui les regarde. Ce dernier ne fait peut-être que projeter son imagination perverse, ses peurs pathologiques sur des enfants innocents. Peut-être est-ce sa conception psychique à lui qui est morbide, ce qui expliquerait pourquoi il ne voit partout que danger, perversité, agression et violence.

C'est ainsi que la stratégie dramaturgique de l'insécurisation se poursuit et se dirige vers des niveaux de soupçon et de doute toujours plus profonds. Humains et objets, armes authentiques et jouets inoffensifs, motifs décoratifs et décors scénographiques, animaux et personnages de dessins animés perdent toute crédibilité, identité, nature véritable et suscitent un sentiment d'insécurité et de désorientation. On est dans l'impossibilité de décider si les gestes des enfants et des adultes cachent une agressivité latente, font allusion à une violence ou seulement à une menace stupide, dérisoire, ludique et enfantine. Lorsqu'on regarde les visages souriants ou la légèreté des mouvements et gestes, le jeu – dangereux – avec les armes peut être compris comme quelque chose de bête et d'enfantin. Mais la même scène peut aussi bien

malevolent and terrible creatures. With weapons in their hands and smiles on their faces, they are enigmatic, indecipherable, intimidating and somehow improbable creatures that reside in a nightmare world, existing in a strange, inexplicable, obscure and therefore aggravating state. Are they hallucinations or reality, symptoms of a mental disorder or just arbitrary figments of our imagination – just our own projections that are in reality determined by our own fears and cultural prejudice, our own mental problems or even our own pathological uncertainty and tension? Nina Kovacheva reverses the direction of suspicion: Perhaps the beholders should be the prime suspects; maybe they are projecting their perverted notions, their pathological fears onto these innocent children? Perhaps it is their mental state that is disordered, which is why they see threats, aggression, violence and perversion wherever they look?

Thus the dramaturgical strategy to create uncertainty is extended to reach ever deeper levels of doubt and suspicion. People and objects, actual weapons and harmless toys, decorative patterns and stage-like settings, animals and cartoon characters lose their credibility, their identity and their true nature, and help to create a psychological state of utter uncertainty and disorientation. It is impossible to tell whether or not the gestures displayed by the children and adults hold a certain latent aggression, a hint of violence, or just a weird, somewhat infantile, stupidly playful intent to threaten that does not have to be taken seriously. Playing with weapons, though dangerous, could be seen as infantile stupidity if we look at the smiles on the figures' faces, or the lightness of their gestures and movements. The same scene could, however, also be interpreted as a potential threat, as a real action, as actual danger, and as infernal cynicism on the part of the malevolent perpetrators of acts of violence. The artist does not intend to resolve this ambiguity; she provides no answers to these questions.

The deliberate, theatrical confusion around the various levels of meaning elicits both a poetic, magical mood, and an enigmatic, inexplicable and unsettling atmosphere that directly impresses upon us the potential for violence, destruction and aggression

être interprétée comme un authentique danger en puissance, une menace réelle, une véritable action, comme la manifestation du cynisme diabolique d'individus malveillants perpétrant des actes de violence. Ne voulant pas lever cette ambiguïté, l'artiste ne donne aucune réponse à cette question.

Cette confusion théâtrale intentionnelle autour des divers niveaux de signification crée à la fois une ambiance féérique, poétique, et une atmosphère imaginaire, inexplicable, inquiétante et énigmatique, lesquelles donnent à sentir de façon immédiate le danger, l'agressivité, la capacité de destruction des actes possibles ainsi que des différentes relations entre les personnages, sans pour autant présenter de scènes réellement violentes. Ce sont plutôt les pouvoirs sensible, suggestif, associatif et imaginaire des dessins qui font associer ce qui n'apparaît que virtuellement sur l'image à des invraisemblances obscures, inexplicables et inquiétantes, difficilement supportables et déconcertantes et stimulent ainsi l'imagination du spectateur. Sensible, suggestive, offensive et touchante, la dimension plastique agit comme une transition dans les régions de l'invraisemblable, elle nous offre des voies et des chemins qui nous mènent dans la sphère imaginaire vers laquelle les dessins font signe.

Tout ce que nous voyons dans les images, tout ce que nous observons dans les scènes est à la fois onirique, enchanté, insaisissable mais aussi extrêmement sensible, matériel, d'une certaine manière physique, corporel, haptique et, par là, forcément obsédant et captivant pour le spectateur. Fictif et imaginaire, le scénario visuel se transforme imperceptiblement en une réalité psychique, sensible, matérielle, inévitable, expérimentable, émotionnellement chargée qui évoque fondamentalement la présence véritable, réelle, inquiétante et provocatrice des invraisemblances ou la possibilité d'une telle présence.

Personnages, objets ou figures remarquables souvent difficiles à identifier remplissent l'espace virtuel, mais n'y sont pas positionnés de façon claire et compréhensible. Qu'il s'agisse d'animaux, de personnages connus de dessins animés ou de jeux vidéo, de

inherent in all possible actions and in all relationships between the figures – all without showing actual scenes of violence. Instead, it is the drawings' sensual, suggestive potential for triggering the imagination and associations that enhances the beholders' perception and directly connects the virtual world visible in the drawings with the confusing, unsettling and inexplicable improbabilities that are obscure and hard to stomach. The sensual, suggestive power of the drawings, both offending and affecting, serves as a transition to the realms of improbabilities; it offers paths and ways that lead us into the imaginary realm hinted at in the drawings.

Everything we see in the drawings, everything we can observe in the scenes is at the same time dreamlike, enchanted and intangible, but also extremely sensual, material and, in a certain sense, physical, haptic and therefore compelling, even compulsive; it grips the beholders and will not let them go. The imaginary, fictional scenarios in the drawings imperceptibly transform into sensual, material and tangible reality, into an inevitable psychological reality with a strong emotional effect upon us. Fundamentally, they evoke the real, true, provocative and frightening presence of these improbabilities, or the potential of the immediate presence of such improbabilities.

Figures and objects; strange beings, often difficult to identify, that fill the virtual space of the drawings, but are not positioned in a clear or understandable way; animals, characters familiar from cartoons and video games; deliberately artificial-looking fragments of landscape; free-floating, gravity-defying fantastic forms or ornamental patterns; then again trees and plants, or walls reminiscent of theater scenery that divide the space of a drawing – these create a constantly moving, fluid, slightly psychedelic and hallucinatory situation that seems both temporary, and at the same time frozen and lifeless. Alienation, emphatic artificiality and a peculiarly virtual quality on the one hand, and vitality, sensuality, brutality and the sensation of danger on the other hand, intermingle in this baffling visual world of improbabilities. Everything appears caught in a definitive state of ontological indefinability, or in a state where the objects are

fragments de paysages ayant intentionnellement un aspect artificiel, de formations fantastiques flottant librement en apesanteur ou de motifs ornementaux rappelant tantôt des arbres et des plantes, tantôt des décors artificiels, des cloisons et des murs découpant l'espace visuel, ces personnages, objets ou figures créent une situation en mouvement perpétuel, une situation fluide, psychédélique, semblable à une hallucination qui nous semble provisoire et, en même temps, gelée, sans vie. D'un côté, une distanciation, une artificialité soulignée, une virtualité remarquable, de l'autre, une vitalité, une sensibilité, une brutalité et le sentiment d'un danger, et les deux se mélangent dans ce monde visuel stupéfiant des invraisemblances. Tout semble se retrouver dans un état définitif, ontologique d'indéfinition – les choses dans un état d'ambiguïté permanente, les apparences dans un état d'ambivalence énigmatique, l'âme impossible à reconnaître, la complexité des émotions impossible à saisir. Comme dans un cauchemar, comme dans une imagination sensible, touchante et enflammée, tout est vivant, vital, agressif et attrayant, tout porte en soi l'intensité des émotions, des peurs, des désirs, mais rien ne peut être expliqué de façon univoque. Ici règne la folie qui se cache derrière les décors de la normalité quotidienne.

Ce pouvoir omnipotent, incontrôlable, illimité et inéluctable de la folie, ce déploiement irrésistible et inéluctable de l'irrationalité, cette expansion forte, puissante et intense des scènes de l'irrationalité et de l'ambiguïté totales dans le monde dit quotidien et normal, donnent à ces dessins une force signifiante, suggestive et dramatique et déclenchent un rayonnement obscur et sombre se rapportant au soupçon torturant et profond qui nous habite, ce soupçon qui nous suggère que l'empire des invraisemblances n'est pas du tout invraisemblable.

permanently ambiguous, the soul is relentlessly unknowable, emotions are intangibly complex, and appearances are enigmatically and dangerously ambivalent. As if in a nightmare, as if in a sensual, affecting and burning vision, everything is vivid, alive, aggressive and attractive; everything bears in itself the intensity of emotions, fears and longing, but nothing can be unambiguously explained. Here, madness rules, hiding in the wings of everyday normalcy.

This unstoppable, limitless, uncontrollable and omnipotent force of madness; this irredeemable, irresistible unfolding of irrationality; this intense, strong and forceful expansion of scenes of utter irrationality and ambiguity into the so-called normal, everyday world – they lend these drawings a significant, suggestive and dramatic force, and an obscure, sinister vibe that touches on a suspicion seated deep inside ourselves that torments us: the suspicion that this realm of improbabilities is not improbable at all.



Espace 2

## THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL William Blake

MARTINE DANCER-MOURÈS

19



Dans chaque image de *The Marriage of Heaven and Hell*, la série de dessins de Nina Kovacheva, se pose une question. Sur les grandes feuilles blanches, le plus souvent autour d'enfants, d'adolescents dont les regards interpellent, volètent les héros de nos films ou bandes dessinées, Mickey, Fantômas, Superman, Yoda... L'innocence est confrontée à la terreur matérialisée par les armes, et les anges sont contraints, sans doute impuissants, de se voiler la face. « Une artiste engagée se doit de poser des questions<sup>1</sup>. » Pour Nina Kovacheva, *The Marriage of Heaven and Hell* est l'équivalent d'un cri, signifiant sa révolte mais aussi bien son attachement indéfectible à l'espoir. Tout y est mis en œuvre pour capter l'attention du spectateur.

« Sans contraintes il n'est pas de progrès. Attraction et Répulsion, Raison et Énergie, Amour et haine, sont nécessaires à l'existence de l'homme<sup>2</sup>. »

Pour poser les bases d'une profonde réflexion existentielle, Nina Kovacheva s'appuie sur des mises en scène hors du temps, décontextualisées. Tous les motifs se détachent indépendants sur le fond blanc du papier. Il ne s'agit pas de faire intervenir l'Histoire, mais plutôt de conter des histoires. « On a oublié que les grandes choses sont constituées de petites choses<sup>3</sup>. » Le plus souvent les héros de ces « petites histoires » sont des enfants ou des adolescents. Autour des personnages du monde quotidien, enfants et adultes, les héros d'une culture populaire internationale sont conviés. Ces héros de BD – le neuvième art – appartiennent le plus généralement au monde anglo-saxon et sont des figures familières de la culture populaire ; certaines des grandes sagas contemporaines sont devenues les mythologies du monde moderne et ne sont pas sans lien avec toutes les allégories d'aires culturelles distinctes qui les ont précédées. Ainsi le nom d'une des figures de *Star Wars*, Yoda – qui apparaît dans *The Marriage... 2* –, a été choisi par son inventeur pour les significations du mot en sanskrit (« guerrier »), en hébreu (« celui qui sait ») et en grec ancien (οἶδα, « je sais »). Mais Nina Kovacheva se place plutôt dans le droit fil du *Mariage du Ciel et de l'Enfer* de William Blake qui a inspiré le choix du titre : « Les poètes de l'antiquité peuplaient le monde sensible de dieux et de génies, auxquels ils donnaient les noms [...] des bois, des ruisseaux, des montagnes, des lacs, des

1. Entretien Nina Kovacheva / Martine Dancer-Mourès, mai 2015.

2. William Blake, *Le mariage du Ciel et de l'Enfer*, [1790], traduction André Gide [1922], José Corti, Paris, 2009, p. 12.

3. Entretien Nina Kovacheva / Martine Dancer-Mourès, mai 2015.

## THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL

### William Blake

MARTINE DANCER-MOURÈS

In the series of drawings *The Marriage of Heaven and Hell*, by Nina Kovacheva, each image poses a question. On large sheets of white paper flutter heroes of our films or comic strips, Mickey, Fantômas, Superman, and Yoda, very often around children and adolescents with their disquieting gaze... Innocence is confronted by a terror materialized by weapons, and seemingly powerless angels are forced to hide their faces. "A committed artist must ask questions"<sup>1</sup>. For Nina Kovacheva, *The Marriage of Heaven and Hell* is the equivalent of a cry, signifying her revolt but also her unflinching attachment to hope. Everything is done to capture the spectator's attention. "Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate are necessary to Human existence"<sup>2</sup>. To lay down the foundations of a profound existential reflection, Nina Kovacheva relies on a timeless and decontextualized staging. In the absence of any background décor, the figures stand out against the whiteness of the paper. It's not a case of representing history, but rather of telling stories. "We have forgotten that great things are made up of small things"<sup>3</sup>. The heroes of these "little stories" are most often children or adolescents. The heroes of international popular culture are invited into the normal mundane world of adults and children. These comic strip heroes – of the 9<sup>th</sup> art – generally from the Anglo-Saxon world, are familiar figures in popular culture; certain major contemporary sagas have become mythologies of the modern world, retaining links with the distinct cultural allegories which preceded them. Hence the name of one of the Star Wars characters, Yoda – in *The Marriage... 2* – was chosen by its inventor for its meaning in Sanskrit, "Warrior", in Hebrew, "He who knows", and in Ancient Greek, οἶδα (*oïda*) "I know". Nina Kovacheva places herself fully in line with *The Marriage of Heaven and Hell* by William Blake, which inspired the choice of title: "The ancient Poets animated all sensible objects with Gods or Geniuses, calling them by the names and adorning them with properties of woods, rivers, mountains, lakes, cities, nations [...] Till a system was formed [...] by attempting to realize or abstract the mental deities from their objects [...] Thus men forgot that All deities reside in the human breast."<sup>4</sup>.

peuples, des cités [...]. Mais bientôt, [...] un effort fut tenté d'abstraire ces déités, qui s'échappèrent ainsi de leur matérialité première [...]. Les hommes oublièrent alors que, seul, le cœur de l'homme est le lieu de toutes les déités<sup>4</sup>. »

Ce cœur de l'homme où se nouent aussi tous les drames de la destinée. Les emprunts aux déités de notre culture populaire modernisent les composantes traditionnelles du domaine spécifique du genre de la peinture mythologique. Nina Kovacheva s'appuie ainsi sur ces nouvelles allégories du XX<sup>e</sup> siècle et leur diffusion universelle pour délivrer son message.

« C'est dans le rêve que le grand sculpteur perçut les proportions divines de créatures surhumaines<sup>5</sup>. »

Enfant, elle était aux aguets pour obtenir le prêt des bandes dessinées de Pif le chien, qui lui paraissaient être un symbole du monde occidental. Elle ignorait que Pif, largement diffusé par la presse d'obédience communiste, avait été créé pour contrecarrer l'influence de la figure américaine du légendaire Mickey. Roy Lichtenstein s'est intéressé aux personnages de Donald Duke et Mickey Mouse dès 1961. Pour le peintre américain, « le fait de prendre un sujet discrédité et en faire une œuvre d'art était à la fois absurde et humoristique<sup>6</sup> ». Chez Nina Kovacheva, la présence des personnalités devenues emblématiques des cartoons américains est liée à son histoire personnelle. Adolescente en Bulgarie dans les années soixante-dix, elle se rappelle avoir été, comme beaucoup de ses compatriotes isolés par le rideau de fer, à l'affût d'informations. Si à l'École des beaux-arts de Sofia elle n'a pas, à son grand regret, accès aux œuvres, elle y découvre les courants artistiques européens et américains par le biais de livres et de revues et se familiarise avec les avant-gardes qui se sont développées hors du bloc de l'Est. Influencée par le courant conceptuel, elle évolue entre plusieurs mediums : gravure, vidéo, photographie, dessin, peinture, performances. Dans les années quatre-vingt, artiste reconnue dans son pays, elle choisit de s'installer à Paris avec son mari, avec lequel elle réalise de nombreuses performances, Valentin Stefanoff.

1. Interview with Nina Kovacheva - Martine Dancer-Mourès, May 2015.

2. William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, 1790.

3. Interview with Nina Kovacheva - Martine Dancer-Mourès, May 2015.

4. William Blake, *op. cit.*

4. William Blake, *op. cit.*, note 2, p. 29.

5. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, [1872], Paris, LGF, coll. « Le livre de poche », 1994, p. 18.

6. Roy Lichtenstein, dans Ann Hindry, « Conversation avec Roy Lichtenstein : passé, présent, futur », *Artstudio*, n° 20, 1991, p. 21.

This “human breast” where all the dramas of destiny are played out. Our popular culture has borrowed from the gods to modernise the traditional components of the domain specific to mythological painting. Nina Kovacheva uses these new allegories of the 20<sup>th</sup> century and their universal diffusion to transmit her message.

“[...] in dream the great image-maker saw the delightfully proportioned bodies of super-human beings.”<sup>5</sup>

As a child she was always looking to borrow the comic albums of Pif the dog who seemed to her a symbol of the Western world. She was not to know that Pif the dog, featured in several communist publications, was in fact created to counteract the influence of the legendary American character, Mickey Mouse. Roy Lichtenstein had already started “to use” Donald Duck and Mickey Mouse in 1961. According to the American artist, “the act of taking a discredited subject and making from it a work of art was both absurd and humorous”<sup>6</sup>. In Nina Kovacheva’s case the reference is linked to her own personal history. As an adolescent in Bulgaria during the 1970’s, she remembers having been continually on the lookout for information, like so many of her compatriots cut off by the Iron Curtain. At the Fine Arts School of Sofia she did not yet have access to these works, to her great regret, but discovered contemporary European and American artistic movements through books and reviews. She became familiar with the avant-garde artists who developed on this side of the Eastern bloc, with the history and criticism of art. Influenced by the conceptual movement, she worked with several media: engraving, video, photography, drawing and painting, and took part in numerous performances. Already a recognized artist in her own country in the 1980’s, she chose to move to Paris with her artist husband, Valentin Stefanoff.

She works with brush, India ink and acrylic, or with unexpected pinks and golden brown watercolours. Alongside very clear cut controlled lines, she doesn’t hesitate to introduce a more smeared, scrambled style. The change of register in the same drawing allows her to create significant partitions. The sketches from *The Marriage of Heaven and Hell* which she composed between 2012 and 2015 would fit easily into scenes from comic strips, cartoons or films, since this is the universe the artist is relating to. As a

5. Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy* [1872], New York, Cambridge University Press, 1999, p. 16.

6. Roy Lichtenstein, in Ann Hindry, “Conversation avec Roy Lichtenstein : passé, présent, futur”, *Artstudio*, no 20, 1991, p. 21.

Travaillées au pinceau à l’encre de Chine et rehaussées parfois avec les roses ou bruns dorés de l’aquarelle, les saynètes de *The Marriage of Heaven and Hell* pourraient s’insérer dans des scénarii de bandes dessinées, de dessins animés ou de films. C’est ce champ de références qu’elle a choisi pour partager ses questionnements. Cet univers est plus accessible à ses contemporains que les grandes figures de la mythologie gréco-romaine. Sur chaque dessin, support d’une narration, elle glisse un élément déclencheur à partir duquel le spectateur brode son propre récit. Parfois le contenu du dessin reste très énigmatique, comme dans *The Marriage... 11* : image bouleversante d’une enfant, de l’eau jusqu’aux mollets, qui nous contemple aux côtés d’un jouet, un bateau. L’existence de la souffrance et la coexistence du Bien et du Mal, également essentiels à la vie, sont au cœur des débats qu’elle provoque.

« Le Bien [...] est le passif qui se soumet à la Raison. Le Mal est l’actif qui prend source dans l’Énergie. Bien est Ciel, Mal est Enfer<sup>7</sup>. »

Quelle conscience avons-nous de la frontière entre ce qui relève du bien ou du mal ? L’évoquer relève de l’utopie, mais cela autorise-t-il à éluder le problème ?

Originaire de Sofia, Nina Kovacheva a, dans les années soixante, comme tous les enfants de Bulgarie, été bercée par les récits de ses parents et grands-parents sur l’histoire mouvementée des crises balkaniques. A l’est, la peur de nouveaux conflits assombrissait fortement le climat ambiant. Le contenu de certaines des saynètes témoigne de cette angoisse. Ainsi en est-il dans la confrontation d’un garçonnet avec les multiples dispositifs d’un conflit armé ? Nina Kovacheva s’est autorisée plusieurs variations sur ce motif. Dans la composition en frise *The Marriage... 6*, un jeune garçon abaisse son regard au-delà d’un mur invisible ; au-dessus d’une longue plage noire criblée de mouchetures blanches, se succèdent des petites silhouettes rapidement croquées : un char et un hélicoptère, dont les pales vibrent encore, menaçant un homme aux bras levés, une jeep et ses combattants armés poursuivant un ennemi qui nous est invisible, des soldats levant les bras en signe de reddition, un drapeau... Ces figurines sont ré-évoquées, dissociées, dans deux dessins de petit format. Ce que tente de découvrir l’enfant au-delà de la masse noire du mur dans *The Marriage... 10*

7. William Blake, *op. cit.*, p. 12.

committed artist she makes herself accessible to the sharing of her questioning by an audience more interested in the heroes of a contemporary era than the great figures of Greco-Roman mythology. Within each drawing, as a narrative support, she slips in a triggering factor for the spectator to weave his own story. The content of the drawing can be sometimes very enigmatic, such as in *The Marriage... 11*: a disturbing image of a child, with water up to her calves, contemplating us, next to a toy boat. The presence of suffering and the co-existence of good and evil, so necessary for life, are at the heart of the debates that she provokes.

“Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy. Good is Heaven. Evil is Hell.”<sup>7</sup>

What knowledge do we have of the boundary between what is good and what is evil. To evoke it is utopian, but is this sufficient reason to elude the problem?

Coming from Sofia in Bulgaria, Nina Kovacheva, like all children of her age in the 1960's, listened to the stories of her parents and grandparents about their experience of the chaotic history of the Balkan crises. The prevailing climate was still one of fear of new conflicts. Does this clarify our understanding of the look of the small boy confronted by the different mechanisms of armed conflict ? Nina Kovacheva allows herself several versions of the same theme. In the frieze composition *The Marriage... 6* a young boy is looking down over an invisible wall at a succession of small rapidly drawn shapes above a long black beach riddled with white flecks: a tank and a helicopter, its blades still turning, threatening a man with his hands up – a jeep and its armed soldiers pursuing an enemy invisible to us – soldiers also with their hands raised in surrender, a flag, an essential accessory to the situation, completes the picture. The theme is reproduced separately in two small format drawings.

We cannot tell what the child discovers when pulling himself up above the black mass of the wall to satisfy his curiosity in *The Marriage... 10*. Nevertheless in *The Marriage... 8*, an outsized hand, clenched into the shape of a mechanical grab – like an extra-terrestrial object looming down from the sky – hovers menacingly over the miniatures

7. William Blake, *op. cit.*

ne nous est pas donné, cependant que dans *The Marriage... 8*, une main démesurée, crispée en forme de pince – tel un objet extraterrestre surgi du ciel – se déploie, immense menace au-dessus des miniatures que sont devenus l'hélicoptère et le char. Fragments d'histoires, scènes de jeux ? Nina Kovacheva suscite l'intrigue et crée délibérément un climat d'inquiétude. Par ce qui est offert au regard, elle dérange, heurte, déconcerte. Plus encore, elle nous contraint à nous impliquer dans les aléas de ce monde de fiction. Nous sommes conviés à devenir les co-créateurs de nos propres scénarios comme dans un jeu de rôle. C'est là, pour elle, nous responsabiliser. Si elle aime à écouter ou raconter des histoires, comme dans un jeu de patience, Nina Kovacheva rebat les cartes, redistribue les rôles et appose sans cesse des éléments narratifs discordants. Préalable à toute composition s'élabore une alliance entre fiction et réalisme. Le quotidien est ainsi déporté dans un ailleurs. Elle accorde quelques indices pour expliciter ses histoires. Le jeu est présent sous les formes les plus simples comme celui de la marelle – *The Marriage... 25* – où les fillettes de saut en saut espèrent atteindre le ciel. De manière plus sophistiquée, les contours du support s'apparentent pour Nina à ceux d'une Game boy. Communiquer par l'écran fictif de la page, c'est, souligne-t-elle, créer un effet miroir pour nous renvoyer à nous-même. Le dialogue engagé sous forme d'échange pareillement à une conversation est une invitation à partager le flot des grandes réflexions sur les configurations du monde. Mais elle souhaite une conclusion positive. Car Nina Kovacheva, qui se décrit « comme traversée par le monde », est pénétrée d'empathie. Elle n'encourage pas la révolte qui serait source elle-même de violence. Son empathie se manifeste dans les figures d'enfants en prière, exclusivement sensibles à un univers intérieur. Dans *The Marriage... 23* un garçonnet reste concentré, mains jointes et yeux fermés, tandis que derrière lui se profile une masse noire inquiétante, évocation de la « noire tempête<sup>8</sup> » de Blake proche de la représentation d'une tornade dans une bande dessinée. Dans la composition décentrée du polyptique *The Marriage... 2*, une adolescente agenouillée, les mains jointes tourne le dos à un Mickey dominateur face à Yoda et à une myriade de petits motifs en vol. La concentration de la jeune

8. William Blake, *op. cit.*, p. 46.

that the helicopter and tank have become. With fragments of stories and play scenes, Nina Kovacheva arouses intrigue, deliberately creating a climate of anxiety. Perturbed, shocked by what we see, we are forced to plunge into her world of fiction and then to become co-creators of a role play. Her aim is render each one of us responsible... While she likes to listen to or tell stories, Nina Kovacheva reshuffles the cards, as in a game of patience, redistributes the roles and constantly appends discordant narrative elements. An alliance between fiction and reality is devised as a prerequisite to each composition. Day to day existence is thus transposed to other horizons. She drops some clues to explain the stories. *The game* is present in its simplest forms, such as that of the game of hopscotch – *The Marriage... 25* – where the little girls try to reach the sky with jump after jump. In a more sophisticated manner the contours of the support resemble for Nina those of a Game Boy. She points out that communicating with the fictive screen of the page creates in fact a mirror effect which reflects on ourselves. By provoking these questions she incites us to be proactive – the dialogue and exchange it creates is an invitation to share the currents of major reflections on configurations of the world.

But all this “should end on a positive note”. Because Nina Kovacheva, who describes herself as “traversed by the world”, is full of empathy. She doesn't encourage revolt, which for her would be a source of violence in itself. Her empathy shows through with the figures of children in prayer. In *The Marriage... 23*, a young boy, his hands held together and eyes shut, is concentrating, while behind him the brush has placed a vast black disturbing mass like the representation of a tornado in a comic strip, or “a black tempest”<sup>8</sup> from William Blake. Kneeling down, an adolescent with her hands joined together turns her back on a hectoring Mickey in front of Yoda and a myriad of small flying figures scattered across the polyptych. The composition of *The Marriage... 2* is deliberately off-centre. The graphic treatment of Nina Kovacheva's brush attributes a marked presence to the young girl, tense and stiff like a statue compared to the evanescence of the other silhouettes. The concentration of the young girl crystallizes and becomes a force of resistance, compelling those around her to draw back, a

8. William Blake, *op. cit.*

fille, roide telle une statue face à l'évanescence des autres silhouettes, se cristallise, et devenue force de résistance contraint ceux qui l'entourent au retrait, traduit par un traitement graphique plus elliptique. Le désir de préservation, la tension pour demeurer en elle-même lui fait rejeter toutes les figures alentours.

« Le verbe poétique est le lieu de l'événement intérieur, le moyen de l'expérience immédiate qu'accomplit le poète, en même temps que sa concrétisation en tant que trace d'un savoir subtil, mais assuré<sup>9</sup>. »

En représentant l'envol de certains personnages, Nina est fidèle à la poétique de William Blake : « Je le saisis [...] et fendis, en volant, la nuit occidentale ; et nous nous élevâmes ainsi jusqu'au-dessus de l'ombre de la terre [...]»<sup>10</sup>. » Elle la conjugue avec un ensemble de traditions ancestrales. Parfois, elle convoque le mythe du *Magische Flucht* (vol magique). Ces figures imaginaires relèvent, par leur faculté de vol, de la généalogie d'êtres qui « dans les innombrables mythes, contes et légendes relatifs aux êtres humains ou surhumains [...] circulent librement entre la Terre et le Ciel<sup>11</sup> » et dont la capacité à voler signale « une rupture effectuée dans l'Univers de l'expérience quotidienne<sup>12</sup> ... ». Cette dichotomie de la condition humaine se marie avec l'enfance et son acquiescement aux infinités du possible. « [...] à tous les niveaux de culture, malgré les différences, considérables, de contextes historiques et religieux, le symbolisme du “vol” et de l'ascension exprime toujours l'abolition de la condition humaine, la transcendance et la liberté<sup>13</sup>. » Cette liberté qui nous fait défaut, Nina Kovacheva en dote ces allégories. Avec elles, dans le polyptyque *The Marriage... 1*, l'artiste dépeint la cacophonie qui règne lorsque notre cerveau est assailli par des milliers de signaux « qui bourdonnent comme des guêpes ». Le vol ascensionnel d'une des silhouettes très humaines rappelle la mystique de l'extase. Cette élévation nécessite des conditions particulières familières aux chamans, traits d'union entre le Ciel et la Terre comme le sont les anges du *Mariage du Ciel et de l'Enfer* de William Blake. Pour les peindre, Nina Kovacheva renoue avec les codes de la représentation traditionnelle des triptyques du Moyen-Âge, avec des panneaux latéraux de part et d'autre de la composition centrale. Sur le volet droit, une main armée d'un pistolet

9. Philippe Sers, *Totalitarisme et Avant-gardes*, L'Âne d'or, Les Belles Lettres, Paris, juin 2001, p. 15.

10. William Blake, *op. cit.*, p. 48.

11. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Folio Essais, Gallimard, Paris novembre 1990, p. 132.

12. *Idem*, note 5, p. 134.

13. *Idem*, note 5, p. 139.

movement expressed by this more elliptical treatment. Her desire for self-preservation, the tension to remain within herself, leads to her rejecting all the figures around her.

"The poetical verb is the place of internal happening, the means of immediate experience which the poet accomplishes, at the same time as its concretisation in the form of a trace of subtle but assured knowledge."<sup>9</sup>

By representing these flying heroes, sometimes in the form of tiny characters, as described by William Blake: "[...] I by force suddenly caught him [...] & flew Westerly thro' the night, till we were elevated above the earth's shadow [...]"<sup>10</sup>

Nina Kovacheva combines a collection of traditions. Sometimes it's the myth of the *Magische Flucht* (the Magic Flight). These imaginary figures and their ability to fly are from a genealogy of beings which "in numerous myths, tales and legends relating to human beings or superbeings... move between the earth and sky"<sup>11</sup>. Their ability to fly signifies "a break from the universe of daily existence"<sup>12</sup>. This dichotomy of the human condition relates to childhood and the acquiescence of infinite possibilities. "[...] at every cultural level, despite considerable differences in historical and religious contexts, this symbolism of 'flight' always expresses the abolition of the human condition, a transcendence and freedom"<sup>13</sup>. Nina Kovacheva endows these allegories with the freedom that we lack. In the polyptych *The Marriage... 1* she depicts the cacophony which reigns when our brain is bombarded with thousands of different signals "buzzing like wasps".

The ascendant flight of one of the very human like silhouettes recalls the mysticism of ecstasy. This elevation requires special conditions, familiar to shamans, the link between the sky and the earth, like the angels in *The Marriage of Heaven and Hell* by William Blake. To paint them Nina Kovacheva revives the codes of traditional representation of side panels from triptychs of the Middle-Ages, on either side of the central composition. On the right panel a hand armed with a pistol overhangs the black spreading wings of the enigmatic figure of a black angel – a demon – turning its back to us – while on the extreme left – the white figure of an angel, hemmed with black, hands joined together before its eyes in a gesture of dread, seems to seek its escape from the drawing. It flees so as not to be witness to an unspeakable happening.

9. Philippe Sers, *Totalitarisme et Avant-gardes*, L'Âne d'or, Les Belles Lettres, Paris, juin 2001, p. 15.

10. William Blake, *op. cit.*

11. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Folio Essais, Gallimard, Paris novembre 1990, p. 132.

12. *Idem*, note 5, p. 134.

13. *Idem*, note 5, p. 139.

surplombe les ailes noires déployées de la figure très énigmatique d'un ange noir – un démon, qui nous tourne le dos –, tandis qu'à l'extrême gauche la figure blanche de l'ange ourlée de noir, les mains jointes sur les yeux, dans un geste d'effroi, paraît s'évader du dessin, s'en échapper pour ne pas être témoin d'un événement indicible. « Un ange vient vers moi et dit : "O pitoyable jeune fou ! O horrible ! O état effroyable ! considère le cachot embrasé que tu te prépares à toi-même, pour toute l'éternité, et vers où te mène le chemin que tu suis"<sup>14</sup>. »

Tous ces personnages sont ici les fantômes évadés du cerveau de la figure centrale dont le regard nous scrute de manière insistante. Au contraire de certaines des physionomies qui sont brouillées, ce visage a la fixité des portraits du Fayoum. L'artiste en fait un élément central placé au cœur du dispositif de l'exposition. C'est sous son égide que Nina Kovacheva ordonne cette série de dessins. Elle l'impose comme figure dominante de la scénographie de l'exposition, pour, par la force de ce regard, nous captiver.

Si Donald Duke accompagne du geste et d'un franc sourire le combat à mains nues de deux adolescents (30), les armes figurent ailleurs en bonne place dans l'iconographie de Nina Kovacheva. Le motif de la longue épée apparaît aux côtés d'une jeune fille, tandis que Mickey rit sur son balai volant devant la fuite éperdue de Donald (29). Le plus souvent, c'est une arme de poing, le revolver, que brandissent les acteurs du théâtre « kovachévien ». Chez Andy Warhol, dans *Gun* (1981-82) un revolver est l'objet d'une attention particulière et peint à l'égal d'un portrait. Nina Kovacheva s'attarde, elle aussi, sur le rendu détaillé des qualités plastiques de cet objet détestable mais mythique. Il est un des accessoires récurrents de ses mises en scènes, un objet déclencheur de sa méthode de questionnement. Une enfant riant le tient : innocence et perversité (15). Est-ce une arme ou un accessoire du jeu ? Une autre paraît tituber sous le poids de sa masse indistincte (16). Dans *The Marriage... 21*, une reproduction très fidèle est braquée sur un adolescent. L'arme est en place pour assurer sa mission : transpercer l'espace et atteindre sa cible. Comme dans toute la série, il n'y a aucun rapport d'échelle entre l'adolescent à mi-corps et l'arme. La juxtaposition en est

14. William Blake, *op. cit.*, p. 43.

"An Angel came to me and said: 'O pitiable foolish young man! O horrible, O dreadful state! Consider the hot burning dungeon thou art preparing for thyself to all Eternity, to which thou art going in such career.'"<sup>14</sup>

All these characters are fantasies, breaking free from the brain of the central figure who scrutinises us with such an insistent gaze. In contrast to certain of the features which are blurred, this face has the fixation of the portraits of Fayoum. The artist makes it the central element, placed at the heart of the exhibition layout. It is under the aegis of this figure that Nina Kovacheva arranges her series of drawings. She imposes it as the dominant figure of the exhibition's scenography in order to captivate us with the force of its stare.

While Donald Duck greets the bare fist fight between two adolescents with open arms and a big smile (30), weapons are elsewhere omnipresent in the iconography of Nina Kovacheva. The drawing of a long sword appears next to a young girl, while Mickey laughs from his flying broomstick at the frantic flight of Donald (29). The actors of this "Kovachevian" theatre are usually brandishing a handgun, a revolver. Andy Warhol with *Gun* (1981-82), painted a revolver as a portrait. Others followed. Nina Kovacheva dwells on the detailed finish of the plastic art qualities of this detestable but mythical object. It becomes one of the recurring accessories of her staging, an object to trigger her method of questioning. A child holds one, laughing: innocence and perversity (15). It is a weapon or a toy? Another child seems to stagger under the weight of its shadowy mass (16).

In *The Marriage... 21* a very detailed reproduction of the gun is pointing at an adolescent. The weapon is in place to carry out its mission: to pass through space and reach its target. In common with the rest of the series there is no relation of scale between the upper half of the child and the weapon. The juxtaposition is all the more striking and unusual. Elsewhere, in line with a recursive composition model, by superimposed strips, a revolver comes between two figures. The white silhouette on a black background of a fallen wounded man floats horizontally as if lying lifeless in a dark and gloomy sky above our heroes, Fantômas, Superman, Batman, Cat Woman, Buck Danny (33). Smiling, lined

d'autant plus frappante et insolite. Ailleurs, selon un modèle de composition récursif, par bandes superposées, un revolver s'interpose entre deux motifs. La silhouette blanche sur fond noir d'un homme tombé, blessé, flotte à l'horizontale comme gisant dans un ciel sombre au-dessus des héros, Fantômas, Superman, Batman, Cat Woman, Buck Danny (33). Souriants, en file indienne comme dans un jeu de massacre, figures tutélaires, ils sont ceux qui pourraient remédier à la situation du blessé, ceux qui l'ont désarmé... Reste l'insistante question de l'artiste : « pourquoi souffrance et douleur sont-elles indissociables de la condition humaine, pourquoi est-il impossible de construire un monde créatif plus vivable ? » Pourquoi, pourquoi... : il est vital pour elle, bien que ce soit sans illusions, de partager ces interrogations.

Pourquoi le visage assombri de Batman se détache-t-il entre les silhouettes de deux enfants aux sages vêtements d'une classe sociale aisée ? Le garçonnet menace d'un revolver la fillette aux yeux baissés – fiction ou réalité ? L'image dépeint deux enfants jouant ou se livrant à une activité dont ils ne mesurent pas la gravité et les dangers. La présence de Batman n'explique rien et nous laisse dans l'expectative – réalisme ou imaginaire ? Le revolver de *The Marriage... 5* est brossé plus succinctement, l'attention se déporte sur le rire d'un homme qui paraît jouer son devenir à la faveur de la roulette russe. Tout essai d'interprétation est sujet à caution. Nina Kovacheva, en fine psychologue, utilise l'effet déclencheur dont elle connaît l'impact sur nos imaginations nourries de représentations visuelles.

« [...] l'homme doué d'une sensibilité artistique se comporte à l'égard de la réalité du de la même manière que le philosophe en face de la réalité de l'existence ; il l'examine minutieusement et volontiers ; car, dans ces tableaux, il découvre une interprétation de la vie ; à l'aide de ces exemples, il s'exerce pour la vie. Ce ne sont pas seulement, comme on pourrait croire, les images agréables et plaisantes qu'il retrouve en soi-même avec cette absolue lucidité : le sévère, le sombre, le triste, le sinistre, les obstacles soudains, les railleries du hasard, les attentes angoissées, en un mot toute la *Divine Comédie* de la vie, avec son *Inferno*, se déroule aussi devant lui, non pas seulement comme un spectacle de fantômes, d'ombres, – car, ces scènes, il les vit et

14. William Blake, *op. cit.*

up as though in a shooting gallery, figureheads, they are the ones who might come to the aid of the wounded man, or perhaps they who disarmed him... The insistent and burdensome question of the artist remains: "why is suffering and pain inseparable from the human condition, why is it impossible to build a more liveable creative world?". Why, why... While under no illusion it is vital for her to share these questions.

Why does the sombre face of Batman stand out between two silhouettes of children smartly dressed in clothes of a privileged social class ? The young boy threatens the girl with downcast eyes with his revolver. Fiction or reality – the image depicts two children playing, or taking part in an activity of which they are incapable of measuring the seriousness or danger. The presence of Batman tells us nothing and leaves us in a state of uncertainty: realism or imagination. The revolver in *The Marriage... 5* is brushed with less detail, the attention focusing on the laugh of a man who seems to be playing Russian roulette with his destiny. Any attempt at interpretation is hazardous. As an acute psychologist, Nina Kovacheva uses the triggering effect, aware of the impact on our imaginations, so saturated with visual representations.

"A person with artistic sensibility relates to the reality of dream in the same way as a philosopher relates to the reality of existence: he attends to it closely and with pleasure, using these images to interpret life, and practising for life with the help of these events. Not that it is only the pleasant and friendly images which give him this feeling of complete intelligibility; he also sees passing before him things which are grave, gloomy, sad, dark, sudden blocks, teasings of chance, anxious expectations, in short the entire 'Divine Comedy' of life, including the Inferno, but not like some mere shadow-play – for he, too, lives in these scenes and shares in the suffering – and yet never without that fleeting sense of its character as semblance."<sup>15</sup>

*The Marriage... 24* : opposite a very nonchalant Bugs Bunny, viewing us in his usual caustic manner, a young girl faces us, a carnival mask in one hand, a revolver in the other. The treatment of the two parts of the drawing is dissimilar. The young girl emerges from the blurred treatment of the offset, in contrast to the section on the left with much more clearly defined lines. The subject is serious but the smile of the child

15. Friedrich Nietzsche, *op. cit.*

les souffre – et cependant sans qu'il puisse écarter tout à fait cette impression fugitive qu'elles ne sont qu'une apparence<sup>15</sup>. »

*The Marriage... 24* : à droite d'un Bugs Bunny très désinvolte qui nous interpelle de manière caustique comme à son habitude, une fillette nous regarde, un masque de carnaval dans une main, un revolver dans l'autre. Le sujet est sérieux mais le sourire de l'enfant et la décontraction de la figure du lapin détournent quelque peu l'attention du propos. Comme dans les bandes dessinées friandes de conflits où nous savons que les qualités des super-héros vont déjouer les pièges, ce qui amoindrit la violence de nos réactions. Loin de l'angélisme qui considère le monde de l'enfance comme fragile, Nina Kovacheva en connaît les capacités de résistance, d'endurance. C'est pourquoi il ne lui paraît pas incongru de placer une mitrailleuse à côté d'une adolescente, arme qu'allongée sur sa couche, réminiscence des figures de Giorgione, du Titien ou Manet, Vénus ou Olympia – Olympia dont Bataille écrivait qu'elle « se distingue mal d'un crime ou du spectacle de la mort ; tout en elle glisse à l'indifférence de la beauté » –, sous le regard de deux oursons elle pointe vers nous en riant (14). Il y a donc toujours ambiguïté entre les narrations et la réception que nous en avons. Sommes-nous réellement en face des armes ou ne seraient-ce que des jouets, des copies : « Les jouets courants sont essentiellement un microcosme adulte ; ils sont reproductions amoindries d'objet humains, comme si aux yeux du public l'enfant n'était en somme qu'un homme plus petit, un homunculus à qui il faut fournir des objets à sa taille<sup>16</sup>. » La prédilection de Nina Kovacheva pour la dualité, la mystification, laisse planer le doute. Elle partage ce constat de Roland Barthes : « Le jouet [...] signifie toujours quelque chose, et ce quelque chose est toujours entièrement socialisé, constitué par les mythes ou les techniques de la vie moderne adulte [...]. Le jouet livre ici tout le catalogue de tout ce dont l'adulte ne s'étonne pas : la guerre, la bureaucratie, la laideur, les Martiens, etc. Seulement, devant cet univers d'objets fidèles et compliqués, l'enfant ne peut se constituer qu'en propriétaire, en usager, jamais en créateur ; il n'invente pas le monde, il l'utilise [...]<sup>17</sup>. »

15. Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 49.

16. Roland Barthes, *Mythologies*, éditions du Seuil, Paris, 1970, p. 59.

17. *Idem*, note 8, page 59 et 60.

and the relaxed posture of the rabbit somehow divert our attention from the intention. This is how it is with comic strips so full of fights; we know that our superheroes are going to escape from the traps, thanks to the powers endowed on them by nature. Far removed from an angelicism which perceives the world of childhood as being fragile, Nina Kovacheva is familiar with its capacities of resistance and endurance. Hence it doesn't seem incongruous to place a machine gun alongside an adolescent. This same weapon which she points at us smiling (14), reclining on her couch, under the gaze of two teddy bears, reminiscent of the figures of Giorgione, Titian or Manet, Venus or Olympia; Olympia of whom Bataille wrote: "she is difficult to distinguish from a crime or a spectacle of death; everything about her glides into the indifference of beauty". There is therefore always an ambiguity between the narratives and the perception we have of them. Are we really faced with weapons, or are they just toys or replicas : "Today's toys are essentially an adult microcosm ; they are scaled down reproductions of human objects, as if in the eyes of the public the child was just a smaller human, a homunculus who needs to be provided with objects for his size"<sup>16</sup>. Nina Kovacheva's predilection for duality, for mystification, leaves lingering doubts. She shares the thoughts of Roland Barthes:

A toy [...] always signifies something, and that something is always totally socialised, made up of the myths and the techniques of modern adult life [...]. The toy provides the whole catalogue of everything which doesn't surprise the adult: war, bureaucracy, ugliness, Martians... Faced with these faithful and complicated objects the child can only act as an owner, a user, and never a creator: he doesn't invent the world, he uses it".<sup>17</sup>

Kovacheva's children behave in accordance with the laws of a world which feature in the reading they are offered. By transposing heroic gestures they react in conformity with the codes transmitted by the specialised media in stories specific to the adult world. The artist calls on our imagination to raise our consciousness, which she asserts to be one of her objectives. This is the reason behind her portrayal of these unlikely fictional situations, as she draws us into their wake. By favouring an ambivalent logic of inversion she up-dates certain literary manners of the carnivalesque tradition; those of

16. Roland Barthes, *Mythologies*, éditions du Seuil, Paris, 1970, p. 59.

17. Idem note 8 page 59 et 60.

Les enfants de Nina Kovacheva se comportent en conformité avec les lois du monde en usage dans les lectures qui leur sont offertes. En transposant les gestes des héros, ils agissent selon les codes transmis par les medias spécialisés dans ces histoires spécifiques du monde adulte. L'artiste nous renvoie à l'imaginaire pour l'éveil à la conscience, qu'elle revendique comme un de ses objectifs. C'est la raison pour laquelle elle dépeint ces situations fictives improbables et nous entraîne dans son sillage. En privilégiant une logique d'ambivalence et d'inversion, elle actualise certains procédés littéraires de la tradition carnivalesque, celles de Rabelais, de Brecht ou de Dostoïevski. Avec un humour grinçant, elle nous accorde des indices. Ainsi un des accessoires du carnaval, le masque, symbole de dualité, de mystification, de métamorphose, est l'auxiliaire de son iconographie. S'il apparaît souvent dans ses dessins dans le respect de l'orthodoxie – Batman ou Superman portent leur masque –, les enfants se contentent de l'avoir à leurs côtés, comme les armes (29). Il participe à leur transformation et accompagne leurs fantasmes. Il sous-tend la présence insistante, inquiétante, d'une atmosphère théâtrale et sombre. Le masque grimaçant incarne-t-il la dualité de la personnalité de l'adolescente ? La question est sans réponse, ou plus exactement attend la réponse que nous voudrions lui accorder. La violence la plus âpre et la plus franche semble réservée aux épisodes consacrés aux adultes. Certains des sujets et leur traitement sont très violents. S'ils sont parfois difficiles à décrypter, peu à peu s'y dévoilent des péripéties particulièrement brutales, comme par exemple une scène d'étranglement. Dans *The Marriage... 38*, dans un fouillis de lignes se recompose la confrontation dramatique de deux visages d'homme. L'un fermé, bouche close, concentré sur sa victime qui, sous la pression de l'étranglement, ouvre largement la bouche dans un cri ultime. « Déchirés entre le paradis et l'enfer, nous avons perdu le sens de l'humanité<sup>18</sup>. » Le réalisme évince la magie. *The Marriage... 7* se révèle aussi étrange et mystérieux avec ses deux plages superposées où reposent deux motifs à contresens. Les deux champs figurent des espaces distincts comme ciel et terre. Sur l'une, un poisson, bouche ouverte, sur fond noir, emblème de la renaissance et perpétuation des cycles. Sur l'autre, un corps

18. Entretien Nina Kovacheva / Martine Dancer-Mourès, mai 2015.

Rabelais, Brecht or Dostoyevsky. With her caustic humour she grants us some clues. Hence the mask, an essential accessory of the carnival, symbol of duality, mystification, metamorphosis, becomes the auxiliary of her iconography. Batman and Superman wear their traditional masks and the children are happy to have them by their side in the same way as the weapons. In *The Marriage...* 29 the mask lends itself to their transformation and contributes to their fantasies. It underlies the insistent, worrying presence of a black theatrical atmosphere. Is the smiling mask the embodiment of the duality of the adolescent's personality? There is no answer to the question, or rather it is up to us to provide one.

The cruellest and most blatant violence seems to be reserved for the episodes featuring adults. Certain images and their treatment are extremely violent. While sometimes difficult to de-code, particularly brutal incidents gradually appear, such as the strangulation scene. In *The Marriage...* 38, amidst a mass of lines, a dramatic confrontation of two men's faces is reconstructed. One of them, the mouth tightly closed, is concentrating on its victim, while the other, under the force of strangulation, opens wide its mouth in an ultimate scream. "Torn between heaven and hell, we have lost our sense of humanity"<sup>18</sup>. Realism takes away the magic. *The Marriage...* 7 appears just as strange and mysterious with its two sections, one on top of the other, two images lying in opposite directions. The two fields feature distinct spaces, such as the sky or the earth. On one, the open mouthed fish on a black background, emblem of rebirth and the perpetuation of cycles. On the other, a body laid out, arms folded over the eyes. Are we summonsed to interpret the two adjoining images? Nina Kovacheva is capable of abandoning all notion of sympathy or humour in order to attack cruelty. And this sensitive artist succeeds magnificently with her incursions into tragedy. But shades of humour reappear with the spotlight on the large tattooed hands where the artist places her blacks and whites with virtuosity to make a smiling Mickey emerge (41). With this dreamlike universe combining childhood and terror, Nina Kovacheva in her way takes up the lament of Ginsberg in *Howl* (1956): "I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked...". It remains for us to move on in the company of the young girl in *The Marriage...* 42: "Such a lonely day".

18. Interview with Nina Kovacheva - Martine Dancer-Mourès, May 2015.

allongé, bras replié devant les yeux. Nous sommes mis en demeure d'interpréter les deux scènes accolées. Nina Kovacheva peut abandonner toute sympathie et humour pour s'attaquer à la férocité. Et cette artiste sensible réussit magnifiquement ses incursions dans le registre du tragique. Mais l'humour ressurgit avec le focus sur ces grosses mains tatouées où l'artiste dispose avec virtuosité des noirs et des blancs pour faire surgir un Mickey souriant (41).

À sa façon, avec cet univers onirique qui mêle enfance et terreur, Nina Kovacheva prend la suite de la complainte *Howl* de Ginsberg : « I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked...<sup>19</sup> » Il nous reste à nous éloigner en compagnie de cette enfant dans *The Marriage...* 42 : « Such a lonely day. »  
Martine Dancer-Mourès



*The Marriage...* 42

19. « J'ai vu les meilleurs cerveaux de ma génération sombrer dans la folie hystériques affamés et nus... »  
Traduction par Jacques Darras des premiers mots de *Howl*, 1956.















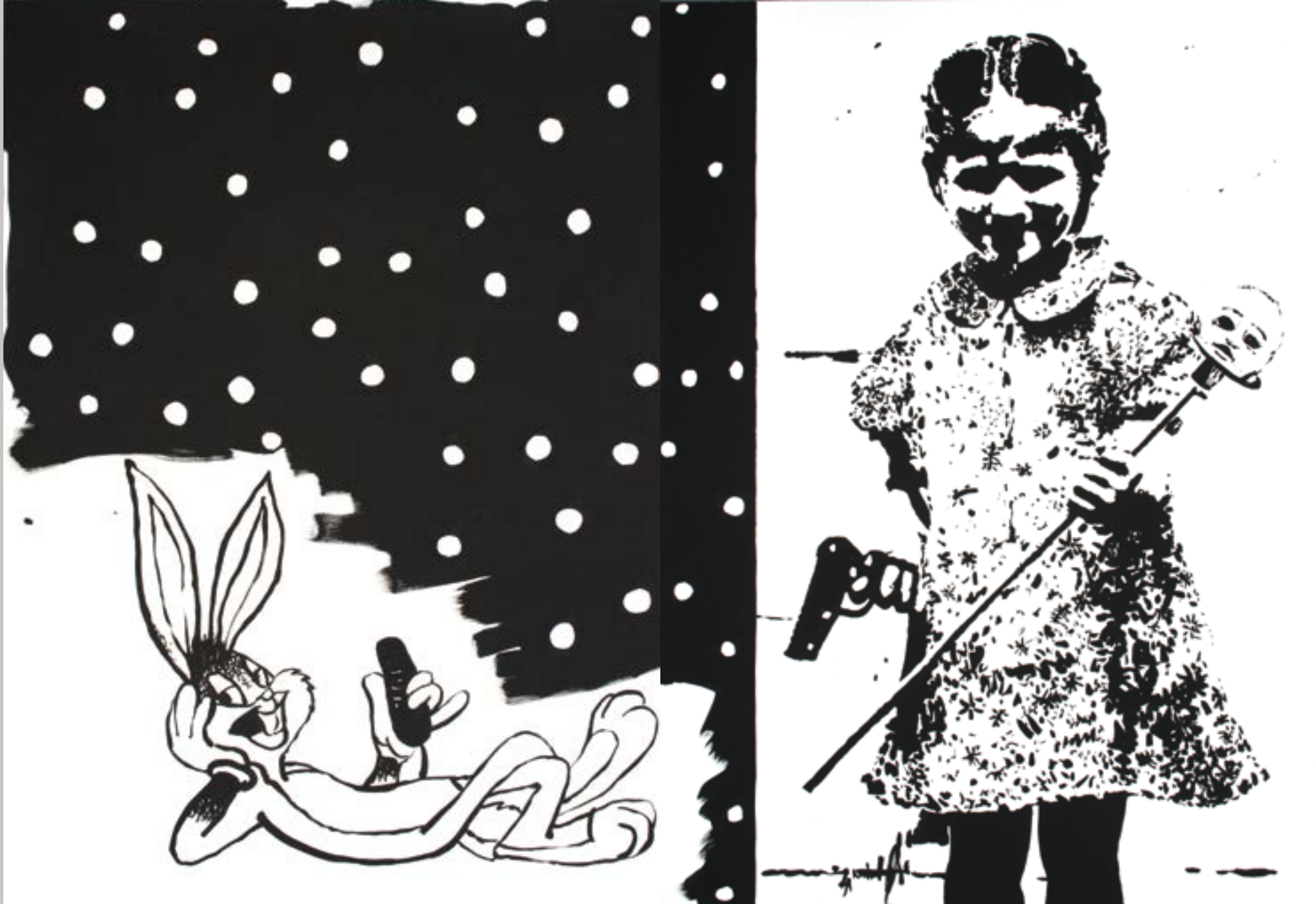












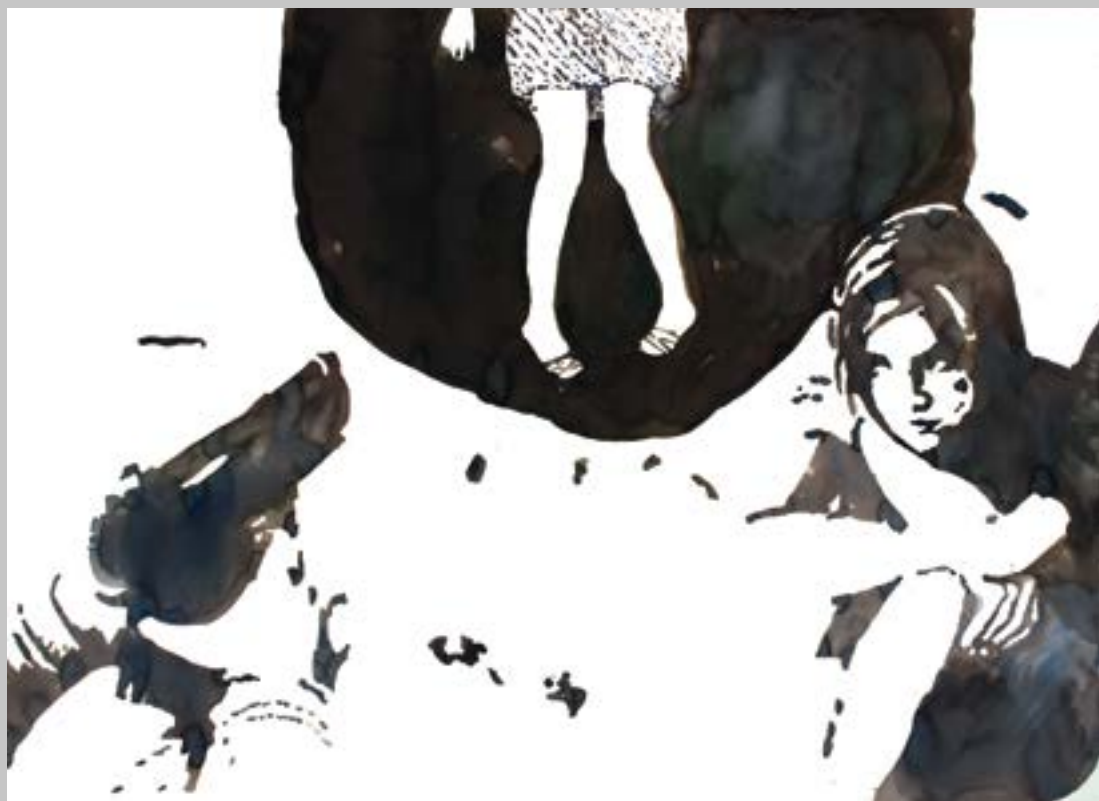












1. 2015, polyptyque / polyptych, acrylique, encre sur papier / acrylic, ink on paper, 150 x 550 cm
2. 2015, triptyque / triptych, acrylique, encre sur papier / acrylic, ink on paper, 110 x 450 cm
3. 2014, acrylique, aquarelle sur papier / acrylic, watercolor on paper, 110 x 150 cm
4. 2014, acrylique, aquarelle sur papier / acrylic, watercolor on paper, 110 x 150 cm
5. 2012, acrylique sur papier / acrylic on paper, 110 x 150 cm
6. 2014, acrylique, aquarelle sur papier / acrylic, watercolor on paper, 110 x 150 cm
7. 2013, acrylique sur papier / acrylic on paper, 110 x 150 cm
8. 2014, aquarelle, or sur papier / watercolor, golden acrylic on paper, 17,5 x 25 cm
9. 2013, aquarelle sur papier / watercolor on paper, 17,5 x 25 cm
10. 2013, acrylique, aquarelle sur papier / acrylic, watercolor on paper, 17,5 x 25 cm
11. 2014, diptyque / diptych, acrylique, aquarelle sur papier / acrylic, watercolor on paper, 150 x 220 cm
12. 2012, aquarelle, encre sur papier / watercolor, ink on paper, 110 x 150 cm
13. 2012, acrylique sur papier / acrylic on paper, 110 x 150 cm
14. 2014, aquarelle sur papier / watercolor on paper, 110 x 150 cm
15. 2012, acrylique sur papier / acrylic on paper, 110 x 150 cm
16. 2012, acrylique sur papier / acrylic on paper, 110 x 150 cm
17. 2014, aquarelle, or sur papier / watercolor, golden acrylic on paper, 17,5 x 25 cm
18. 2013, aquarelle sur papier / watercolor on paper, 17,5 x 25 cm
19. 2014, aquarelle, crayon, or sur papier / watercolor, pencil, golden acrylic on paper, 17,5 x 25 cm
20. 2014, aquarelle, or sur papier / watercolor, golden acrylic on paper, 17,5 x 25 cm
21. 2013, diptyque / diptych, acrylique sur papier / acrylic on paper, 150 x 220 cm
22. 2012, acrylique sur papier / acrylic on paper, 110 x 150 cm
23. 2014, acrylique, encre sur papier / acrylic, ink on paper, 110 x 150 cm
24. 2013, acrylique sur papier / acrylic on paper, 110 x 150 cm
25. 2014, aquarelle sur papier / watercolor on paper, 17,5 x 25 cm
26. 2014, aquarelle sur papier / watercolor on paper, 17,5 x 25 cm
27. 2015, aquarelle, or sur papier / watercolor, golden acrylic on paper, 17,5 x 25 cm
28. 2013, diptyque / diptych, acrylique sur papier / acrylic on paper, 150 x 220 cm
29. 2013, diptyque / diptych, acrylique sur papier / acrylic on paper, 150 x 220 cm
30. 2013, acrylique sur papier / acrylic on paper, 110 x 150 cm
31. 2012, encre sur papier / ink on paper, 110 x 150 cm
32. 2014, acrylique sur papier / acrylic on paper, 110 x 150 cm
33. 2014, acrylique, encre sur papier / acrylic, ink on paper, 110 x 150 cm
34. 2014, aquarelle, or sur papier / watercolor, golden acrylic on paper, 17,5 x 25 cm
35. 2014, acrylique, or sur papier / acrylic, gold on paper, 17,5 x 25 cm
36. 2014, acrylique, aquarelle, or sur papier / acrylic, watercolor, golden acrylic on paper, 17,5 x 25 cm

37. 2015, acrylique, or sur papier / acrylic, golden acrylic on paper, 17,5 x 25 cm
38. 2013, aquarelle, encre sur papier / watercolor, ink on paper, 110 x 150 cm
39. 2012, acrylique sur papier / acrylic on paper, 110 x 150 cm
40. 2012, aquarelle, encre sur papier / watercolor, ink on paper, 110 x 150 cm
41. 2013, acrylique sur papier / acrylic on paper, 110 x 150 cm
42. 2014, acrylique, aquarelle, or sur papier / acrylic, watercolor, golden acrylic on paper, 17,5 x 25 cm
43. 2013, aquarelle sur papier / watercolor on paper, 17,5 x 25 cm

## NINA KOVACHEVA

Née en 1960 à Sofia, Bulgarie. Vit et travaille à Paris, France.  
Born in 1960 in Sofia, Bulgaria. Lives and works in Paris, France.

Diplômée en 1985 de l'Académie Nationale des Beaux-arts, Sofia, Bulgarie.  
Graduated in 1985 from the National Academy of Art, Sofia, Bulgaria.

## Expositions personnelles (sélection) / Personal exhibitions (selection)

2012  
*The Crying Game*, Galerie Heike Curtze, Vienne, Autriche  
*Physics and Metaphysics of the Dark Spot*, Arosita Gallery, Sofia, Bulgarie

2010  
*Surplus Enjoyment*, Museum of Contemporary Art, Taipei, Taiwan

2008  
*Desire and Resistance Determine the Motion*, SubUrban, Rotterdam, Pays-Bas  
*Au-delà du visible*, installation vidéo sur la façade de l'Ambassade de Bulgarie, Paris, France

2006  
*Play for Two Hands and Black*, National Academy of Fine Arts, Sofia, Bulgarie

2005  
*Au-delà du visible*, National Museum of Contemporary Art (MNAC), Bucarest, Roumanie  
*Phases of Accumulation and Extraction in a Limited Space*, National Art Gallery, Sofia, Bulgarie

2004  
*Au-delà du visible*, Manif d'art 4, Paris, France

2003  
*Currency*, Galerie Mabel Semmler, Paris, France

2002  
*Wet Contact, Experimental Intermedia Gallery*, Gand, Belgique  
*Nina Kovacheva*, Gallery Chaos, Belgrade

2001  
*Approche*, Gallery Luc Queyrel, Paris, France

1999  
*Artist as Object II*, ATA Centre for Contemporary Art, Sofia, Bulgarie

1997  
*Artist as Object I*, Gallery Luc Queyrel, Paris, France

1991  
NDA Gallery Sapporo, Japon  
Museum for Contemporary Art, La Locle, Suisse

1990  
NDA Gallery, Sapporo, Japon  
Dogenzaka Gallery, Tokyo, Japon

## Expositions collectives / Group exhibitions (sélection)

2015  
*Wahrheiten müssen robust sein*, Ausstellungsansicht Haus der Katholischen Kirche, Stuttgart, Allemagne  
*Art for Social Change*, Sofia City Art Gallery, Sofia, Bulgarie

2014  
*To Be Continued... Gaudenz B. Ruf's Collection of Contemporary Bulgarian Art*, Sofia City Art Gallery, Sofia, Bulgarie  
*The Collection. New Acquisitions 2012-2013*, Sofia City Art Gallery, Sofia, Bulgarie  
*Let's Twist & Cross*, Galerie Bernard Jordan, Paris, France

2013  
*Der Mann - Nackt*, Kulturstiftung Schloss Britz, Berlin, Allemagne  
*Seelenwäsche*, Minoriten Center for Contemporary Art, Graz, Autriche

2012  
*Der Nackte Mann*, Lentos Kunstmuseum, Linz, Autriche  
*Love*, Rayko Alexiev Gallery, Sofia, Bulgarie  
*A Possible History. Bulgarian Art Through the Sofia City Art Gallery Collection*, Sofia City Art Gallery, Sofia, Bulgarie  
*Why Duchamp? From object to museum and back*, Sofia Arsenal Museum of Contemporary Art SAMCA, Sofia, Bulgarie

2011  
*Hommage America/Europa - Drawing in the Age of Fragility*, Cabinet de Dessin, Villa La Versiliana, Marina di Pietrasanta, Italie  
*Out of Time*, Sofia City Art Gallery, Sofia, Bulgarie  
*Promenade Project - Place Value in Contemporary Art*, KogArt, Budapest, Hongrie

Nina Kovacheva



2010  
*Close Encounter*, Jeju Museum of Art, Jeju, Corée du Sud  
*Central Europe Re-visited Nr.3*, Esterházy Foundation, Eisenstadt, Autriche

2009  
*Involvement*, Galerie Heike Curtze, Berlin, Allemagne  
*Aesthetic and Environment – Human as Art*, Art Taipei 2009 presented by MOCA, Taiwan  
*Works On Paper*, City Art Gallery, Sofia, Bulgarie  
*Flowers and Roses*, Bulgarian Cultural Center, Hambourg, Allemagne

2008  
*Shifting Identity*, Li Space, Beijing, Chine  
*Mediation Biennale*, National Museum Poznan, Pologne  
*Sounds Concrete*, Ivry-sur-Seine, France  
*Micro-narratives : tentation des petites réalités*, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint-Étienne Métropole, France  
*4<sup>e</sup> Biennale d'Art Contemporain*, Québec, Québec, Canada  
*European Attitude*, Zendai Museum of Modern Art, Shanghai, Chine

2007  
*Micro-narratives*, October Salon, Belgrade, Serbie  
*Art Project*, Galerie Yvon Lambert, Paris, France  
*Desire and Resistance Determine the Motion*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg, France  
*Wet Contact, Face, ZONE: Chelsea Center for the Arts*, New York, États-Unis  
*ASIA – EUROPE Mediations*, National Museum, Poznan, Pologne

2006  
*Important Announcement*, Sofia City Art Gallery, Sofia, Bulgarie  
*Voiler/Dévoiler*, Villa du Parc, Centre d'Art Contemporain, Annemasse, France  
*28<sup>e</sup> Festival International de Films de Femmes*, Maison des Arts de Créteil, France  
*Phases of Accumulation and Extraction in a Limited Space*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg, France  
*Multiplication of the Reflections*, Sofia City Art Gallery, Sofia, Bulgarie

2005  
*Two Asias, Two Europes*, Duolun MOMA, Shanghai, Chine  
*Drawing as a Mindset and CHAOS as a Higher Degree of Order*, Paviljon Cvjeta Zuzoric, Belgrade  
*Crossing Time International*, Dartington Gallery, Dartington College of Arts, Royaume-Uni  
*ArtMedia / firstRun*, Ivry, France

2004  
*Au-delà du Visible*, Nuit Blanche, Paris France  
*Cosmopolis 1: Microcosmos X Macrocosmos*, State Museum of Contemporary Art / MMCA Macedonian Museum of Modern Art, Thessalonique, Grèce  
*Falutriennalen*, Dalarnas Museum, Falun, Suède

2003  
*Return Nature II*, Nanjing Shenghua Arts Center, Chine  
*Nuit Blanche*, Musée du Montparnasse, Paris, France  
*One, Several, Many Odyssey - video installation*, The Museum of Cinema, Thessalonique, Grèce  
*16<sup>e</sup> Instants Vidéo de Manosque*, Manosque, France  
*Export-Import*, Sofia City Art Gallery, Sofia, Bulgarie  
*9<sup>th</sup> International Festival of Computer Arts*, Maribor, Slovénie  
*La Toison d'Or*, Apollonia, European Art Exchange, Strasbourg, France

2002  
*Die Beherrschung der Natur*, Kunsthalle Hannover, Hanovre, Allemagne  
*Reconstruction, 4th Cetinje international biennial of contemporary art*, Cetinje, Monténégro  
Musée de l'érotisme de Paris, Paris, France  
*Face-Identity*, National Museum, Kraljevo, Serbie

2000  
*Book as Art*, The National Museum of Women in the Arts, Washington DC, États-Unis

#### Prix / Prize

The 2002 UNESCO Prize for The Promotion of The Arts (avec / with Valentin Stefanoff).



*Obscured by the Mind*, 2012  
Light installation, neon glass, 200 x 130 x 130 cm



*The Hidden Face of Fragility*, 2011  
Galerie Heike Curtze 2012

## REMERCIEMENTS

Xxxxx xxxxx  
xxxxxxx xxxxxxxx

Édition : [www.fage-editions.com](http://www.fage-editions.com)  
Conception graphique : [lecoultrre.835.fr](http://lecoultrre.835.fr)  
Impression : Alpha, Peaugres  
Façonnage : Alain, Félines

© Fage éditions, Lyon 2015  
Tous droits réservés.

Achévé d'imprimer en septembre 2015  
Dépôt légal septembre 2015  
ISBN 978 2 84975 399 6