

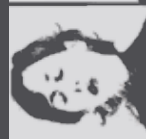
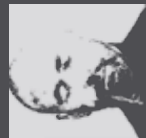
nina kovacheva + valentin stefanoff

nina & valentin

ninavale

=

surplus enjoyment*



* *Surplus Enjoyment* according to French psychoanalyst Jacques Lacan, determines our relationship with and alienation from the Other

With the kind support of: / С любезното съдействие на:

GAUDENZ B. RUF
A W A R D
FOR
NEW BULGARIAN ART

Nina Kovacheva and Valentin Stefanoff – the Ninavale Artistic Couple Нина Ковачева и Валентин Стефанов – артистичната двойка Нинавале

Irina Genova / Ирина Генова

The first couple of visual artists whose collaborative work has made an impression on me are Nina Kovacheva and Valentin Stefanoff.

About a year ago, I was invited to participate in a project on artistic couples that worked at the end of the 19th and the first decades of the 20th centuries. I began to take a census of the couples of female and male Bulgarian artists, and it turned out that there are quite a few of them: Ekaterina Savova-Nenova and Ivan Nenov, Masha Zhivkova-Uzuniva and Dechko Uzunov, Matia Chorbadijska and Chudomet, among others... Over the years of the communist regime, when the artistic community was formed on a more or less insular basis (just like those of theater and cinema professionals), the number of artistic couples was on the rise; what is more, there emerged the phenomenon of artistic families incorporating the next generation – the couple's offspring. However, the creation of collaborative works presupposes a relationship of a different nature. N. Kovacheva and V. Stefanoff's collaborative oeuvre includes the following pieces: *The Used One* (installation, 1994), *Wet Contact* (video, 2001) *Au-delà du Visible* (video, 2004), *I am The Best* (video, 2002 / 2010), *One, Several, Many Odyssey* (video, 2003), *The Stranger Us* (video, 2005), *How Near So Far* (video, 2005). By the time their first common works were produced and publicly presented in 1994, the two artists were already famous for their solo projects

Първата двойка български визуални артисти, чиито общи работи са ме впечатлявали в България и другаде, са Валентин Стефанов и Нина Ковачева. Преди около две години ми предложиха да се включа в проект за артистичните двойки от края на 19 и първите десетилетия на 20 век. Започнах да премирам двойките български художници и художнички – оказаха се немалко, сред тях Екатерина Савова-Ненова и Иван Ненов, Маша Живкова – Узунова и Дечко Узунов, Мария Чорбаджийска и Чудомир, и още... От времето на управление на комунистическата партия, с формирането на артистичното съсловие на относително затворен принцип (подобно на тези на театралите, хората на киното и т.н.), броят на двойките нараства, нещо повече – развива се феноменът артистични семейства, включващ и следващо поколение – на децата. Създаването на общи работи от артистична двойка, обаче, са отношения от друг характер. Сред общите произведения на Н. Ковачева и В. Стефанов са: *"The Used One"* (Употребените, инсталация, 1994), видео творбите *"Wet Contact"* (Мокър Контакт, 2001), *"Au-delà du Visible"* (Отвъд Видимото, 2004), *"I am The Best"* (Аз съм най-добрият / добрата, 2002 / 2010), *"One, Several, Many Odyssey"*, (Една, Няколко, Много Одисеи, 2003), *"The Stranger in us"* (Чужденецът в нас самите, 2005), *"How Near So Far"*

One, Several, Many Odyssey, Maillon – Wacken, Strasbourg, France

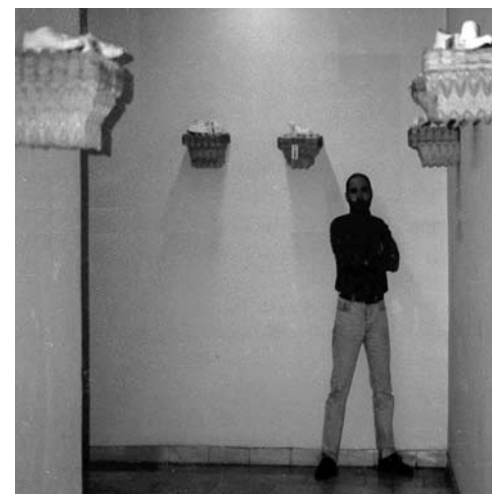
The Used One, installation view, Old Plovdiv, 1994

The Used One, detail, Annual Exhibition of the Soros Center for the Arts-Sofia, Bulgaria, 2004

in quite different visual paradigms. Over the last fifteen years or so, artistic couples in Modern art have attracted quite a lot of interest. Exhibitions have been organized and catalogs have been published.¹ A number of symposia, panels, conferences,² and other forums

¹ A good example is *The Most Creative Couples in Art*, curated by Kathy Battista, in Pippy Houldsworth Gallery, London (March-April, 2012).

² A panel on artistic couples, chaired by Lidia Gluvska, was part of the International EAM (a network for research into European avant-garde



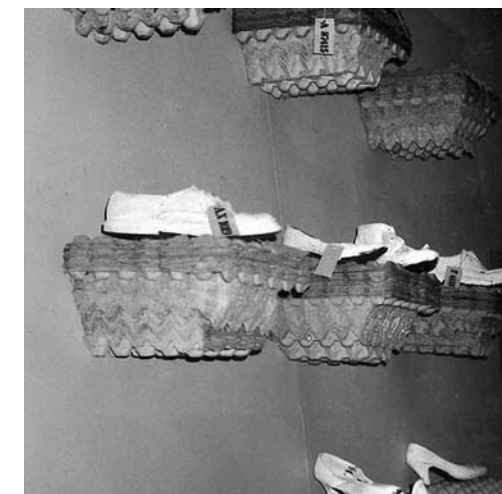
(Толкова близо, толкова далеч, 2005).

До момента на създаване и публично представяне на първата им съвместна работа през 1994 г. двамата художници са вече известни с индивидуалните си изяви в доста различни визуални парадигми.

През последните петнадесетина години артистичните двойки в модерното изкуство станаха обект на особено голям интерес. Представят се изложби с каталози¹. Организирант се симпозиуми, панели на конференции² и други

¹ Например: *The most creative couples in art* (Най-креативните двойки в изкуството), курирана от Кати Батиста в Pippy Houldsworth Gallery, Лондон, през март – април 2012.

² Панел от доклади за артистичните двойки, ръководен от Лидия Глувска беше проведен на Международната конференция на ЕАМ – мрежа за изследване на европейския авангард и модернизъм – в Хелзинки през 2014 г.



Artists talk, Academy of Music, Dance and Fine Arts Plovdiv, Bulgaria, 2014
Radio discussion with Marina Grzinic, Maribor, Slovenia, 2003



have been held. Collections of articles and monographs³ have come out, too. Even online surveys focused on “the most famous artistic couples of the 20th century” have been conducted. At the top of these ratings, one invariably sees Frida Kahlo and Diego Rivera, Sonia and Robert Delaunay, Georgia O’Keeffe and Alfred Stieglitz, Gabriele Münter and Wassily Kandinsky, Gilbert and George, Christo and Jeanne-Claude. Many others feature on the list below them.

It turns out that in the age of Modern art a new practice has come to the fore – collaborative creative work by a team of two artists in love. With some of the artistic couples, there is mutual support and recognition between the partners, but each of them works on his or her own. With others, like Gilbert and George, the works are always collaborative. Some

and modernism) conference in Helsinki, 2014.

³ See, for instance, Veronica Kavass, *Artists in Love: From Picasso & Gilot to Christo & Jeanne-Claude, A Century of Creative and Romantic Partnerships*, 2012.

форуми. Публикуват се сборници, книги³ и т. н. Правят се дори онлайн допитвания „Кои са най-известните артистични двойки през 20 век?“. Сред първите места в класациите неизменно са Фрида Кало и Диего Ривера, Соня и Робер Делоне, Джорджа О’Кийф и Алфред Щиглиц, Василий Кандински и Габриеле Мюнтер, Джилбърт и Джордж, Кристо и Жан-Клод. Още много други се подреждат непосредствено след тях. Оказва се, че във времето на модерното изкуство се очертава нова практика – съвместна артистична работа на екип от двама равностойни партньори, които са в любовни отношения. Някои от художническите двойки взаимно се подкрепят и признават, но всеки от интимните партньори работи самостоятелно. При други, като Джилбърт и Джордж, творбите са неизменно съвместни. В някои от художническите

³ Сред тях: Veronica Kavass. *Artists in Love: From Picasso & Gilot to Christo & Jeanne-Claude, A Century of Creative and Romantic Partnerships*, 2012.

With Timm Ulrich and Zhenqing GU, Nanjing Art College, Nanjing, China, 2003
Press conference, MOCA Taipei, Taiwan, 2010
Artists talk, Burgas, Bulgaria, 2013



couples produce both collaborative and individual works. Sometimes the couples break up. On some rare occasions, they sublimate their relationships into works of art – Marina Abramović and Uwe Laysiepen.

* * *

In 2004, in Paris, in the square in front of the Centre Georges Pompidou, I contemplated *Au delà du visible* (Beyond the visible) – a video installation produced by Ninavale. The work made its impact on me. Here is what I experienced back then.⁴

⁴ This text has been published in the *Kultura Weekly*, 2004, Nr. 47, 10 December; *Artpress Magazine*, 2004, Nr. 309, December.

двойки партньорите имат и общи работи, и индивидуално творчество. Художническите двойки понякога се разделят. Сравнително рядко сублимират любовните си отношения в художествени творби – мисля за Марина Абрамович и Уве Лайсипен / Улей.

* * *

През 2004 г. в Париж, на площада пред Центъра „Жорж Помпиду“, съзерцавах видеоинсталацията на Нинавале „Отвъд видимото“. Творбата ми въздейства. Ето и моят тогавашен отклик⁴: Движещи се силуети, проектирани върху стена. Свят на сенки, разгръщащ се върху екран. „Отвъд видимото“ на Нина Ковачева и Валентин Стефанов извиква у мен образа на Платоновата пещера. На площада пред Бобур ситуацията е парадоксално преобърната. Зрителят е отвън, „на свобода“, волен да избира сред множество възможни гледки.

⁴ Текстът е публикуван във вестник „Култура“, 2004, бр. 47 от 10 декември; списание „artpress“, 2004, № 309, décembre.



Au-delà du visible, Nuit Blanche, Paris, France, 2004
 Au-delà du visible, MNAC Bucharest, 2005
 Au-delà du visible, National Academy of Fine Art, Sofia, Bulgaria, 2011



Moving silhouettes projected onto a wall. A world of shadows unfolding on a screen. Kovacheva and Stefanoff's *Au delà du visible* evokes in me the image of Plato's cave. Here, in the square in front of Beaubourg, the whole situation is paradoxically reversed. The spectator is outside, "free" to choose among a number of different sights. "The world of shadows" seems to be enclosed within the confines of the room whose window we can see. The passer-by (I) can, as it were, choose, without coercion, where to hold her gaze. The silhouettes on the window are just one among many options. Yet this world of moving shadows is as much "imprisoned" the room with a window as I am "free" among these sights.

The quotidian space is cluttered with ads, posters, placards and billboards, with information and shop windows which attract, seduce, and sell. A stream of passers-by – appearances and attitudes – crosses my sight.

Au delà du visible is a fissure, a crevice in the visual content of daily life. The crevice presents itself as a window – an optical illusion. The play with different scales prevents me from committing an error. And yet there is a window out there. One barred by a screen, though. This sight does not offer a borderline between freedom and imprisonment – it suggests the impossibility of contact between in and out, an insurmountable boundary frustrating any passage. Susan Sontag associates her contemporary situation of

„Светът на сенките” сякаш е затворен – в онази стая, чийто прозорец виждаме. Минувачът (аз) като че може да избира без принуда къде да задържи погледа си. Силуетите на прозореца са сред множество от възможности. Но този свят от движещи се сенки е толкова „затворен” в стаята с прозорец, колкото и аз съм свободна сред гледките. Делничното пространство е визуално задръстено от реклами, плакати, транспаранти и билбордове, информация и витрини, които притеглят, съблазняват, „продават”. Поток от минувачи – поведения и външност – прекосява погледа ми. „Отвъд видимото” е процеп, пукнатина във визуалния делник. Процепът се представя като прозорец – оптическа измама. Играта с мащабите ме предпазва от грешки. И все пак там има прозорец. Но преграден от екран. Не гледка между затвор и свобода, а невъзможност за контакт между вътре и вън, непреодолима граница, осуетяваща всяко преминаване. Сюзан Зонтаг прави алюзия за съвременната ѝ ситуация на привидно познание и привидна мъдрост сред фотографските образи с Платоновата пещера (Пещерата на Платон. В: За фотографията, 1977). Визуалното владее представи и убеждения, още повече в нашата ситуация със стотици ТВ програми, интернет, големи екрани с рекламни и инфо клипове във всякакъв род публични пространства.

The Stranger in Us, (preparation), MNAC Bucharest, 2005
The Stranger in Us, MNAC Bucharest, 2005

apparent knowledge and apparent wisdom among photographic images with Plato's cave ("Plato's Cave" in *On Photography*, 1977). The visual affects ideas and convictions, especially in our condition dominated by a myriad TV shows, the Internet, large screens with advertising and info clips in all sorts of public spaces. "Unlimited" visualization consolidates the prison in the cave.

The ghostly faces on the screen behave provocatively; they appeal to me silently and lure me with gestures. They seek to penetrate my thoughts and my fantasies. Yet they do not suggest or explain anything at all. Here, the visual content of daily life cracks, and we lapse into a different space.

There are no people in that room – there is no room either. Rumor has it that what lies behind the window is the artists' studio. (I've been there as a visitor, actually). Yet these ghostly silhouettes, not created by a human hand, come and go into a different studio, without *topos* and without time. I keep watching the shadows (I can recognize some faces), while a swarm of people pass me, and if I look away from the screen, I can see them moving. I can hear them speaking, I can feel them within the scope of my own body. But here we go: the silhouettes on the screen-cum-window suddenly change. The stream of people seems to be passing straight from the pavement around Les Halles de Paris through the screen and into that space. Now the shadows are in the city,

Визуализирането „без граници“ укрепва затвора в пещерата.

Призрачните лица от екрана се държат призивно, викат ме без глас, предизвикват ме без слова, съблазняват ме с жестове. Стремят се към моите мисли и фантазии. Но те не предлагат и не обясняват нищо. Тук визуалният делник се пропуква и пропадаме в друго пространство.

В онази стая няма хора – няма и стая. Твърди се, че зад прозореца е ателието на артистите. (Аз дори съм го посещавала.) Но тези призрачни, неръководни силиуети излизат и влизат в друго ателие, без *topos* и време.

Наблюдавам сенките (разпознавам някои лица), докато хора (множество) преминават край мен и ако отвърна поглед от екрана, виждам как се движат, чувам как говорят, усещам ги в границите на моето тяло. Но ето че на екрана-прозорец силиуетите се променят. Потокът от хора сякаш преминава през него директно от паважа при парижките Хали. Сега сенките са в града, а аз навярно съм вътре, на онова място, в „ателието“. И сякаш ги наблюдавам от някакъв (от моя) прозорец. Дали и те ме гледат?

Присъствието на копнеещите общуване сенки се заменя/измества от крачещите силиуети, които навяват отсъствие.

Уголемените лица, в стремежа им към общуване, са инсценирани.

Множеството, в неговото безразличие, е документално заснето.



Wet Contact, exhibition view, Macedonian Museum of Contemporary Art Thessaloniki, 2004
 Wet Contact, exhibition view, MNAC Bucharest, 2005
 I Am The Best, installation view, Inner Space Multimedia Art Poznan, Poland, 2002
 I Am The Best, installation view, MOCA, Taipei, Taiwan, 2010

and I must be in there, in that place, in the “studio”. And I seem to be watching them from some (is it mine?) window. Are they watching me, too?

The presence of these shadows that crave communication gets replaced/ displaced by silhouettes that suggest absence. The enlarged faces, with their quest for communication, seem theatrically conceived. The multitude, with its indifference, seems like a frame from a documentary.

Kovacheva and Stefanoff’s installation leaves leeway for interpretations in many directions. We might think of the abandonment of spaces that are conventional in the visual arts – a movie without a movie theater, an artistic video without a gallery. The square, the one in front of Beaubourg (a locus for all kinds of experimental events) at that, evokes some similarities to traditional street theatre.

Technology, which makes it possible for artistic “crevices” to appear in unexpected places, gives us further opportunity to deliberate and correlate.



Инсталацията на Нина Ковачева и Валентин Стефанов създава възможности за интерпретация в различни насоки. Можем да мислим за напускането на традиционни за визуалните изкуства места – филм извън кинозала, артистично видео извън галерия. Площадът, и то пред Бобур (място на всякакъв род импровизационни изяви), подсказва също сходства с традиционния уличен театър.

Технологията, позволяваща появата на артистични „пукнатини“ на неочаквани места, ни дава още възможности за дискутиране и свързвания. Под въпрос е поставен статутът както на „високото“, така и на „масовото“ при визуалните творби (сред опита на художествени и документални филми, на артистични видеоклипове и реклами). Какво има отвъд видимото? – е въпросът, който ме засяга близко. Мога ли да проникна оттатък? В страховете – своите и на другия; в агresiите – към себе си и към другите? Сред плашещото в безразличието си множество,



What is at stake here is the status of “high-brow” and “low-brow” in visual works (e.g. feature films and documentaries, artistic videos and commercials).

The question what lies beyond the visible concerns me closely. Can I take a look beyond? Amidst my fears and those of others; amidst those acts of aggression towards myself and towards others? Amidst the multitude’s indifference which infringes on my own space? Or in my room/studio-cave, where others seem unable to see me? Can I make those bars penetrable; can I forge relationships? Can I transfigure my fears of ubiquitous visibility (the effect of the panopticum) into an act



нахлуващо в моето пространство? Или в моята стая/ ателие-пещера, в която другите сякаш не ме виждат? Мога ли да правя преградите проникваеми, да създавам отношения? Да преобразувам в артистична споделимост моите страхове от вездесъщата видимост – ефекта на паноптикум, и угнетяващата невидимост – състоянието на алиенация? Нина Ковачева и Валентин Стефанов ни включват в идеите си. Останалото са сенки. (по Платон)

* * *

Други съвместни работи на артистичната двойка имах възможност да видя в аранжимента, в който бяха изложени през 2007 г. в Музея за съвременно изкуство MNAC в Букурещ⁵.

Пространствената постановка, условията на показване / съзерцание винаги са важен аспект от творбата. Тук работите са разположени в представителните

⁵ Следващите три абзаца са част от текст, публикуван в: Ирина Генова. Tempus fugit. За съвременното изкуство и визуалният образ. София, 2007, с. 103-1015.



of sharing through art? Can I overcome the state of frustrating invisibility, or of alienation?

Nina Kovacheva and Valentin Stefanoff give us access to their ideas. The rest are shadows (after Plato).

* * *

I had a chance to see a selection of some other works of the artistic couple at the 2007 exhibition at MNAC in Bucharest.⁵ The spatial setting, i.e. the conditions of showing / contemplating, is always an important aspect of a work of art. Here, the pieces are exhibited in the central ground-floor spaces of the Museum – four video installations in the interior and one on the façade/windows – under the common title *Au delà du visible*.

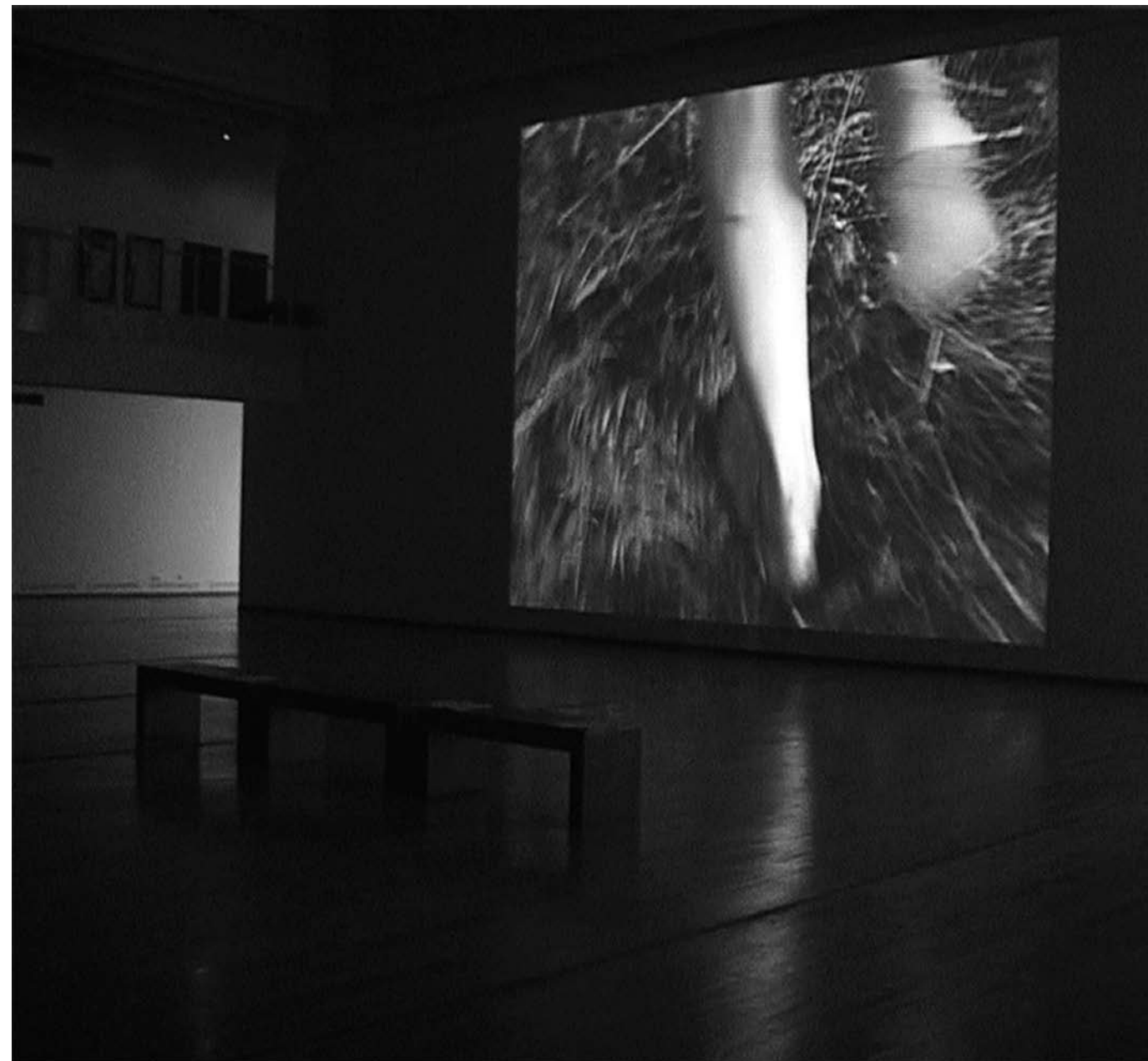
In 2006, in an interview for the *Kultura Weekly*, the artists discuss their works. The one I have seen in Sofia is *Wet Contact*. However, the enormous spaces and the technological facilities at the Bucharest museum undoubtedly alter the conditions of the gaze – one is confronted with high-quality, large-format images, which allows for a manipulation of the distances of perception. The most successful, as to its global impact, seems to be the video diptych entitled *The Stranger in Us* (2005). We get a close-up shot on the two artists' faces, and from time to time each of them

партерни пространства на Музея – четири видеоинсталации в интериорите и една на фасадата/на прозорците – под общото наименование „Отвъд видимото”.

През 2006 г. в интервю във в. „Култура”⁶ артистичната двойка говори за творбите. От тях в София съм виждала „Wet Contact” / „Мокър контакт”. Но огромните пространства и техническата осигуреност в букурещкия музей безспорно променят условията на гледане – дават възможност за голямоформатни качествени образи, за игра с дистанциите на възприемане. Сякаш най-сполучил в цялостното си въздействие е видеодиптихът „The Stranger in Us” / „Чужденецът в нас самите” (2005). Лицата на двамата артисти са в едър план, на моменти всяко от тях се удвоява – изпълва и двата кадъра на диптиха. Начинът на излагане ме принуждава да се доближа и да сведа поглед. Разполагането на образите почти хоризонтално (под малък ъгъл), изразителните близки планове, втренченият взор, редуващ се със склопените очи, както и колоритът ми напомнят фаюмски погребални портрети. Идея за надгробие. Ликът като идентификация, същият и различен,

⁵ The next three paragraphs are part of a text published in Irina Genova. „Tempus fugit. Za savremenoto izkustvo i vizualniyat obraz”, Sofia, 2007, 103-105.

⁶ Разговор с Нина Ковачева и Валентин Стефанов: *Човек може да е чужденец навсякъде*. „Култура”, 2006, бр. 8 от 3 март.



doubles, thus filling the two frames in the diptych. The layout makes me get closer and look down. The almost horizontal positioning of the images (shot at an acute angle), the expressive close-ups, the alternation between an intent regard and dropping eyelids, as well as the color scheme, recall the Fayum funeral portraits. A sepulchral touch. The visage as identification – identical and different – as if caught in a mirror, reflected/captured in the ephemeral dimension of the screen between this world and the otherworldly. The slow movements of the eyes and lips hold the gaze and have a magnetic impact. As far as I'm concerned, there is no need for the superimposed voice-over and the guiding verbal cues. I would prefer rather contemplate a diptych in silence. Nina Kovacheva and Valentin Stefanoff should be gratified with the opportunity to show their works to their best effect, and MNAC's team should be happy with the presence of these works here.

* * *

What is the appeal of artistic couples creating their works collaboratively? It probably lies in the possibility of solving the power issue and the issue of the role of in love involvement. Both questions, interrelated in this context, are essential to human existence in personal and in social terms, which is why they inevitably concern us. Successful artistic practices and products constitute a sublimation of the human condition.

сякаш в огледало, отразен / уловен в ефимерността на екрана между тукашно и отвъдно. Бавните движения на очите и устните задържат погледа, действат магнетично. За себе си мога да кажа, че нямам нужда от произнасяния текст и допълващите, насочващи смисли. Бих предпочела да съзерцавам диптиха в тишина. Нина Ковачева и Валентин Стефанов би трябвало да са удовлетворени от възможността да покажат работите си по най-добрия начин, а музейният екип на MNAC – от присъствието на техните творби тук.

* * *

С какво intrigueва практиката на артистичните двойки в създаването на общи работи? Навярно с възможното разрешаване на проблема с властта и с ролята на любовните отношения. И двата въпроса, тук взаимно обвързани, са фундаментални за човешкото съществуване и в личен, и в обществен план, поради което неизбежно ни засягат. Успешните артистични практики и творения сублимират човешката ситуация.

Как се ражда общата идея при артистичната двойка? Чия е първоначалната инвенция, „искрата“? Кого от двамата посещава Музата? Нараства ли въодушевлението / Как нараства в хода на общата работа? Кой решава Как?, Какво? и Колко? в процеса на сътворяване? Възможно ли е решенията да бъдат договаряни

How does an artistic couple come up with a common idea? Whose is the initial invention, the “spark”? Who is the one honored by the Muse's visitation? Does inspiration grow? / How does it grow in the process of the common endeavor? Who says how, what, and how much in the process of creation? Is it possible that the decisions should be negotiated, and does this lead to the best decisions? In what sense is the collaborative work of two involved in love individuals different from that of a creative tandem (Ilf and Petrov in literature, for instance)?

Mass media usually provide the public with intriguing stories about artists' relationships. Rarely do they discuss the dramatic tribulations accompanying partnerships based on the formula of the unified double ego. Even in the case of interviews, the two artists have to solve, on the spur of the moment, the question “who speaks” on behalf of the doubled ego. This catalog attests to Nina Kovacheva and Valentin Stefanoff's conviction today, after twenty years of collaborative work, that the Ninavale formula has brought them gratification. Such a long-lasting successful creative partnership is rare among artists in Bulgaria and beyond.

и дали по този начин се откриват най-добрите? Различава ли се / По какво се различава съвместната работа на любовната двойка от това на колектив от двама / две творчески индивидуалности (например на Иля Илф и Евгений Петров в литературата)?

Популярните медии обичайно предлагат на публиката интригуващи разкази за отношенията на артист(к)ите. Сравнително рядко са обсъждани драматичните затруднения при партнирането във формулата на едно его. Дори при интервюта с двамата артисти би се налагало те да разрешават ситуационно въпроса „Кой говори?“ от името на удвоеното его.

Настоящият каталог изявява убедеността на Нина Ковачева и Валентин Стефанов днес, двадесет години след първата им съвместна работа, че формулата Нинавале им е донесла удовлетворение. Тази дълготрайна успешна практика на артистичната двойка е рядък случай не само сред художниците от България.



GOOD ART RECIPE - ninavale's recipe

Ingredients:

An idea -2 lb.

A muse (no measures available; optional)

Genius - 2 tsp.

Backbone - 2 tsp.

Humility -1 tsp.

Business acumen - 5 tsp.

Preparation method:

Start with an idea - the egg that awaits the moment of fertility. There will be many other eggs like yours out there, but there should be a minuscule mark/spot/flaw/scar that sets yours apart.

Wait for the muse (she stands for inspiration and the sublime) to come. If she doesn't, well, to hell with her. Don't bother to invoke her. She won't hear anyway.

Add some genius (from Latin gignere = to beget). Genius is many tiny little guys (like soya sprouts) that travel all the way to the egg with their flagella.

Once the thing is on its way out, add some backbone to make it live its own life. There's always you and them. If you make your art with only them in mind, it'll live their life. So do what you gotta do.

A dash of humility is indispensable. For so many of them, pleasure is the same thing as understanding. You want to live off your product, after all.

Business acumen is about targeting the well-to-do snobs. The formula for this spice is as simple as it gets: make them feel they understand while shocking them.

Serve in a good gallery.

ДОБРО ИЗКУСТВО - рецепта по ninavale

Съставки

Идея - 2 грама

Муза (няма налични мерки; по желание)

Гениалност - 2 ч.л.

Гръбнак (здрава гръбина) - 2 ч.л.

Смирение - 1 чаена лъжичка.

Търговски усет - 5 ч.л.

Подготвителен етап:

Започнете с идея - яйцето, което очаква момента на оплождането. Има много други такива, но точно това яйце трябва да има някакъв мъничък дефект /някакво петънце/ някакъв белег, който отличава вашето яйце.

Изчакайте музата (това е друга дума за вдъхновението и възвишеното) да дойде. Ако не се появи, да върви по дяволите! Не си правете труда да я призовавате. Няма да ви чуе...

Добавете малко гений (от латински gignere - зачевам). Геният са много мънички същества (като соеви кълнове), които стигат с техните камшичета чак до яйцето.

Щом „нещото“ е на път да излезе, добавете гръбнак (здрава гръбина), за да заживее свой собствен живот. В уравнението влизате вие и те. Ако докато правите изкуство, само те са ви в главата, то ще живее техния живот. Тъй че действайте, без много да му мислите.

Необходима е и щипка смиреност. За мнозина от тях, удоволствието е равно на разбирането.

А вие в крайна сметка искате да живеете от продукта си! С доза търговски усет ще стигнете до заможните сноби.

Формулата за тази подправка е съвсем проста: накарайте ги да си мислят, че разбират, като в същото време ги шокирате. Сервирайте в добра галерия.

UNDERPLAY¹

Patrick Javault / Патрик Жаво

This is about a woman running across a field, captured from an angle as low as the grass, and we do not know what pushes or sweeps her along, nor does the transition from black-and-white to color help us understand (*How Near, So Far*), or



it is about a swarm of spots drifting to the sound of electronic music, which evokes a light show from the psychedelic years, before it gradually reveals itself as an ant swarm (*Let's Have Some Fun*). Nina and Valentin's videos usually start with triggering a sense of unease or perplexity, and despite the moments of relative clarity, the unease and the perplexity never quite vanish.

Before video art dissolved almost completely into a new genre of cinema, there were, on the one hand, the magicians of the electronic image, and on the other, those who found in this

¹ This is an allusion to a particular acting technique based on a deliberately limited use of expressive devices (the opposite of overacting). The prototype of an actor using this technique would be Robert Mitchum.

Виждаме жена, която тича през полето – снимана е от ъгъл, който съвпада с нивото на тревата – не разбираме какво я гони, какво я влече, преминаването от черно-бели към цветни кадри също не ни помага да



разберем („Колко близо, толкова далеч“). Или пък виждаме рояк от петна, които се носят под ритъма на електронна музика – гледката напомня за светлинно шоу от епохата на психеделичния унес – след което пред погледа ни постепенно изниква мравуняк („Нека се позабляваме“). Видео творбите на Нина и Валентин обикновено предизвикват още в началото смут и безпокойство, и въпреки моментите на относително проясняване, това усещане така и не изчезва докрай.

¹ Тази английска дума препраща към определен тип актьорска игра, в която изразните средства са ограничени максимално (обратно на преиграването). Прототипът на актьор, практикуващ „underlay“, е Робърт Мичъм. Бел. авт.

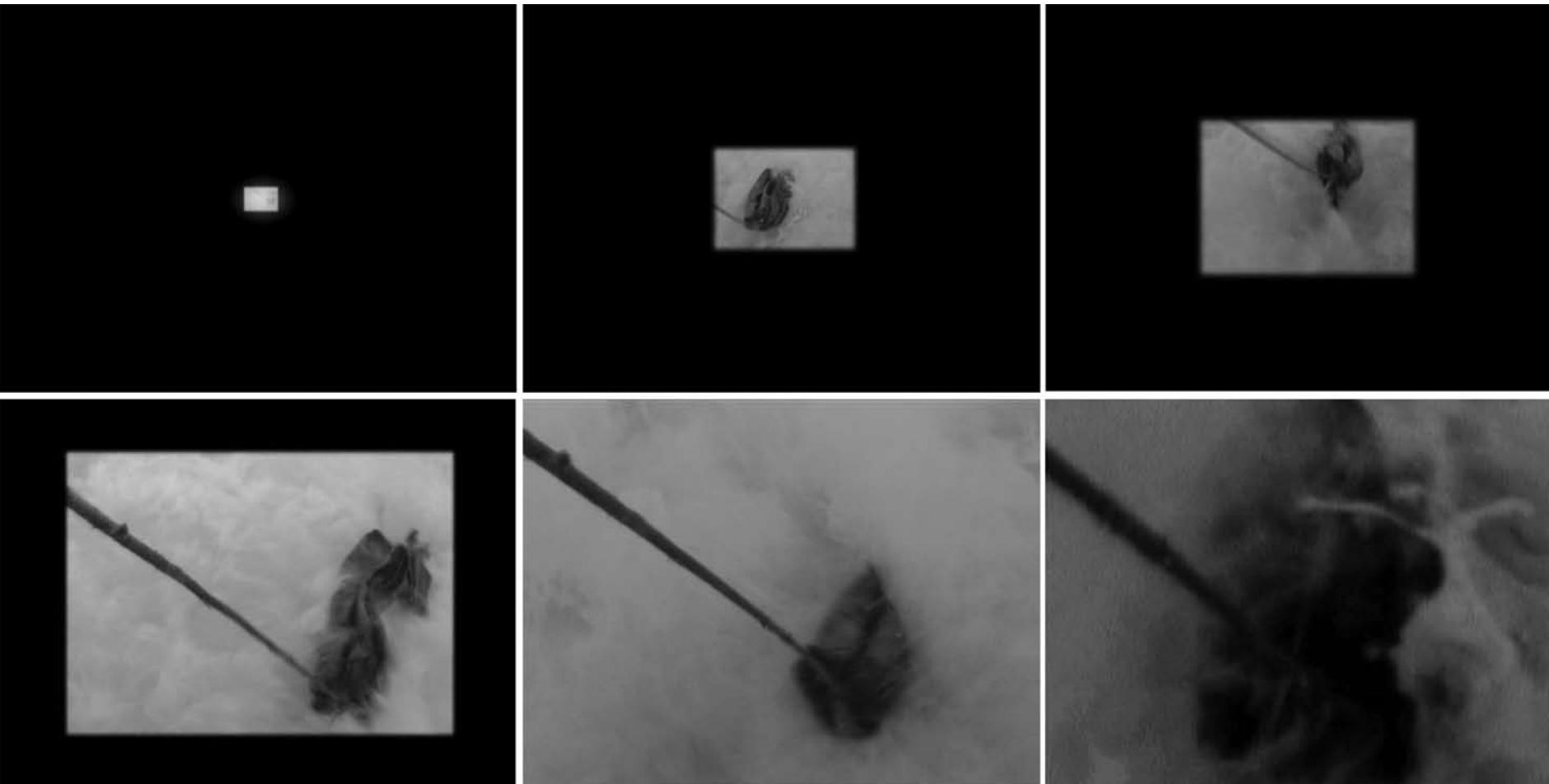
How Near so Far, installation view, MNAC Bucharest, 2005
Let's Have Some Fun, installation view, 2004

Wet Contact, video, 29.41 min., 2002

form some room for performance. Nina and Valentin are affiliated with both tendencies, even though the magic effects in their works are of the simplest kind and demand no wonders of technology. Video performers, when they take close-up shots of their faces, while expecting a basin or a bucket of water to be poured upon them, be it in the video performances of the 70s or in those of the most famous female artist who comes from the Balkans, do not offer anything more bizarre and extreme

Преди видео артът да се разтвори почти изцяло и да премине в нов киножанр, в него от една страна се изявяваха или фокусници на електронния образ, или хора, които успяват да вкарат играта в това изкуство. Нина и Валентин принадлежат и към двете школи, макар че фокусническите ефекти в творбите им са от възможно най-простия вид и не изискват чудеса от храброст в технологично отношение. Когато насочват камерата в близък





than a childish practical joke. These look like anti-performances, or like the gestures of a *Fluxus* performer designed to refresh the actor's ego, or they look like a parody. But this is an analysis that requires the sobriety of judgment, whereas what strikes us and what startles us at the very moment is the fact that it is all about individuals being subject to an ordeal

план към лицата си, видео творците очакват и приемат изливащите се върху им кофи с вода, било то във видео перформънсите от 70те или в тези на най-известната жена артист от Балканите, без да предлагат нищо по-странно и по-екстремно от добре скроен номер на някой съученик. Всичко това прилича на анти-

which they force themselves to experience without betraying their bafflement and surprise. Drawing upon one of the essential gags of burlesque comedy and performing it (is this a performance?) with self-restraint and gravity, Nina and Valentin produce a double, almost abstract, vision of oppression and resistance. *Wet Contact*, the title of this

перформанс, на жест в традицията на *Fluxus*, целящ освежаване на егото на артиста – прилича на пародия. Но подобен анализ изисква трезва преценка, а в момента на действието ни стряска и завладява това, че тук става дума за изпитание, на което е подложен човек, опитващ се с всички сили да не издаде своята стъписаност.

installation, also corresponds with this attempt at detachment, with this ambition to subdue the effects and open up a space conducive to thought.

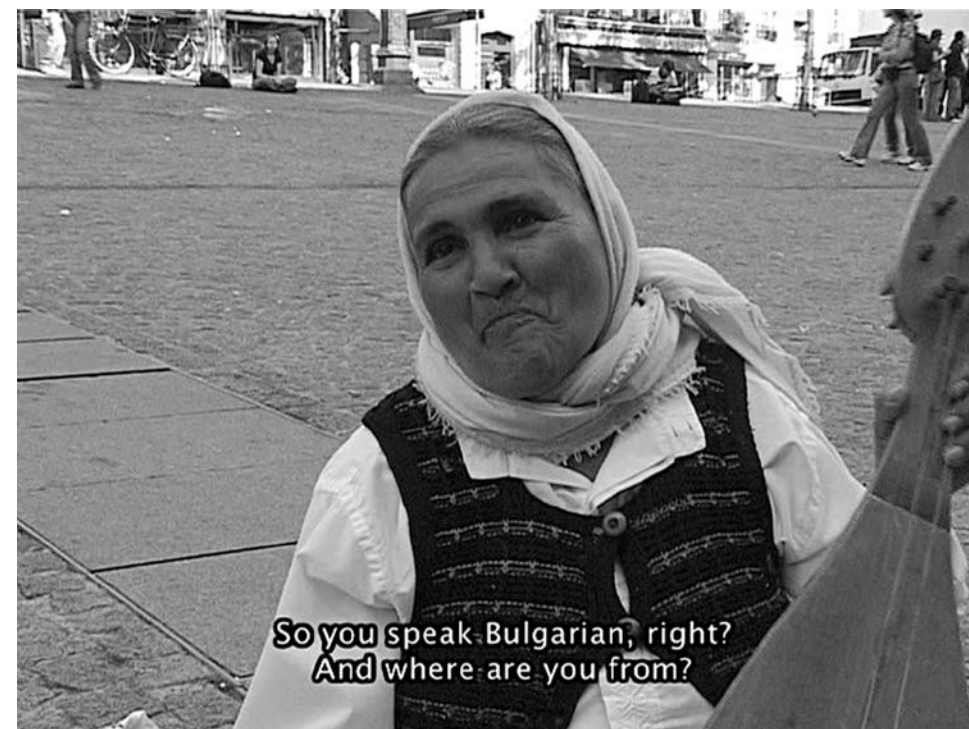
One can discern the same detachment and quality of abstraction in *Desire and Resistance Determine the Motion*, too.

This time, the video revolves around an indistinct piece of cloth dragged along by a boat. There is only this black mass in sight which sinks in the wake and then re-emerges, along with the rope that keeps it tied to the ship. There is rhythm to the action: a regular metallic sound (which evokes a factory floor) charged with a sense of violence. Compared to the installation discussed above, this one looks much more dramatic and fraught with content, although the action that has been filmed is still a 'wet contact.'

The image of a body, human or animal, gets attached to this scene because of the inexorable pounding, yet one might as well replace these dramatic views with those of a video metaphorically reduced to its sources: a play of currents and lines, and an image that is perpetually metamorphosed. This image, originally stunted, starts expanding until it covers the whole of the screen, but the enlargement does not result in dispelling our uncertainty about the nature of the object. The expansion is also part of the suspense, and it enables us to measure the duration of this micronarrative. The camera zooms in until the screen is totally engulfed, and the image seems

Стъпвайки върху тази основополагаща хватка на бурлеската, Нина и Валентин успяват да я изиграят (дали наистина става дума за изиграване?) премерено и сериозно, като по този начин изграждат удвоен, едва ли не абстрактен образ на угнетеността и на съпротивата срещу нея. „Мокър контакт” – заглавието на инсталацията – също съответства на това желание за дистанциране, за потискане на ефектното в името на предизвикания у зрителя размисъл.

Дистанцирането, както и стремежът към абстракция, откриваме и в „Желанието и съпротивата определят движението”. Този път става дума за предмет, за безфомен парцал, влачен от някакъв кораб. Нищо друго не присъства в кадъра, освен това черно нещо, вързано с въже за кораба, което ту потъва в пяната, ту се появява над нея. Ритъм на действието придава отмереният металически звук, който напомня шума в някой цех, и едновременно с това вещае насилие. Съпоставена с творбата, за която стана дума по-горе, тази инсталация изглежда още по-драматична и натоварена със смисли, макар и заснетите кадри също да са един вид „мокър контакт”. Сцената ни навежда на мисълта за тяло, човешко или животинско, поради неумолимото думкане, но спокойно бихме могли да заместим тази драматична гледка с визия, която метафорично ни отвежда при своите



to become denser, having attracted a mass of movements and strokes, which does not mean that the original situation has changed much. This expansion of the image is the engine of suspense; it leads us to believe that there might come a moment of elucidation or closure, but nothing of the sort happens.

One should expect nothing and hope for nothing, and yet experience intensely – this could be the moral that brings the two installations together. Repetition and boredom have been going hand in hand with avant-garde cinema or video art for a long time, but the boredom in this case is, so to speak, of a superior nature – it is a tool of raising both aesthetic and political awareness.

The corpus of Nina and Valentin's videos, as it is presented on the www.ninavale.com site, is a limited selection (eight videos and eight video installations), and within this corpus, *Two Days' Distance*, their latest work, is a bit off-key. The video has been shot within a period of two years and comes in two parts.

Based on the witness statements of a Bulgarian couple of musicians, Elenka and Veliko, who have come to make a few pennies in front of Beaubourg, the video falls into the category of documentaries. Alternating between shots on him and shots on her, edited in a rapid staccato rhythm, the video gives us a thoughtful perspective on cultural differences (these folk musicians, who play at wedding parties in Bulgaria, seem like avant-garde

източници: при една игра на мазките и на линиите – един образ, който постоянно претърпява метаморфози. Този образ, смален в началото, постепенно се разраства, за да заеме целия екран, без това уголемяване да разсейва съмненията ни относно природата на обекта. Разрастването е част от интригата и ни позволява да измерим продължителността на този микроразказ. Предметът нараства и изпълва екрана, а образът сякаш се съгъстява, побирайки в себе си една маса от движения и сблъсъци, без това да е променило първоначалното състояние. Това разрастване на образа движи интригата и ни кара да си мислим, че следва някакъв финал, но той така и не идва.

Нищо не следва да очакваме и на нищо не трябва да се надяваме – това вероятно е посланието, което обединява двете инсталации. Повторителността и скуката вървят ръка за ръка с авангардното кино и видео арта от доста време насам, но в този случай скуката, може да се каже, е от по-висш порядък – тя е инструмент за естетическо и политическо внушение. Представеният в сайта www.ninavale.com корпус от видео творби на Нина и Валентин е една съвсем ограничена подборка (осем видеа и осем видео инсталации). Сред тези произведения „На два дни разстояние” – най-новата им творба – е донякъде извън гамата на останалите. Заснета е в рамките на

performers in Paris). It also gives us a glimpse of the artist's life at the doorstep of a grand institution.

These are narratives of simple lives, but they also constitute acts of resistance.

две години и се състои от две части. Бидейки изграден върху свидетелствата в отговорите на двама български музиканти, Еленка и Велико, които са дошли да припечелят някой лев пред центъра „Помпиду” (Бобур), този видео разказ попада в категорията на документалистиката. С прескачащите от единия към другия кадри и с бързия си насечен монтаж творбата ни кара по един красив начин да се замислим за културните различия (в България героите на разказа минават за изпълнители на сватбарска народна музика, а в Париж стоят като авангардни музиканти), както и върху една определена представа за живота на твореца пред прага на голямата институция.

Това са разкази за обикновения живот, но също така са и действие на съпротива.



BALKAN ART - ninavale's recipe

Ingredients:

Use only local ingredients.

No huge investments are necessary, just put the stress on emotions and intuition.

Add enough historical baggage cut up into large pieces.

3.39% Balkan "folklore" (the aromas are embellished by the various ethnicities)

Kindness and hospitality (if not available, substitute with a pinch of hatred and a pinch of paranoia for the same results)

Local pride or chauvinism to taste.

No matter how you mix the ingredients, the results will be the same.

How to prepare:

Prepare in a traditional pot (the manufacturer is irrelevant, because it is always unique).

Let simmer on a slow flame (be careful not to overcook!)

Make sure to serve in the most extreme way - as an appetizer, main course or dessert.

At any rate, it will have an aphrodisiac effect.

Warning:

The taste changes depending on where it is consumed - in the region or outside of it!

It is best tasted first West of the region, and after that returned for local consumption.

At cocktail parties and other public art tasting events, the Balkan product is served near the periphery of the plate, be it on the left or on the right side.

БАЛКАНСКО ИЗКУСТВО - Рецепта по ninavale

Продукти:

Използват се изключително продукти от региона.

Не са необходими големи инвестиции, но наблегнете на чувствата и интуицията.

Достатъчно количество историческа натовареност нарязана на едри парчета.

3.39 % Балкански „фолклор“ (ароматите се подсилват от специфичните етноси)

Доброта и гостоприемство (при липса, заместете с щипка омраза и щипка мнителност - дава същия резултат)

Местно самочувствие или шувинизъм на вкус.

Редът на смесване на продуктите е без значение - това не променя резултата.

Начин на приготвяне:

Приготвя се в традиционен съд. (независимо от производителя, тъй като той е уникален!).

Къкри на бавен огън. (внимавайте да не преготви или захване!).

Поднася се задължително по екстремнен начин, като продуктът може да бъде сервиран за предястие, основно ястие или десерт, но винаги има ефектът на афродизиак.

Внимание:

Вкусът се изменя в зависимост от това дали се консумира в региона или извън него!

За предпочитане е да бъде дегостирано първо на запад от региона, след което върнато за местна консумация.

На коктейли и други групови дегустации на изкуство от различни региони, балканският продукт се сервира в периферията, независимо дали е от ляво или от дясно.

Sharing as an avenue to the self

Споделянето като път към себе си

Maria Vassileva / Мария Василева

Nina Kovacheva and Valentin Stefanoff have been living and working together for decades now. Throughout this period, they have combined authorship with co-authorship. Actually, it takes some time and a stock of personal achievement for collaborative creative work to become possible, and this happened for these two artists in the mid-90s.

Their shared existence, in which the independence of the self is preserved, constitutes an extremely interesting phenomenon. The balance is significant not only in terms of quotidian life, but also as a quality that we shall see emerging in their common projects.

The dialectic of living together, while at the same time asserting the self's freedom, manifests itself in the pronounced inward-outward movement in Kovacheva and Stefanoff's art. In other words, the home remains a temple of mutuality for them, but it constantly opens its doors, goes beyond and dissolves them in the quest for autonomy. The 'flight' from the nest is a universal journey towards the self, towards the self's identity and sovereignty. Part of this flight involves communicating with others, revealing one's own inner life, as well as exposing it as a form of defense of and guarantee for the free will. It is no accident that these artists' collaborative works have to do with sharing; with bringing to light whatever remains hidden within the walls of the home; with constructing an open narrative about life.

Нина Ковачева и Валентин Стефанов живеят и работят заедно вече няколко десетилетия. През това време създават и индивидуални, и общи работи. Всъщност отнема доста време и натрупани лични постижения докато се стигне до колективна продукция, което се случва около средата на 90-те години.

Изключително интересен е феноменът на това споделено съществуване, което обаче запазва и независимостта на всеки. Този баланс е важен не само от гледна точка на житейските практики, но и като качество, което ще видим да се проявява в общите проекти.

Живеенето заедно и постоянното отстояване на свободата се изразява в подчертаното движение вътре-вън. С други думи, домът остава храм на взаимността, но той постоянно се отваря, напуска, разгражда в търсене на личната автономия. „Бягството“ от гнездото е универсално пътуване към самия себе си, към собствената идентичност и самостоятелност. Част от това бягство е и общуването с другите, разкриването на вътрешния живот, експонирането му навън като защита и гаранция на свободната воля. Съвсем не случайно най-важните им съвместни проекти са свързани именно с това споделяне, с излагането на показ на това, което остава невидимо зад стените на дома, с отворения разказ за живота.

In the Out, 4th Biennale of Contemporary Art, Cetinje, Montenegro, 2002

In the visual installation In the Out (2002, Cetinje, Montenegro) the authors' private lives are projected onto the building's façade – they are committed to people's attention and symbolically motivated in their public guise. In actuality, the 'secrets behind the curtain' are routine actions. Two people pass each other silently, immersed in their own thoughts. Their paths hardly cross, they don't talk to each other, but they are together. The general dissolves into the particular and vice versa.

This work is part of a series that focuses on the problem of the individual's autonomy and on her ties with others. The Stranger within Us (2002) is made up of two large self-portraits projected next to one another on surfaces covered with lubricating grease and curved upwards at one end. The eyes stare right ahead with retarded blinks. The soft surface adds another pinch of melancholy. The male voice-over asks questions in a solemn

В инсталацията „In the Out“ (2002, Цетине, Монтенегро) чрез прожекция частният живот на авторите е изнесен на фасадата на сградата, доверен е на хората и символично защитен в своята публичност. На практика „тайните зад пердето“ всъщност представляват обикновени, рутинни действия. Двама души, които се разминават мълчаливо, вгълбени в мислите си. Те почти не се засичат, не си говорят, но са заедно. Общото прелива в частното и обратно. Тази инсталация е част от поредица, която разглежда именно проблема за самостоятелността на индивида и за връзките му с околните. „Странникът в нас“, 2002, представлява два големи автопортрета на художниците, прожектирани един до друг, върху намазани с грес и повдигнати в единия край метални плоскости. Очите гледат право напред със забавени премигващи движения. Меката повърхност добавя още доза



The Stranger in Us, installation view, MNAC Bucharest, 2005



tone. Here is one of the most serious of them: 'Doesn't the artist, in her constant quest, turn into a stranger in her own society? If she does, to what extent? Could it be that the desire to oppose our own knowledge or society's knowledge leads to isolation and loneliness?' Self-absorption is an intimate process, and when it comes to creative work, it becomes imperative that one should adhere to some personal limits. The two subjects/objects are together yet separated, exposed to the public gaze. Here again, emphasis is laid on the limits and on one's capacity to collaborate with others, but this time the lens is also trained on the role of the

меланхоличност. Мъжкият глас зад кадър говори тържествено, задава въпроси. Един от най-сериозните: „Не се ли превръща художникът в чужденец в собственото си общество? И ако да, до каква степен? Дали желанието за противопоставяне на нашето собствено познание или на познанието на обществото не ни води към изолация, самота?“. Вглъбяването е интимен процес, а когато става дума за творческа работа придържането към определени лични граници като че ли е задължително. Обектите са заедно, но и разделени, изложени пред публиката.

Wet Contact, installation view, MOCA Taipei, 2010



creative individual in society. The artists bare themselves to the public, bringing to the fore some of their greatest fears. In Nina Kovacheva and Valentin Stefanoff's art, one finds the confessional motif, the motif of self-exposure and conversation with the spectator. This approach shortens the distance in the act of reception.

The video entitled *Wet Contact* (2002) is conceived in the same vein. Here, the screen is divided into two halves, each of which features a close-up shot of the artists' faces. From time to time, the faces get flooded by an intense splash of water. The authors/characters are exposed again in a rather vulnerable state, as if helpless

Тук отново акцентът е върху границите и способностите за колаборация в обществото, като интересът този път е и към мястото на твореца в него. Авторите се разголават пред публиката, изваждайки на показ някои от най-големите си страхове. В изкуството на Нина Ковачева и Валентин Стефанов често присъстват изповедалният момент, разкриването и разговора със зрителя, подход, който бързо скъсява дистанцията при възприемането на творбите им. В подобна посока е и видеото „Мокър контакт“, 2002. В него екранът е разделен на две, като в двете



Au-delà du visible, Nuit Blanche, Paris, 2004

Au-delà du visible, 4th Biennale of Contemporary Art, Quebec, Canada, 2008

in the face of outward aggression. The video unfolds against the background of a light fading in and out, which creates the impression of the day turning into night ad infinitum. This work is about domination, stability, self-assertion, male and female, loneliness and survival.

In 2003, Kovacheva and Stefanoff created the video installation *Beyond the Visible*. In this work, they have projected images and situations onto the windows of their studio, which is located right across from the Georges Pompidou Center. These images are completely different from the ones one could see at the busy square in front of the museum. The Bulgarian spectator can recognize specific faces and characters, but to the foreign eye these scenes are unfamiliar. The images look unreal not only because of the screen, but also because of the incongruity of what is happening. Some strange enlarged human figures appeal, silently, to the crowd to join them.

The passers-by gaze at this spectacle, but they are also being gazed at, sometimes even through binoculars; the inner dimension has been 'disemboweled' and exposed. And this is not just about the curtains being drawn. The window itself becomes an opening towards a different universe; a tunnel leading to the beyond, which is both approachable and remote, and this recalls something familiar that remains forever closed. Again, what is of interest to the artistic tandem is the relationship between the private and

половинки са разположени в едър план лицата на художниците. Периодически лицата са заливани от силен „плясък“ вода. Авторите отново са на показ в едно доста уязвимо състояние, като че ли безпомощни пред външната агресия. Видеоето се развива на фона на сменяща се светлина, като че ли денят се превръща в нощ и така до безкрай. В тази работа става дума за доминация, за стабилност, за отстояване, за женско и мъжко, за самота и оцеляване. През 2003 г. създават видеоинсталацията „Отвъд видимото“. На прозорците на ателието им в Париж, което се намира точно срещу Центъра за съвременно изкуство „Жорж Помпиду“, прожектират образи и ситуации, различни от тези, които могат да се забележат на оживения площад пред музея. Българският зрител разпознава конкретни лица и типаж, чуждият е изправен пред непозната гледка. Тя е нереална не само заради екрана, но и заради различността на случващото се. Странни уголемени хора без звук, но с красноречиви действия призовават тълпата да се присъедини към тях.

Минувачите от улицата гледат, но и са гледани, понякога дори с бинокъл; вътрешността е „изкормена“ и изнесена навън. Тук не просто е дръпнато пердето на прозореца. Той се превръща в отвор към различна вселена, в тунел към другия свят, който е едновременно близко и далеч,

the public – isolation, contact with the masses, and the preservation of identity. Where do the limits of the personal end and where does ‘dissolution’ through communication with the other begin? The artists explore the issue of limits and their exceeding in some of their non-collaborative works, too. One could cite Valentin Stefanoff’s videos *Opened-Closed*, (2000), *In-Between-Out* (2001), *How to Read Between the Lines or Method for Self Education* (2002), *Sometimes Closed is More Open than Open and Open is More Closed than Closed* (2008), *The World is too Much with Us* (2009), *Light on the Edge, or the Primordial Dome of Optimism* (2014), *We the Poor of This World* (2014), as well as the objects in the *Open-Closed* (1998 - 2000) series. Nina Kovacheva is concerned with the same problems from two perspectives that seem to be mutually exclusive at first glance: on the one hand, she delves into her own self and the depths of her own body, e.g. in the series of photographs *My Beauty and the Beast* (1999), *My Thousand Nights and a Night* (2007) as well as in the series featuring naked bodies which she created between 1995 and 2012; on the other hand, she devotes her attention to controversial social issues which can hardly be reduced to a closure, e.g. in the series of drawings *The Crying Game* (2011-2012) and *N36X27T* (2011). Another noteworthy series of hers is *The Hidden Face of Fragility* (2010) in which she puts to the test familiar faces from

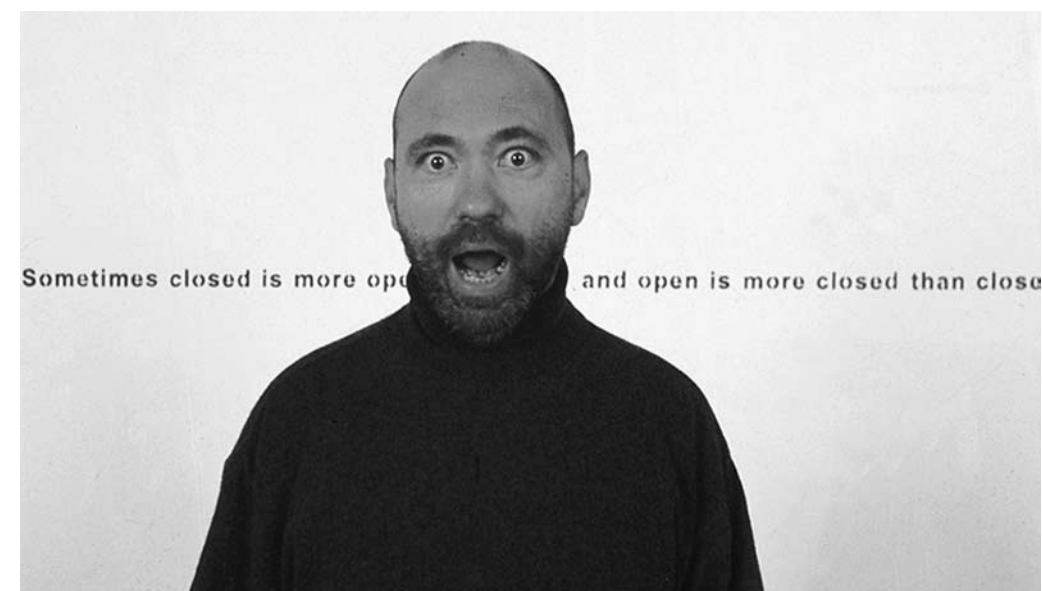
напомня нещо познато, но остава затворен. Темата, която интересува художниците, отново е частно-публично – изолираността, контакта с масите и запазването на персоналността. Докъде се простират границите на личността и къде и как започва „разтварянето“ в общуването с другия. В някои от индивидуалните си работи авторите също изследват проблема за границите и тяхното преминаване. Такива са видеата на Валентин Стефанов “*Opened-Closed*”, 2000; “*In-Between-Out*”, 2001; “*How to read Between the Lines or Method for Self Education*”, 2002; “*Sometimes Closed is More Open than Open and Open is More Closed than Closed*”, 2008; “*The World is too Much with Us*”, 2009; “*Light on the Edge, or Primordial Dome of Optimism*”, 2014; “*We the Poor of This World*” 2014, както и обектите от серията “*Open-Closed*”, 1998-2000. Нина Ковачева се интересува от същите проблеми по два на пръв поглед изключително противоположни начина – от една страна, изследвайки самата себе си и дълбините на собственото си тяло (фотографските серии “*My Beauty and the Beast*”, 1999; “*My Thousand Nights and a Night*”, 2007; както и сериите с голи тела, които създава в периода 1995-2012), а от друга, отправяйки поглед към чувствителни социални теми, които трудно могат да бъдат вкарани в рамка (сериите рисунки “*The Crying Game*”, 2011-2012; *N36X27T*, 2011).

In-Between-Out, video, 11.32 min., 2001

Open-Closed, Museum of Contemporary Art Belgrade, Serbia, 2000

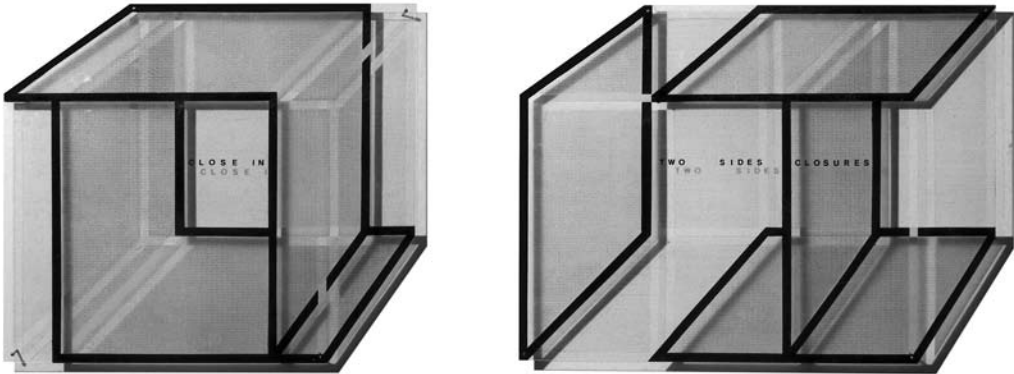
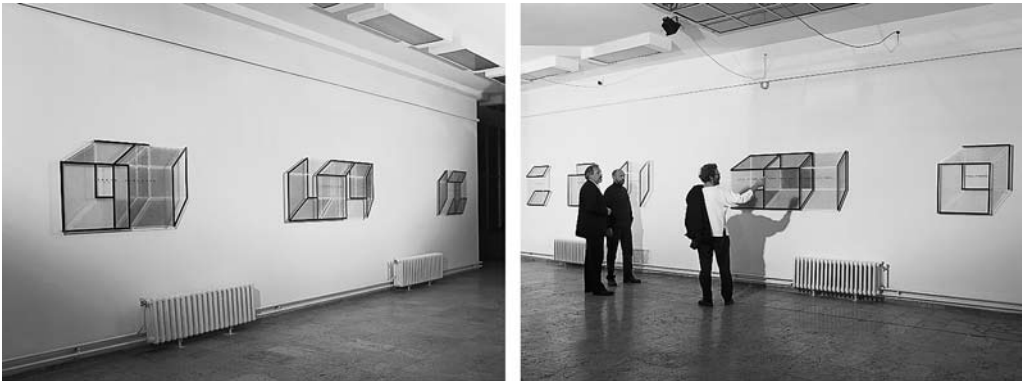
How to Read Between the Lines or Method for Self Education, installation view, Threshold artspace, UK, 2005

Sometimes Closed is More Open than Open and Open is More Closed than Closed, Museum of Contemporary Art Belgrade, Serbia, 2000



Open-Closed, exhibition view, Museum of Contemporary Art Belgrade, Serbia, 2000

The Physics of Freedom, glued polished glass, 250 x 200 x 105 cm, 2012



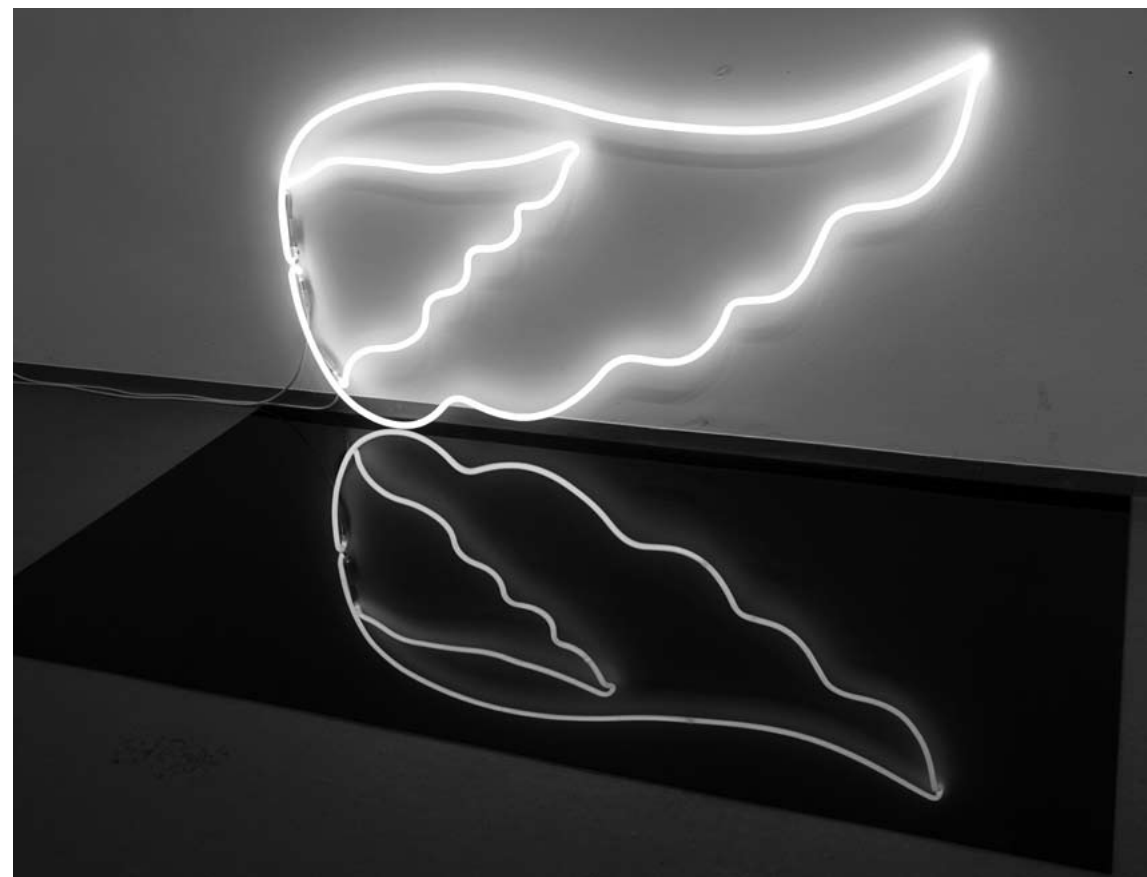


My Thousand Nights and one Night, ink jet print, photo paper on aluminium,
series of twelve, 60 x 80 cm each, 2007



Smiles Giving Tears Crying, exhibition view, Rayko Alexiev Gallery, Sofia, Bulgaria, 2008
 The Hidden Face of Fragility, exhibition view, Galerie Heike Curtze, Vienna, Austria, 2012

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





her own circle of acquaintances. These are middle-aged men shot naked from the waist up and holding a classical children's toy against the backdrop of boundless natural landscapes. The penetration into the innermost areas of affect and the exposure of repressed experiences transform these seemingly ordinary, static photographs into emotionally charged accounts of human existence.

Not only do Nina Kovacheva and Valentin Stefanoff inhabit the same yet divided creative space, but they also try to feel at ease in two countries and two cities – Sofia and Paris. Based in Paris since the 90s, they have retained their personal and professional contacts with their birthplace. Such a balanced lifestyle requires psychological effort and often places the two artists in extreme stressful situations. To a great extent, it is through the prism of the two videos that I will refer to in the next paragraphs that they have refracted their own lot.

Quite often, while 'looking out of the window,' Kovacheva and Stefanoff observe different social phenomena

Интересна е нейната серия "The Hidden Face of Fragility", 2010, в която поставя на изпитание познати лица от своето обкръжение. Това са мъже на средна възраст, заснети голи до кръста на безбрежни природни фонове, които държат в ръце по една класическа детска играчка. Навлизането в най-съкровените зони на чувствителността, разголването на емоциите, изваждането на повърхността на потискани преживявания превръща тези на пръв поглед обикновени, статични фотографии в разтърсващи разкази за човешкия живот.

Нина Ковачева и Валентин Стефанов не само обитават едно общо, но и разделено творческо пространство, но и се опитват да се чувстват комфортно в две страни и два града – София и Париж. Базирани в Париж от средата на 90-те години, те запазват личните и професионални контакти и с първата си родина. Това балансирано живеене все пак изисква сериозна мобилизация и поставя и двамата творци в стресови и крайни ситуации. В голяма степен през следващите две видеа Нина Ковачева и Валентин Стефанов виждат и себе си, и собствената си съдба.

Често, „гледайки от прозореца“, художниците забелязват различни социални феномени, които се превръщат в теми за работите им. През 2004 създават „0.039225“ – видео, което разсъждава върху мястото на Балканите в останалия свят. С максимално



which then become topics for their works. In 2004, they created 0.039225 – a video which contemplates the role of the Balkans in the rest of the world. The extremely minimalistic visual content – white Arabic numerals against a black background – helps the artists leave enough room for reflection. Different people articulate these numbers in different languages; the numbers refer to the percentage of the territory occupied by the Balkans. The pulsating signs evoke memories of all the dramatic cataclysms that have occurred in these latitudes. A small fraction of the world fraught with so many events. Also, the video makes one

минимализираната визия на белите арабски цифри върху черен фон, авторите остават повече пространство за размисъл. Различни хора на различни балкански езици изчитат тези цифри, означаващи процентното съотношение на територията на Балканите спрямо останалата територия. Пулсиращите букви събуждат спомени за всички драматични катаклизми, случили се по тези територии. Една малка частица от света, натоварена с множество събития. Не остава настрана и мисълта за отношението и намесата на другите в съдбите на балканските нации и държави.



One, Several, Many Odyssey, video, 23.40 min., 2003
I Am The Best, video version, 3.00 min., 2002/2012

3,39 %, Macedonian Museum of Contemporary Art Thessaloniki, 2004



think of the intervention of other powers in the destiny of the Balkan nations. In 2007-2009, this historical focus is further developed in the video Two Days' Distance, which traces a personal story that could be perceived as symptomatic of the changes after the fall of communism and the enlargement of the European Union. This documentary account of the lives of two spouses from the Gypsy minority who have chosen to leave their country and make a living as buskers in the streets of Paris leaves us laughing, sympathizing, and thinking. This concern with the life of the individual evolves into a study of common traits and tendencies. This is the logic that informs I Am the Best (2002-2010) in which a number of different people articulate this phrase, and the personal voice becomes part of a concert of voices. It is no wonder that the two artists are interested in the figure of Ulysses in the film One, Several, Many Odyssey (2003). This complex character lends itself to many interpretations charged with the narrator's personal experiences and expectations.

През 2007/9 историческото изследване продължава във видеото "Two Day's Distance", което проследява една частна история, но и симптоматична за промените след падането на комунистическите режими и създаването на Европейския съюз. Документалният разказ на двама съпрузи от циганското малцинство, избрали да напуснат страната си и да се препитават като улични музиканти в Париж, предизвиква и смях, и съчувствие, и отваря много теми.

Интересът към отделния човек се превръща в изследване на общи черти и прояви. Такава е логиката на работата "I Am the Best", 2002-2010, в която различни хора произнасят тази фраза и отделният глас става част от общ хор. Не случаен е интересът към фигурата на Одисей във филма "One, Several, Many Odyssey", 2003. Този сложен образ търпи различни тълкувания, всички пречупени през личната призма на разказвача и натоварени със собствените му преживявания или очаквания. Играта с прозореца – основен елемент в общите им публични проекти, придобива други значения, когато става дума за музейна сграда. По принцип класическият музей е безоко, безпрозоречно място, а когато по неволя подобни отвори съществуват, те се прикриват старателно – едно, за да спрат притока на светлина и второ, за да създадат онази храмова, отделена от външния свят атмосфера, нужна според

ZENDAI MOMA



Play for Two Hands and Black, Zendai MOMA, Shanghai, China



The symbolic play with the window – a key element in Kovacheva and Stefanoff's collaborative public projects – assumes different meanings when it is focused on a museum's building. By definition, the classical museum is an eyeless, windowless place, and if some apertures like that are still grudgingly available, they are meticulously concealed – a) in order to block the influx of light and b) to create that temple-like insular atmosphere, which, according to the traditional norms, is a prerequisite for the reception of art. Therefore, when a museum's windows 'come open', new meanings are added to the message. When the building is a Bulgarian museum and when it is pitted against contemporary art, one discerns hints at the museum's inadequacy.

традиционните норми за възприемане на изкуството. Затова, когато музейни прозорци се „отворят“, това носи и допълнителни смисли. А когато става дума за българския музей и съвременното изкуство се прибавят и очевидни намеквания за неговата непълноценност. Във „Фази на натрупване и отнемане в ограничено пространство“ (септември, 2005) Нина Ковачева и Валентин Стефанов символично разбиват фасадата на Националната художествена галерия в София. Върху четири от прозорците две женски и две мъжки ръце ритуално запълват и изпразват с пръст пространството отзад. Чистотата и ритмичността на действието контрастират със забързания поток от коли и пешеходци, и красиво напомнят логиката

In Phases of Repletion and Depletion (September, 2005) Nina Kovacheva and Valentin Stefanoff rupture symbolically the façade of the National Art Gallery in Sofia. On four of its windows, two female and two male hands replenish and deplete the space behind with earth. The frequency and the rhythm of the action contrast with the hectic stream of cars and pedestrians, and serve as a beautiful reminder of the logic of human existence, subject to the beginning-and-end principle.

A Game for Two Hands and Black (2006) is Kovacheva and Stefanoff's latest collaborative video installation, realized on the façade of the National Art Academy in Sofia. Male and female hands, performing a peculiar dance, are projected onto two of the windows. These are two portraits and one story; the latter goes from the extremes of tenderness and love to violence and hatred, until at the end of the day the hands merge with the black background.

Nina Kovacheva and Valentin Stefanoff's collaborative works are actually an avenue to the authors' and each spectator's individuality. With their unalloyed vehicles of expression and with their well thought-out structure, they convey the message of the freedom of the individual in a contemporary society of complex social interrelationships. The road to this freedom goes through sharing rather than through isolation and closure. This is why their projects turn into spaces of genuine mental and emotional interaction.

на човешкото съществуване, подчинена на принципа начало и край.

„Игра за две ръце и черно“, 2006, е последната им засега обща видеоинсталация, реализирана на прозорците върху фасадата на Националната художествена академия в София. Върху два прозореца се прожектират женски и мъжки ръце, които се движат в своеобразен танц. Това са два портрета и една история, която преминава през всички крайности от нежност и любов до насилие и омраза, докато накрая се слейт с черния фон.

Съвместните работи на Нина Ковачева и Валентин Стефанов всъщност са път към индивидуалността на авторите и на всеки един от нас. С изчистени изразни средства и точно намерени решения те говорят за свободата на личността в съвременното общество на сложни социални взаимоотношения. Пътят към тази свобода минава не през изолацията и затварянето, а през споделянето. Затова и проектите им се превръщат в зони за действително мисловно и емоционално взаимодействие.





CONTEMPORARY ART - ninavale's recipe

The process is more important than the result.

Ingredients:

You can use anything you have - new or used, but it must be constructed, or more likely, deconstructed.
You take a concept and place on top of it the modern or post-modern results.

(You can use all available, current or ancient, artefacts in various combinations, although they may be of Eastern, exotic, Tex-Mex or kosher taste.)

If possible, use a "new technology", better yet digital (if such is not available, any old technology will do. Critics will find a way to justify its use.)

The ready product mustn't sit for too long.

Key element - a well-positioned curator.

A serving strategy, including PR, are a must.

The peculiarity of the product demands that the consumer be trained ahead of time - if not, the taste will often remain alien to the palate.

Serve garnished with explanations, comparisons, critique ; serve at Biennials, museums, alternative spaces, galleries, you name it.

The contemporary result of this recipe, based on the deconstruction of said modern flavor, or the secondary construction with an added romantic aftertaste to it, will create a post-contemporary result, which could be used as a completely new product.

СЪВРЕМЕННО ИЗКУСТВО - рецепта по ninavale

По-важен е процесът отколкото резултата.

Продукти:

Всичко налично останало или вече използвано, може да влезе в употреба, но трябва да бъде надградено, или по-скоро разградено.

Взимате концепт и надграждате модерните или пост-модерните резултати. (Могат да бъдат използвани всячки налични или останали от времето артефакти в различни комбинации, независимо дали имат източен, екзотичен, текс/мекс или кашер провкус.)

Приготвя се с "нова технология" по възможност дигитална (при липса на такава, която и да е от съществуващите би свършила работа. Критиците ще оправдаят използването и.)

Готовият продукт не трябва да отлежава.

Задължителен елемент - добре позициониран куратор.

Стратегията на поднасяне плюс PR е решаваща!

Специфичността на продукта изисква подготовка на консуматора, при липса на такава, често пъти вкусът остава неразбиран.

Сервира се гарниран с обяснения, сравнения, критика, в биеналета, музей, алтернативни пространства, галерии и на всякъде, където се сетите.

Съвременният резултат от рецептата, базиран върху деконструкцията на модерния такъв, при вторична конструкция с добавен романтичен привкус, би дал един пост - съвременен резултат, който може да се използва, като съвсем нов продукт.

Getting there first? Ninavale's deliberate secondariness

Да стигнеш пръв ли? Преднамерената вторичност на Нинавале

Lubomir Terziev / Любомир Терзиев

In a recent article about the belated 1960s rise of (post)-modernism in the guise of the Japanese *Gutai* movement, a British art critic has suggested that “in avant-garde art, as in arctic exploration, it's getting there first that counts.”¹ The trouble with this analogy is that in the visual arts, or in all arts for that matter, what is discovered/invented is hardly ever reducible to the essential category of space. Hence *firstness* is a rather fuzzy notion here: although it seems that all we need to determine it is temporal precedence (the first act precedes all other acts), it does not make sense without the spatial determination of the object of discovery/invention. An explorer is the first to set foot on an Arctic piece of land because, arguably, it is at a particular point in space, despite the possible distortions in its cartographical representation and all the possibilities for hermeneutics that such distortions open up. An astronomer is the first to discover a star because, arguably, it will have its unmistakable coordinates despite the possible deviations in measurement. In other words, such acts of *firstness* enjoy the privilege of a relative entanglement with the finitude of space. Not so with *firstness* in the arts. What exactly is the space T.S. Eliot has pioneered into with his poem *The Waste*

¹ “The Other Modernism”, <http://www.economist.com/news/books-and-arts>, 2 May 2015.

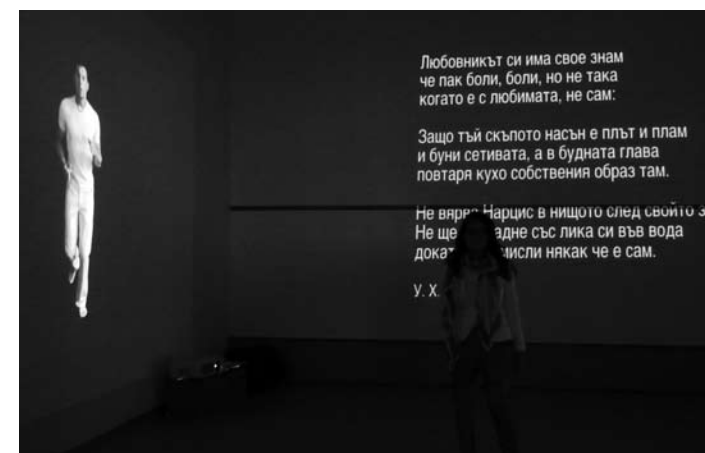
В наскоро публикувана статия за закъснялата поява, през движението Гутай, на (пост)-модерното в японското изкуство от 60-те, един британски изкуствовед предлага следното сравнение: „В авангардното изкуство, както и при полярните пътешествия, важно е да стигнеш на мястото пръв”.¹ Проблемът с тази аналогия е, че във визуалните изкуства, а комай и във всички други, откритото трудно може да се сведе до пространствени категории. Оттук и *първенството* в тази му употреба е доста проблематично понятие, тъй като макар и да ни се струва, че определението му зависи само от предшествието във времето, то всъщност няма смисъл без конкретното пространствено определение на предмета на откривателството. Пътешественикът е първият човек, стъпил на това парче полярна земя, защото то заема определено място в пространството въпреки възможните изкривявания при изобразяването му на картата и въпреки възможностите за херменевтика, които тези изкривявания биха отворили. Астрономът пръв е открил дадена звезда, защото тя има своите безспорни координати въпреки възможните отклонения при измерванията. С други думи, подобни

¹ “The Other Modernism”, <http://www.economist.com/news/books-and-arts>, 2 May 2015.

The other – no other than the self, installation view, Pomorie - Cultur Week, Pomorie, Bulgaria, 2012

The other – no other than the self, installation view, MOCA Taipei, 2010

The other – no other than the self, installation view, MOCA Taipei, 2010



theory of his own
difference between the ache
with his love, and being along

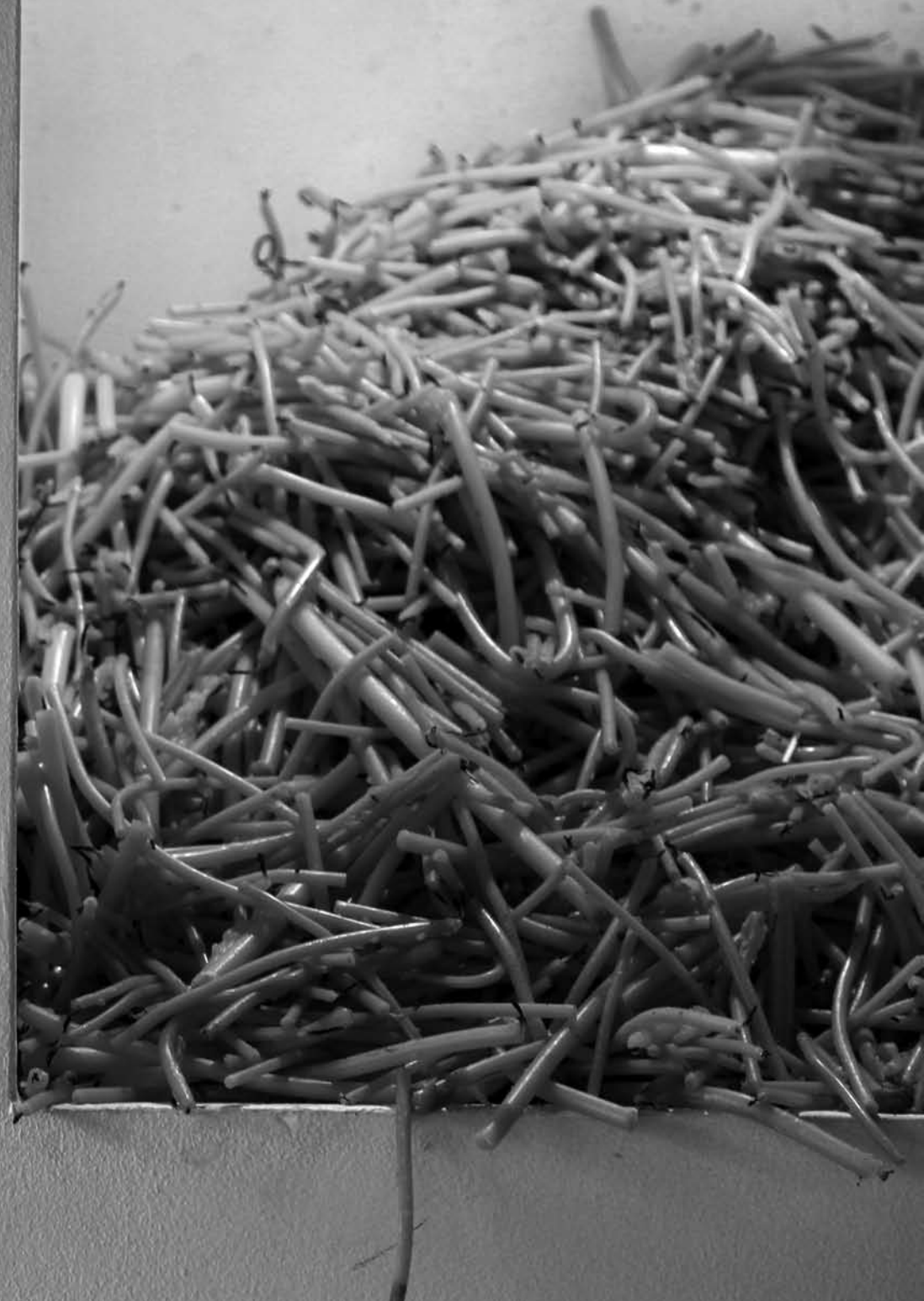
l, when dreaming, is clear flesh and bone
ly stirs the sense, when awake
a simulacrum of his own.

s disbelieves in the unknown
ot join his image in the lake
s he assumes he is along



“Това
и без
ние
ътността
ните тела.

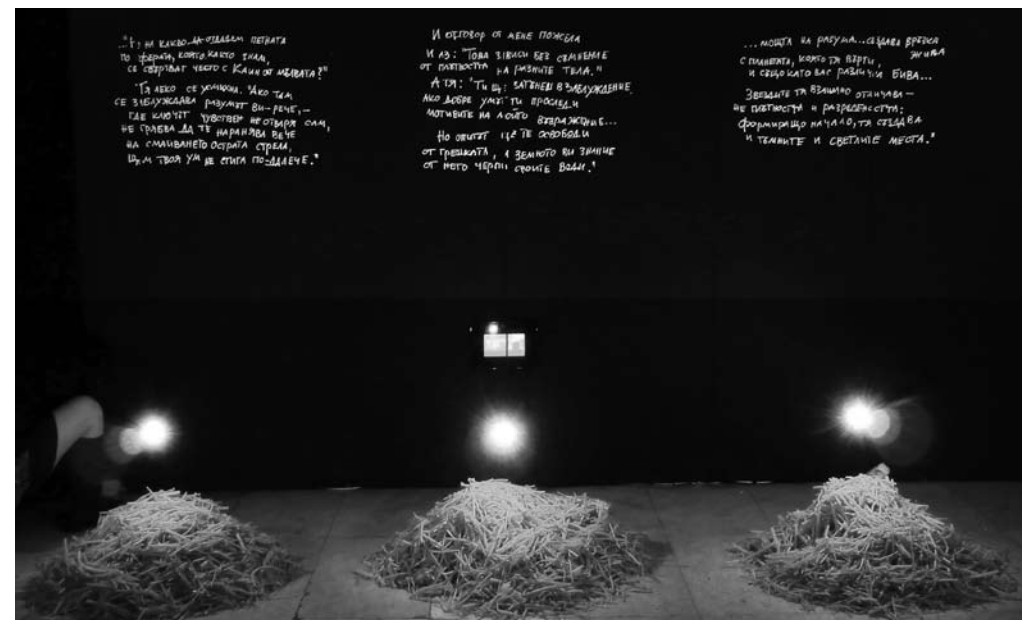
Ти ще





Land? What exactly is the space that Malevich's *White on White* has explored or discovered? How do we know Eliot or Malevich was first then? Which space did they first set foot in? Actually, it could be argued that for all their ambition to overcome and supersede the romantic paradigms of authorship, modernism, in many of its manifestations, is still informed by the quest for a *firstness* dangling in midair. Post-modernism, which provides the volatile ground for the rise of contemporary art, seeks, ostensibly, to dismantle originating hierarchies and replace them with a patchwork of the present. Ironically, it is this post-modern agenda that resuscitates the desire to “get

свързани с идеята за първенство действия се радват на привилегията да бъдат поместени в относително крайни и определени пространства. При изкуството не е точно така. Кое точно е пространството, в което за пръв път пристъпва Т. С. Елиът със своята поема „Пустата земя“? Кое точно е пространството, което Малевич изследва или пък открива със своята картина „Бяло върху бяло“? В какъв смисъл тогава тези двама творци са първенци? Всъщност би могло да се твърди, че при цялата си амбиция да надмогне и да отмени определящите авторството романтически парадигми, модернизмът, в много от своите проявления, не съумява да се освободи от желанието за невякоренено в пространството *първенство*. Постмодернизмът, върху чиято рехавачка почва израства съвременното визуално изкуство, привидно се опитва да разгради свързаните с изначалието йерархии и да ги замени с равностойни помежду си парчета настояще. По ирония на съдбата именно този постмодерен стремеж вдъхва нов живот на желанието



there first.” Despite the intertextuality that goes into the production of post-modern works of art, or maybe by virtue of this intertextuality, many of these supposedly anti-hierarchical works are premised on the ambition to lure the eye with their shockingly ordinary uniqueness. Damien Hirst's ironic aesthetic transfiguration of the space of the pharmacy in his installation *Pharmacy* (1992), for instance, relies on the idiosyncratic visualization of the idea that the trivial becomes part of the aesthetic realm through an act of the artist's creative will. Nina Kovacheva and Valentin Stefanoff (Ninavale) seem to be viscerally aware of this impasse. In at least two of their most recent collaborative works – *The Other-No*

„да стигнеш на мястото пръв”. Въпреки интертекстуалността, която предполага една постмодерна творба, а може би точно поради тази интертекстуалност, много от тези антийерархични в намеренията си произведения остават в плен на амбицията да се примамат окоото на зрителя с една шокиращо обикновена уникалност. Ироничното преобразяване на интериорното пространство на аптеката, което Деймиън Хърст постига в своята инсталация „Аптека” (1992) например, се основава на идеосинкратична визуализация на идеята, че тривиалното попада в зоната на естетическото чрез един неповторим акт на творческата воля. Нина Ковачева и Валентин Стефанов

Other Than the Self (2010) and *Physics and Metaphysics of the Dark Spot* (2012) – the visual content is pitted against texts which, rather than ironically challenging or undermining the purported message of the image, seem to complement and partly corroborate it without serving as its simplistic illustration. In the former case, Auden's insightful open-ended questions about the nature of a romantic relationship add a tentative clue to the possible interpretations of the two uprooted beautiful young bodies running/dancing towards each other; in the latter case, the lines focused on nature of the dark spots on the Moon from Dante's *Paradiso* add a possible metaphysical dimension to the physical presence of the piles of worm-like melted candles. Significantly, with their choice of texts from the literary canon that exceed the impromptu terseness of the aphorism or the pun – so typical of contemporary installation art (see, for instance, Douglas Gordon's *Studio Lost but Found* (2011)) – Ninavale's works leave the spectator with the impression of a deliberate belatedness and secondariness, i.e. of a deliberate abstention from originality. The fact that the texts are not minimalistically curtailed gives the predecessors' voices a full-blown presence. The risk of preaching is avoided, since these textual voices are too complex to be reducible to didactic morals. Thus no dents are made in the intelligent spectator's pride. The telling does not always kill the showing. In other

някак инстинктивно си дават сметка за тази патова ситуация. В поне две от най-новите им съвместни творби – „Другият – не друг, а самият аз” (2010) и „Физика и метафизика на тъмното петно” (2012) – визуалното съдържание е поставено редом до текстове, които, вместо иронично да подриват предполагаемото послание на образа, като че ли го допълват и отчасти го потвърждават, без да се превръщат в негова опростенческа илюстрация. В първия случай Одьновите провиденчески отворени въпроси за природата на любовната връзка дават някакъв, макар и неокончателен, ключ за възможна интерпретация на двете изкоренени красиви млади тела, които тичат, или по-скоро танцуват, едно към друго. Във втория случай стиховете от Дантевия „Рай”, отнасящи се до природата на тъмните петна на луната, добавят едно възможно метафизическо измерение към физическото присъствие на скупчените и увити като червеи полуразтопени свещи. Важно е да се каже, че изборът на текстове от литературния канон, които излизат извън тъй характерната за съвременните визуални инсталации спонтанна сбитост на сентенцията или каламбура (виж например инсталацията на Дъглас Гордън „Ателието изгубено, но намерено” (2011), оставя у зрителя впечатлението за една преднамерена закъснялост и вторичност, тоест за преднамерен отказ от оригиналност, в творбите на Нинавале. Неорязаните по

words, if we use the Lacanian terminology which informs the title of the exhibition *Surplus Enjoyment* (Nina Kovacheva & Valentin Stefanoff, MOCA Taipei, 2010), we could say that Ninavale's recent works seek to partly and temporarily channel the symbolization of the Real by challenging the conventionalized formula “don't tell me, show me,” without suppressing the awareness that a total symbolization (a telling) without any surplus of the Real is impossible. Does Ninavale's deliberate secondariness preclude the ambition to “get there first”? Not necessarily. The question of the valences of *firstness* is given a new depth, though. And the avenue to post contemporary art² is open.

² For the term “post-contemporary art”, see http://www.huffingtonpost.com/brandon-kralik/the-post-contemporary-par_b_5731594.html.

минималистки маниер текстове дават на гласовете на предшествениците възможност за пълноценно присъствие. Рискът от морализаторство е избегнат, защото тези текстуални гласове са толкова многопластови, че трудно биха могли да бъдат сведени до елементарни поучения. По този начин гордостта на интелигентния зрител остава ненакърнена. Казването невинаги разказва играта на показването. Иначе казано, ако си послужим с лаканианската терминология в заглавието на изложбата *Surplus Enjoyment* (Nina Kovacheva & Valentin Stefanoff, MOCA Taipei, 2010), бихме могли да твърдим, че най-новите творби на Нинавале се опитват частично и временно да канализират символизацията на Реалното, като поставят под въпрос установената формула „не казвай, а показвай”, без да оставят на заден план съзнанието, че тоталната символизация (казване), без излишък на Реалното, е невъзможна. Дали преднамерената вторичност на Нинавале изключва амбицията „да стигнеш на мястото пръв”? Не непременно. Но поне въпросът за неясните валенции на *първенството* придобива нова дълбочина и пътят към пост-съвременното изкуство² е отворен.

² За термина „пост-съременно изкуство” (post-contemporary art), виж http://www.huffingtonpost.com/brandon-kralik/the-post-contemporary-par_b_5731594.html.



BAD ART - ninavale's recipe

Since we have no idea about such a recipe, we will start with the end product in an attempt to decompose its elements into reasons, technology, and all other accompanying factors.

Research suggests that you can use any recipe, or in other words, you don't need to use a recipe at all - it will come together of its own accord if you are genetically well prepared and add a great amount of ambition.

Products:

The variety and richness, or the choice of the ingredients, are of no consequence.

Preparation:

The way you prepare it is irrelevant.

No matter what ingredients you use or how you serve it - garnished, decorated or in a pretentious dish, the taste after consuming it is equally bland and underwhelming.

Because of its simplicity, this product is preferred for mass consumption, mainly by a consumerist audience having newly acquired tastes and perceptions.

Warning:

Intelligence and erudition can get in the way and can result in failure.

ЛОШО ИЗКУСТВО - рецепта по ninavale

Поради непозаване на такава, тръгваме от крайния продукт в опит да разложим елементите му на причини, технология и всички други съпътстващи фактори.

Наблюденията показват, че може да ползвате която и да е, или по-скоро не е необходимо да ползвате рецепта, ще се получи от самосебе си, ако сте достатъчно добре подготвен генетично и добавите огромно количество амбиция.

Продукти:

Разнообразието и богатството на продуктите, или ограничаването в материала няма значение.

Начин на приготвяне:

Технологията не е решаваща.

Независимо от вложените средства и начина на поднасяне - гарниране, окраса и претенциозност на съдът, вкусът оставащ след консумация е еднакво блудкав и незапомнящ се.

Поради елементарността си, този продукт е предпочитан и се консумира масово, предимно от ширпотребна публика с новонатрупани вкусове и възприятия.

Внимание

Интелигентността и еродираността пречат за успешното практикуване и може да доведе до провал!

A Proliferating Minimalism: Nina Kovacheva and Valentin Stefanoff

Пролифериращият минимализъм на Нина Ковачева и Валентин Стефанов

Dimitar Kambourov / Димитър Камбуров

„Bluth-luh!” she said.
„Fuff-bay!” I cried.
Kurt Vonnegut, *Slapstick or Lonesome no More!*

In a Vonnegut’s novel twins make a genius when together. In an Ivaylo Dichev’s story a siamese twin is assaulting his brother being aware that such killing is a suicide. In Vaptzarov’s poems man and life are intertwined under the same Siamese symptomatic. The three literary images give an ultimate expression of the hopes and fears, typical for creative partners. Three artists will be discussed here: Nina, Valentin and Nina&Valentin. In 2006 I was provoked mainly by their collaborative projects. I recently (re)discovered their individual works. I wish I had more immediate contacts with their works as they were originally exhibited, since their careful positioning within the urban environment either provokes it through estrangement, or reshapes it through upgrading.

Three of the perfect pair work with construction and destruction in their sublime concurrence. Be it when exploring close spaces and home trivia, be it when placing the living within an indifferent nature, the effect is the one of insightful estrangement on the verge of shock. Their conceptual minimalism – a trade mark of their work – is brought to the level of aesthetic rigor. The play with focus and distortion, with movement and motionless, with color and its decline, with light and its restraining, with silence, sound and their

–Дъ!, каза тя.
–Бъ!, добавих аз.
Кърт Вонигът, „Фарс, или никога вече самота“

В роман на Вонигът се разказва за близнаци, гениални само заедно. В разказ на Ивайло Дичев сиамски близнак напада брат си при все съзнанието, че убийството е и самоубийство. При Вапцаров сплетеността на човек и живот носи същата сиамска симптоматика. Трите литературни образа предлагат краен израз на надеждите и страховете, характерни за творчески тандеми. Тук ще става дума за трима художници: Нина, Валентин и Нина-и-Валентин. През 2006-та ме провокираха главно съвместните им проекти. Сега преоткривам и индивидуалните им постижения. Бих си пожелал да съм виждал повече от творбите в публичната им изложеност, тъй като тяхната грижлива позиционираност в градската среда ту очудняващо я провокира, ту надграждащо я преосмисля. И тримата художници работят с градежа и разрухата в една възвишена неразличимост. Независимо дали изследват затворени пространства и домашна тривия или алтернативно полагат живота сред една безразлична природа, ефектът е на проглеждащото остранныостяване, понякога на ръба на потреса. Концептуалният им минимализъм – тяхна запазена марка – е изведен до естетически ригоризъм.

musical dissemination – at the end of the day it always leads to a pairing between closing and disclosing, to insightful revelation and to deferring residue, insusceptible to decoding. The three artists do not stop asking about inside and outside, about closed and open, but also about the critical interval between them. Their works keep the balance between the intuitive and the calculated, between a hypnotic affect of their paradoxical ecstatic asceticism and a feverish articulative and expressive intensity, whose prolific meaning production does not prevent the intelligibility of their works.

1. Nina&Valentin

Their collaborations tackle the question of time. The unavoidable impotence towards time of traditional visual art brings the artists to video. Still, successiveness is used cautiously and often is subverted from within. Their works are often constructed over the paradox of continuation and discreteness of time: perceived in their entirety with fake beginning and ending the works accumulate critical mass for reconsidering the discrete structures in their rhythmical repetition. “Watching to the end” reaches to meanings different from those achieved from the first glance. The two types of perception produce alternative court and long durée messages. Yet the authentic meaning is generated by the tension between the total and restricted perception.

Играта с фокуса и изместването, с движението и неподвижността, с цвета и неговата отказаност, със светлината и отнемането ѝ, с тишината, звука и музикалните им разсейвания – в последна сметка тя винаги води до вдвояването на разкриване и скриване, до проглеждащо разкритие и тревожна остатъчна отложеност, неподдаваща се на разгадаване. И тримата не спират питането за *вътре* и *вън*, за *отворено* и *затворено*, за критичния интервал помежду им. Работите им удържат баланса между интуитивност и премисленост; поддържат симетрията между хипнотична въздейственост по силата на една парадоксална екстазна аскеза и на трескава изказно-изразна интензивност, чиято смислова пролиферация не пречатства четливостта им.

1. Валентин-и-Нина

Съвместните работи се въртят около въпроса за времето. Неизбежната немощ на традиционната визуалност пред времето отвежда художниците до континуалността на видеото. Ала сукцесивността е ползвана предпазливо и често бива подкопавана отвътре. Творбите им често са изградени върху парадокса за протяжност и дискретност на времето. Разгледани в протяжната им цялостност с мнимо начало и финал, работите достигат онази критична маса, която изисква преосмисляне на ритмично повтарящите се дискретни



A video work of theirs is constituted by a sequel of visual units, recursing in a regular syncopated rhythm. These actions, events or transformations gain a narrative that is always based on a trick. The observer identifies the device and hurries to make sense of it, after which one may feel free to “move further”.

The long watch may only start beyond the point when trick crystalized into a message. Beyond the I see!-reading the observer may succumb to the work. Then priority gains what happens under the occurrences which brings time itself into being: an indifferent river, getting together characters, observers and authors on, behind and in front of the screen. Thus, due to the rhythmical stasis of their syntax the works transform time into event by itself. The general temporal model appears in three versions: 1. of a condition, revealing the ostensibility of occurrences. 2. of clearing up the focus to the state of “recognition” or “discrimination”, implying ironically a



структури. Така „доглеждането“ на творбите набавя значения, често твърде различни от онези на краткия пръв поглед. Двата типа възприятие произвеждат алтернативни court и long durée послания. Ала автентичното послание се генерира от напрежението между пълното и съкратеното възприятие.

Една тяхна видеотворба представлява поредица от визуални единици, повтарящи се в регулярен синкопиран ритъм. Тези действия, събития или трансформации конструират сюжет. В основата винаги лежи някакъв трик. Зрителят улавя похвата и бърза да го осмисли до послание, след което може да си позволи да “мине нататък”. Дългото гледане започва след като трикът е кристализирал в послание. Премине ли отвъд „а-ха!“ разчитането, зрителят бива обладан от творбата. Тогава приоритет добива онова, което се случва зад случките като явяване на самото време: безлика река, събираща



moment of “insight”; 3. of proliferation of “the same” through a kaleidoscope of viewpoints and alternative perspectives. Its highest recognition the partners owe to the first model, explored in “Wet Contact” and “The Stranger in Us”. What happens there is sublated by extended states between the occurrences; as a result time obtains body and presence. The hypotheses about what happens proliferate up to depreciation and are reconsidered as a device for the rhythmical cut of the non-happening with a suspense effect. The subtle dynamics between the reactions to what happens and the masks of “stable condition” becomes thus a key for the works. What happens and what “takes place” between the occurrences in this type of works? Transparent liquid (water? vodka?) is splashed in the faces on irregular intervals (“Wet Contact”), the visages vanish from the screens for the time of their winking (“The Stranger in Us”). The initial focus on happening – the



герои, зрители и авто(пор)третирани върху, зад и пред екрана. Така, по силата на ритмизираната статика на синтаксиса си творбите им превръщат времето в събитие само по себе си. Общият темпорален модел се разгръща в три версии: 1. на „състояване“, разобличаващо привидността на едно или друго случване; 2. на избистряне на фокуса до „различаване“ или „проглеждане“, иронично имплициращо момент на „прозрение“; 3. на множение на „същото“ посредством калейдоскоп от гледни точки и алтернативни перспективи.

Най-голямо признание тандемът дължи на първия модел, използван в „Мокър контакт“ (Wet Contact) и „Чужденецът в нас“ (The Stranger in Us). Случващото се в тях е снето от протяжните състояния между ставанията, даващи дискретност и път на времето. Хипотезите относно случването се размножават до омаловажаване и биват преосмислени като средство за ритмичното нахъсване

instances of aggression, the moments of disappearing – moves on towards the reaction of the faces, towards the changes after their reappearing, and in effect a juxtaposition between masculine and feminine is brought to the surface. At the end the works subside in a embodied time, deferred and sublated in the metamorphosis of the faces. The interest towards the winking, that seems to provoke disappearing, moves towards presence, light and juxtaposition. Both works incarnate a consistent defamiliarization of the well-known. The focus often falls on the incommensurability between the man and the woman. The imperviousness between the sexes is not an eternal state, but a gender development, an effect of not entirely conscious regimes of control imposed by exemplary femininity and masculinity. Yet Nina&Valentin keep a self-ironic distance from the statement about the alienation between genders and human beings, since it might be interpreted as a technical effect, mitigating thus the claims for insight. This is visible in both works exposing neighboring visages en face. In the masterpiece “Wet Contact” two faces share a screen. In the beginning they seem to be impermeable. What stuns them is the liquid splashed in them. It changes them through aggression, surprise, lack of motive, absurd communication. Their behavior gradually differentiates. “He” sticks to a model

на едно нищоставане, провокиращо съспенс. Фината динамика между реакциите на ставащото и маските на стабилни състояния се превръща в ключ към работите. Какво се случва и какво „става“ между случванията в работите от този тип? Прозрачна течност (вода?) бива блиска на интервали в лицата („Мокър контакт“), лица се изличават от екраните за времето на тяхното примигване („Чужденецът в нас“). Първоначалният фокус е върху случването – миговете на агресия, моментите на изчезване. После той се премества към реакциите на двете лица, към промените след техните завръщания, за да се стигне до съпоставка между мъжкото и женското. Накрая творбите утихват в едно *вплътнено* време, отложено и снето в трансформацията на лицата. Интересът към съпроводеното от изчезване примигване постепенно се пренасочва към присъствието, осветеността и контрастната съположеност на лицата. И двете творби представляват последователна дефамилиаризация на познатото. Акцентът често пада върху несъизмеримостта между мъжа и жената. Непроницаемостта между половете не е изначална даденост, а *gender* развой, ефект на недосъзнати контролиращи режими на образцова женственост и мъжественост. Нина-и-Валентин поддържат самоиронична

of hegemonic masculinity, according to which a dispassionate stoicism claims dignity and internal power, despite the shadows of offense, puzzlement, protest or resentment. “She”, on the contrary, proves susceptible, does not conceal her requests for mercy, her painstaking humility and forgiveness, but also her despise, her authentic rage that threatens to make her give up the role of woman-object and to bring her to an alternative femininity. Only when her hair is already wet and the damages visible, his baldness supports the insusceptibility, “watertightness” of the man. Now the reciprocal supplementarity between faces becomes salient, the reversed correspondence between hair and beard, between the regular baldness of his skull and the beautiful asymmetry of her face, additionally naked because of the wet stuck hair. Apparently differently affected, stricken, and vulnerable the two faces provoke the observer to retroactively see anew the gender difference, incarnated in them. Yet the rare moments of male impermeability and indifference add something else: aggression, no matter whether we yield or resist, feminizes us, produces out of us a minority and a victim. Only when the audience identifies the vanity in vain of male resistance refusing to ask for mercy, to hate or to despise, the observer recognizes the syndrome of Dostoyevsky’s sentenced to death. As if the water in the face transports the man elsewhere, in an alternative

дистанция спрямо размисъла за отчуждеността между половете и хората, доколкото тя може да се разпознае и като технически ефект, обезопасяващ претенцията за прозрение. Това особено личи в работите, разчитащи на съседно експониране във фас. В шедьовъра „Мокър контакт“ лицата на двамата поделят екран. Лицата в началото излъчват непроницаемост. Стръска ги водата, блисната в тях. Тя ги променя посредством агресията, изненадата, липсата на мотив, абсурдната комуникация. Поведението на лицата постепенно се разподобява. „Той“ се придържа към модел на хегемонна маскулинност, съгласно който безстрастният стоицизъм свидетелства за достойнство и вътрешна сила, при все сенките на обида, озадаченост, протест и неприязън. „Тя“, напротив, поддава, не може да притаи молбата за милост, изстраданото смирение, прошката, но също и презрението, автентичния бяс, който е на ръба да я откаже от ролята на жена-обект и да я въвлече в една алтернативна женственост. Едва когато косата ѝ е мокра и пораженията видими, лисината при него подкрепя неподатливостта, „непромокаемостта“ на мъжа. Така изпъква реципрочната допълнителност между лицата, обърнатото съответствие между коса и брада, между правилната голота на черепа му и красивата асиметрия на лицето ѝ, допълнително разголено

time-and-space. The traditional formulas are overturned: the authors reveal their suspicion towards the trivial eternity of the distributed human roles, in order to defy their own embeddedness – biological and cultural – in sex and its dictate. Such an ironic suspicion might be recognized in one of the most sophisticated works of Nina&Valentin, “The Stranger in Us”. On the background of an intentionally trivialized monologue about the artists as strangers in the society and to themselves, the artists are again en face tkte-a-tkte. Every blink or eye-closing provokes darkening and vanishing of the visage. The observer thus is incapable to see the face while he or she is imaginary invisible for it. Therefore the observer is provoked to hesitate whether to focus on the disproportion in male and female vanishing – perhaps an effect of her inability or unwillingness to restrain from blinking or eye movement – or to succumb to more general solipsistic implications. The authors make us wonder if our self-closure through an introspective glance erases us automatically from the others and from the Other – the World itself. Or is it that the general requirement for presence and participation in the “drama”, the “spectacle” or the “game” of life forbids interior and depth? Or is it that authors imply the necessary reciprocity between our presence in the world through our collaboration with our ostensible visibility and our retraction

поради прилепналата мокра коса. Видимо различната засегнатост, застигнатост, уязвимост кара зрителя ретроактивно да види по новому различието по пол, въплътено в лицата. Ала току пропукващите се мъжка непроницаемост и непукизъм казват и друго: агресията, независимо дали ѝ се поддаваме или уж ѝ устояваме, ни феминизира, превръща ни в малцинство и жертва. Едва когато зрителят идентифицира неистовата напразност, осуетената суета на мъжката съпротива, която не моли, не мрази и не презира, наблюдателят разпознава синдрома на осъдения на смърт на Достоевски. Водата в лицето сякаш отнася мъжа другаде, в друг хронотоп. Традиционните формули се преобръщат: авторите се усъмняват в тривиалната изконност на раздадените човешки роли, за да релативизират и собствената си зазиданост – биологична или социо-културна – в пола и в неговия диктат. Подобно иронично усъмняване може да се разпознае и в една от най-софистицираните работи на Нина-и-Валентин, „Чужденецът в нас“. На фона на преднамерено тривиализиран монолог за твореца като чужденец в обществото и на самия себе си художниците отново са редом във фас. Примигването или притварянето на очите предизвиква затъмняване и изличаване на образа, тъй че зрителят не може да го вижда, когато



from it in an earned back peace of our self-gained absence? The capacity of this work to provoke two and more readings that contradict and imply each other simultaneously, makes out of “The Stranger in Ourselves” an exemplary work for Nina&Valentin’s art. The second constructive model is based on sharpening of the focus, on perspective shift or on figuring out of what was going on. Here the main constructive principle is the deceived expectation. In “In the Out” the painters follow their crossing trajectories through rooms behind windows and thus transform the pedestrian into a voyeur. Perceived from outside, however, what happens behind the window takes place in fact over its screen. In “Let’s Have Some Fun” the pulsating under a club beat indiscernible action clarifies to an ant colony engaged in methodical cutting up and storing of a cricket corpse in an ironic literal reenactment of the fable “Cricket and Ant”. In “Currency” the

и самият той не е имажинерно видим за тях. Наблюдателят се пита дали да се фокусира върху диспропорцията в чезненето на мъжкия и женския образ – ефект на нейната неспособност или нежелание да се въздържа от мигане или свеждане на очите, – или пък да се поддаде на по-обща солипсистични внушения. Авторите ни карат да се питаме дали затварянето във вътрешния ни свят, обръщането на взора навътре не ни изличава автоматично от погледа на другия и на Другия – на Света. Дали това изискване за присъствие и участие в „драмата“, „спектакъла“ или „играта“ на живота не ни забранява вътрешност и дълбочина? Или авторите ни насочват към необходимата реципрочност между присъствието ни в света като съучастие във видимостта и оттеглянето ни от него като отвоювано и изстрадано „оставяне на мира“, на нас самите в изличената ни наличност. Възможността да излъчи две послания, които едновременно си противоречат и взаимно се предполагат, прави „Чужденецът в нас“ една от екземплярните за изкуството на Нина-и-Валентин творби. Вторият конструктивен модел се основава на избистрянето на фокуса, на смяната на перспективата или на набавянето на време за осмисляне на ставащото. Тук решаващ е принципът на излъганото очакване. В „Навън“ (In the Out) двамата художници, в може би неволна реплика към Яворовия стих



camera's vertical indifferent descending over dispassionately naked female and male bodies is accompanied by a currency report, suggesting that the universal equivalent devours the would-be non-alienation of bodies, sex, desire, eroticism; the association with concentration camp imagery of bodies and numbers is purposeful. In «Phases of Accumulation and Extaction in Limited Space» hands transfer soil between windows, transfigured into beds, into soil clocks or graves in profile. In «How Near So Far» seemingly child's legs in black and white run, pursued by a sympathetic and innocent camera; yet the emerging color and focus unveil naked legs of a woman showing a clean pair of yellow heels over an indifferent endless field in a vain attempt to sneak away from the rapacious implacability of the camera. The third model relies on the multiplication of the same, which, enacted through incommensurable human perspectives, loses its identity. «Au-dela de ce qui est Visible» involves pedestrians in contact with human subjects in the windows' frameworks, looking for attention. Yet the mute mimic aggression and the estranging effect of the framework reveal the effort as doomed. In «I am the best» human

от „Сенки“ зад бялата завеса, в поле от светлина, следват свои пресичащи се траектории в стаи зад прозорци и така превръщат минувача във воайор. Погледнато отвън обаче, ставащото зад прозореца всъщност се случва върху неговата мембрана. В „Да се позабавляваме“ (Let's Have Some Fun) пулсиращата под звуците на клубен бийт неразличимост се избистря до колония мравки, които методично разфасоват и складираят тялото на щурец в иронична буквализация на баснята „Щурец и мравка“. Във „Валута“ (Currency) вертикалното безсрамно-безразлично движение на камерата надолу по безстрастно голи тела на мъже и жени е съпроводено от сводка за валутни курсове, избистрящо се до внушението за универсалния еквивалент, поглъщащ и мнимата неотчуждаемост на тела, секс, желание, еротика; асоциацията с концлагерната съгласуваност между тела и мерки е търсена. Във „Фази на натрупване и отнемане в ограничено пространство“ (Phases of Accumulation and Extaction in Limited Space) ръце прехвърлят пръст между прозорци, преобразени във своеобразни лехи, в пръстни пясъчни часовници или в гробове в профил. В „Колко близо,

beings from all walks, ages, minorities and ethnicities pronounce themselves as the best only to make it clear that just few of them believe, think or understand what they say. In «0,039225» The Balkans are made to speak out in numbers and in their languages their tiny share of the Earth while the same ratios, percentages and fractions pulsate in the heart rhythm of a black-and-white gloom. In «One, Several, Many Odyssey» various Mediterranean people suggest versions of the myth and the image of Ulysses, only to demonstrate the incommensurable collective and individual experiences behind the dispersing meanings and interpretations. A key effect of the three versions of time-embodiment is the video's emancipation from the cold media of the tv and the cinema. The “internal” of the video is balanced by the forms of its externalization. Instead on screens or walls, the video-art of Nina&Valentin is often screened over windows and doors; it is projected from within in order to be visible from without. The pedestrian voyeurism of the walker, peeping in people's windows, is estranged and stripped out as a technique, and thus reconsidered. There is a dialogical exchange between within and without, between the interior of the private and the exterior of the public: the internal is brought into light and the external is cast into dark. At another level, the osmosis between private and public works out as an irony towards the utopian ostensibility

толкова далече“ (How Near So Far) неясни черно-бели и сякаш детски нозетичат пред умилена, невинно следваща ги камера; ала набавените цвят и фокус разкриват голи догоре крака на жена в бяг по безразлично, безкрайно поле в напразен опит да се изплъзнат от стръвната неумолимост на камерата. Третият модел разчита на мултиплицирането на същото, което, проиграно през несъизмерими човешки перспективи, губи своята идентичност: „Отвъд видимото“ (Au-dela de ce qui est Visible) въвлеча минувача в контакт с обрामчени от прозорци човешки обекти, които търсят внимание. Ала нямата мимическа агресия и отчуждаващият ефект на рамките разкриват обречеността на усилието. В „I Am the Best“ люде от разни възрасти, прослойки, малцинства и етноси се произнасят за себе си като „най-добрите“, за да стане ясно колко малко от тях вярват, мислят или разбират какво казват. В „0,039225“ Балканите са накарани да изговорят на своите езици в числа нищожния си дял от световната суша, докато същите съотношения, проценти и дробипулсират в сърдечния ритъм на черно-бяла безотраднаост. В „Една, няколко, много Одисеи“ (One, Several, Many Odyssey) средиземноморски люде предлагат версии за мита и образа на Одисей, за да се разбягат значенията и интерпретациите до несъизмерими колективни и индивидуални опити.



of communication: the invisible transparency is transformed into a screen. The windows that import light and export glances, now are “clogged” by images in motion.

A part of these images are intentionally external, natural, connected with the earth and its cultivation, with soil that we treat in the interval between coming from and returning back to it. «Phases of Accumulation and Extaction in Limited Space» tells the story of time passing through a dirt remake of a sand clock. The creation and activity are taken in neglect and oblivion about the symbols of death. Other images seem to be borrowed from

Ключов ефект и на трите версии на времевплътняване е еманципирането на видео-инсталацията от хладните медии на телевизионния или кино-екрана. „Вътрешното“ на видеото е оразличаващо балансирано чрез формите на овъншняването му. Вместо върху екрани или стени, видеоинсталациите на Нина-и-Валентин често са прожектирани върху прозорци и врати; проежирани отвътре, за да се виждат и гледат отвън. Всекидневното воайорство на пешеходеца, заничащ в чужди прозорци, е остранныено и оголено като похват, за да се осмисли и деавтоматизира. Налице е диалогичен



the happening in the interiors behind the windows. In “In the Out” and «Au-delà de ce qui est Visible» people in close-up are fishing for the pedestrian’s attention. Soon the persistence forces the pedestrian to acknowledge that there is no personal address. A subject of seduction is in fact the camera that takes them. (The association with the Hegelian simultaneously canceling, displacing and preserving *Aufhebung*, i.e. *sublating*, is a happy implication). In the behavior of the taken one can see the schizoid split between the effort for interpellation, for summoning the pedestrian and their “play” and posing before the camera.

обмен между вътре и вън, между интериора на частното и екстериора на публичното; вътрешното се осветява, а външното се затъмнява. На друго равнище, тази осмоза между частно и публично сработва и като ирония спрямо утопията или очевидността на общуването: невидимата прозрачност е превърната в екран. Прозорците, които внасят светлина и изнасят погледи, сега са „запушени“ от движещи се образи. Част от тези образи са преднамерено външни, природни, свързани със земята и обработката, с пръстта, която обгрижваме в интервала между идването от нея и завръщането в нея. „Фази на натрупване и отнемане в ограничено пространство“ разказва историята на протичащото време като пръстен римейк на пясъчен часовник. Ала овладените жестове на ръката, боравеща с пръстта, култивира без грижа за края. Създанието и заетостта са улики в немара или забравата спрямо символите на смъртта. Други образи са сякаш заети от случващото се в интериорите зад стъклата. В „Навън“ и „Отвъд видимото“ хора в близък фас търсят вниманието на минавача. Тази настойчивост принуждава зрителя да осъзнае, че в нея няма персонален зов и „портретът от стената“ всъщност не го следи. Обект на прелъстяване е всъщност камерата, която ги „снима“. (Асоциацията с Хегеловото едновременно отменящо, отмествашо и така съхраняващо

Au-delaà du visible, 366 Art & Life Project, Zendai MoMA, Shanghai, 2009
 Au-delaà du visible, 4th Biennale of Contemporary Art, Quebec, Canada, 2008
 Au-delaà du visible, Nuit Blanche, Paris, France 2004



Aufhebung, „снемане“ е щастливо попадение.) В поведението на снеманите личи шизоидна разцепеност между усилието да „интерпелират“, да „привикат“ зрителя и тяхната „игра“ и позиране пред камерата. Зрителят следва да се преживее като съучастник на художника; вместо това той осъзнава себе си като въплъщение на камерата: нейната индиферентност или разсеяност цели да осуети преиграването на зазиданите в стъклата лица, безоки и насечени от рамки и решетки.

Трета група образи съчетава и размесва интериори и екстериори, за да провокира определеността им. Освободени от прозрачност, преобразени в избирателни мембрани, екраните на стъклата се изпълват с лични или колективни блянове по другост, която би се изплъзнала на баналността на ставащото „вътре“ или „вън“. Тези преизпълнени с образи стъкла заработват като „визуален полупроводник“, който едновременно разделя и събира вън и вътре, чуждо и свое, публично и частно, маса и индивид. Прозорците и вратите първо излагат порив по другостта на отатъчното; но най-вече явяват желанието по самата междупоставеност, по самия интервал между различията и полюсите, заподозрени в метафизично конструирана чистота, във фалшива отграничимост на страните. Точно

Au-delaà du visible, National Academy of Fine Arts, Sofia, Bulgaria, 2011



The pedestrian is to experience herself as an accomplice of the artist; instead he acknowledges himself as an incarnation of the camera: its indifference or absentmindedness is meant to discomfit the overacting of the faces built into the windows, eyeless and cut by frameworks and gratings.

A third group of images mingles together exteriors and interiors in order to provoke them. Deprived of transparency, transformed into selective membranes, the screens of the windows get filled with personal and collective dreams for otherness capable to evade the banality of “within” and “without”. These saturated

този интервал, този „химен“, който не е нито вътре, нито вън, който е материя и отсъствие, който е нищо и всичко едновременно, като да е действителният протагонист тук. От една по-регионална перспектива, прозорците и вратите на Ковачева-и-Стефанов са своеобразни продължения на чешмите и мостовете от фолклора: хората са вградени в полупропускливите им мембрани, за да увеличат масивността на сградите, в които сме въплътени ведно с животите си. От друга страна, контактът се проваля по силата на запълненост на посредника с публичната ни двуизмерност. От

with images windows commence working as “visual semi-conductors” both meeting and splitting inside and outside, alien and ours, public and private, mass and individual. The windows and doors first express a drive towards the otherness of beyond; but here they perform the desire for an in-betweenness, for the very interval between differences and poles, whose purity is suspected to be metaphysically constructed and thus false discrimination between the sides. This interval, this “hymen” that is neither within or without, that is both matter and absence, everything and nothing, appears to be the actual protagonist here.

From a more regional perspective Nina&Valentin’s windows and doors are inventive extensions of the fountain and the bridges in the folklore: human beings are built in the semi-permeable membranes in order to reinforce the buildings, in which we are incarnated through our lives. On the other hand, the contact fails because of the saturation of the mediator with our two-dimensional public presence. Also, the windows’ interval is at least an attempt to subvert the false distinction between inside and outside, visible and invisible, private and public. Finally, the challenge is towards the very technical mediation of the contact today, when the eye is incapable to be “naked eye” and thus becomes an arm expecting to be seduced and desired while it is indifferently present/absent behind the lens.

трета, интервалът на прозореца е поне опит за разрушаване на фалшивата отделеност на *вън* и *вътре*, на видимо и невидимо, на частно и публично. От четвърта, предизвикателството е отправено към самата техническа опосреденост на контакта днес, когато окото не може да бъде „невъоръжено“ и се превръща в оръжие, което очаква да бъде прелъстявано и пожелавано, докато безразлично присъства/отсъства зад обектива. Самоиронична реплика към „Художественото произведение в епохата на техническата му възпроизводимост“ на Бенямин, еротиката на погледа е изместена от разголващата власт на една безразлична и безлична камера, еротичният интерес към която е пропорционален на отсъствието. Сведен до обезпътено око, обективът око се извисява до фалическата символна власт на вездесъщото му отсъствие. Прозорецът, превърнат в екран, и погледът, преобразен в камера, са корелативни метаморфози, чиято съвместност разказва притчата за промяната и за усилието тази промяна да помни онова, което прекрива и оставя зад себе си: пръстта, общуването, погледа, прозореца, през който се гледа и вижда.

2. Нина и Валентин

Навремето схващах самостоятелните работи на художниците било като следи от специфичния принос на всеки в



A self-ironic replica towards Benjamin’s “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” the eroticism of the gaze is supplemented by the stripping power of an indifferent and defaced camera that provokes erotic interest corresponding to its absence. Reduced to an incorporeal eye, the lens-eye rises to the phallic symbolic power of its omnipresent absence. The window transformed into screen and the gaze, transferred into camera are correlated metamorphoses that tell the parable of transfiguration and of the effort this transfiguration to remember what it strides over and leaves behind: the soil, the communication, the gaze, the window, through which one looks and sees.

2. Nina and Valentin

In the past I had perceived the personal works as either traces of each specific contribution to the collaborations, or as preparation for the teamwork, or as an escape from the debt and responsibility of collaborations, as a break from the all-

общите работи, било като подготовка за този teamwork, било като бягство в себе си от дълга на съавторството, като отбег от *твърде човешкото* на междуличностния контакт. Тогава вярвах, че истинските постижения и на двамата следва да се търсят в общите им работи. Сега, почти десетилетие по-късно става ясно, че междувременно те са поизоставили съвместните проекти и всеки е тръгнал по свой път, който казващо и допълващо се пресича с пътя на другия.

По-ранните работи на Валентин Стефанов позволяват да се проследи откъде идва хладната кабалистична страст към мистериата на числата, на цифровите и буквените очертания, към чудовищната вписменостеност на модерния логос. „Между редовете“ (Between the lines), „6:59:24“ и „Затворено-отворено“ (Open–Closed) откънтят като предчувствие или дестилиран отглас от „Валута“ и „0,039225“. Обратното, нежност и сантимент пропиват и най-строгата минималистичната фактура в ранните работи на Нина Ковачева с онази напомняща Тарковски нежност към светлото и тихо дишане на света. Така е в „Какъв е цветът на чувството“ (Quelle est la couleur du sentiment) с нагарчащата нега, която диша равномерно чрез подухваната завеса и леглото, сякаш приютило заспало женско тяло; така е и в „Да ти разкажа история“ (Let Me Tell You



Play for two hands and black, National Academy of Fine Arts, Sofia, Bulgaria, 2006 (detail)
 Play for two hands and black, (preparation) The old Post, Veliko Tarnovo, Bulgaria, 2013



too-human interpersonal contact. Back then I believed that the artists' genuine achievements are their collaborations. A decade later it becomes clear that meanwhile they have somewhat put aside the team projects and each of them has chosen a path, that crosses the one of the other in a telling, supplementing manner. Valentin's earlier works allow one to trace back the cool cabalistic passion for the mystery of numbers, for the outlines of digits and letters, for the monstrous inscription of contemporary

Story), в която една дръжка на детска латерна постепенно изчезва ведно със съпътстващата мелодия. Би било интересно да се сравни култа на Стефанов към правата линия а-ла Гаспар Ное, неговото поклонничество към вектора и стената, към прозирната геометрия на фигури без криви и овали, дори към щърбата, ръбеста материалност на буквения raster с неудържимо напирашата заобленост у Ковачева, с вездесъщата кълбовидност при нея, изпълваща формите на една



logos. «Between the lines», «6:59:24» and «Closed-Open» ring like an anticipation or purified repercussion of «Currency» and «0,039225».

On the contrary, tenderness and sentiment soak even the most minimalistic texture of Nina's earlier works with their recalling Tarkovsky mercy towards the light and the quiet breathing of the world. So it is in «Quelle est la couleur du sentiment» with its bitter bliss breathing uniformly through the blew curtain and the bed as if full of sleeping female body; so it is in «Let Me Tell You Story» in which a handle of a children hurdy-gurdy gradually disappears with the accompanying melody.

It might be interesting to compare Valentin's cult for the straight line a-la Gaspar Noй, his faith in the vector and the wall, in the translucent geometry of figures without curves or ovals, even in the clipped, ribbed materiality of the letter raster, with Nina's welling up



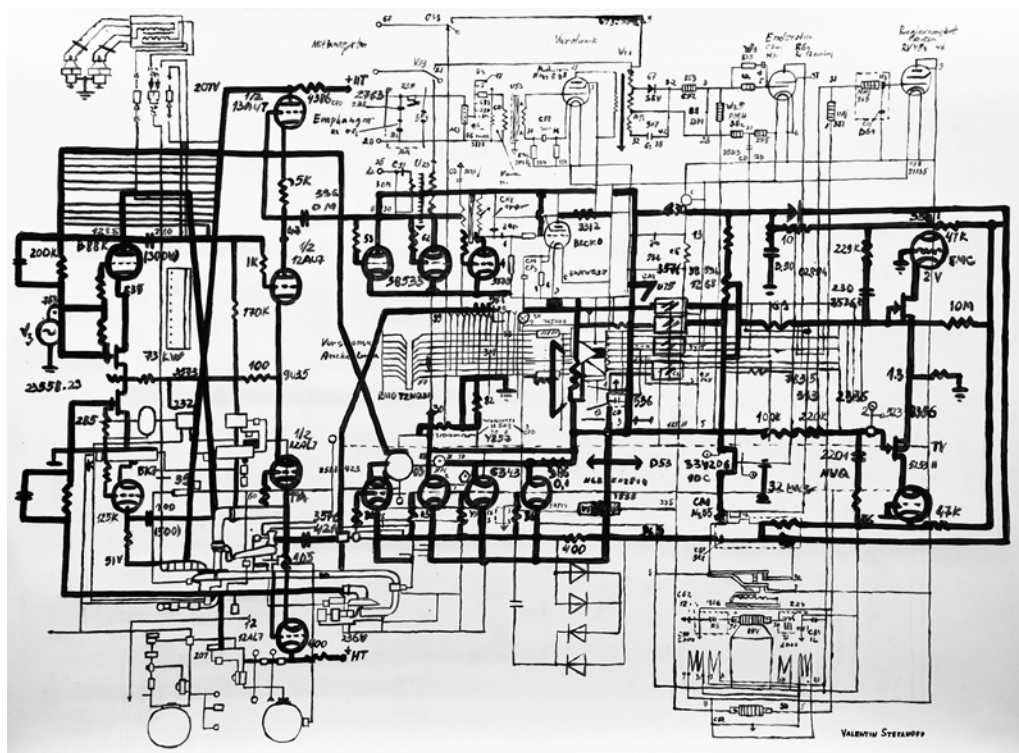
женственост, споделяща еротиката и майчинството. И двамата са иронично посветени на своя пол и на предразсъдъците за него, но начинът, по който Стефанов е верен на стереотипите за една рационална, строга и хладна мъжественост с отсечени прави линии и ъгли, а Ковачева играе върху неувимата, убеглива и заоблено-чувствена безреда от женствени настроения, мисловни потоци и желания, всъщност преподчертава естетическото поданство на творбите им. В работите на Стефанов политическото съперничи с една метафизика, толкова изчистена и съсредоточена, че кристализира до мистиката на един прекалено приближен до нещата поглед („Във-Между-Вън“ (In-Between-Out), „Между редовете“, „Затворено-отворено“ (Closed-Open), „Отворено-затворено“ (Open-Closed). Ужасът от размножаването на същото при

roundness, her omnipresent globularity as if reincarnating the forms of a femininity, sharing eroticism and motherhood. Both of them are ironically devoted to their gender and to the prejudices about it. Furthermore the manners in which Valentin is faithful to the stereotypes of a rational, rigid and cool masculinity with straight cut lines and angles, and in which Nina plays over the evasive, slippery, round and sensual mess of female moods, streams of consciousness and desires, in fact underline the aesthetic residence of their works. In Valentin's works the political competes with a metaphysics so purified and focused that it crystallizes to a mysticism of a gaze too close to the things («In-Between-Out», «Closed-Open», «Open-Closed»). Valentin's terror of the multiplication of the same corresponds to Nina's clever warmth of proliferation of differences and unaccomplished, alluded lines, colors, figures and suggestions, be it in her books-objects, be it in her photographic triptychs and quartets, all of them placed behind a vertically descending cloth, recalling baldachin or silk: a translucent falling fabric recalling time pouring into nothingness.

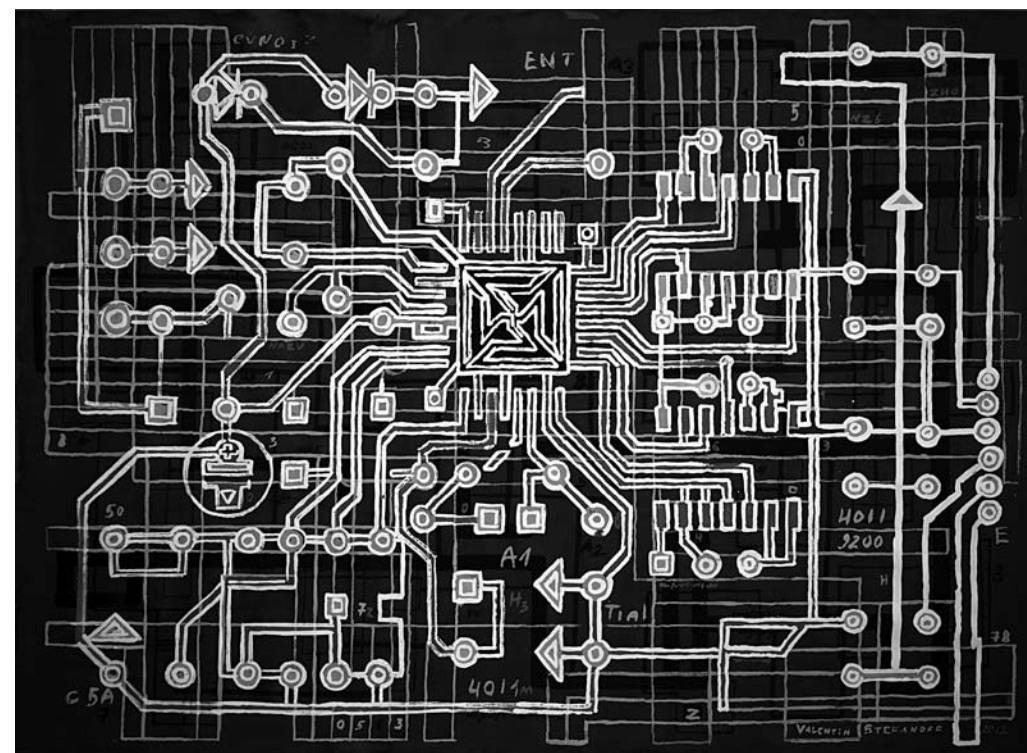
Also, each of them works differently with sound: Nina makes it overtly nostalgic and invites empathy; Valentin's sound is intentionally provocative and alienating, as if doubling a terror purified to stupor. A special place takes «6:59:24» in which the image is reduced to work's length in time running on an electronic clock on

Стефанов съответства на хитрата топлота на множението на различия и недовършености, на загатнати линии, цветове, фигури и смисли при Ковачева, било в нейните книги-обекти, било във фотографските триптихи и квартети, неизменно поставени зад вертикално снизхождащата материя на покривало, балдахин или коприна, зад падаща прозирна материя, извикваща внушението за стичащо се в нищото време. Показателна е също работата със звука и при двамата: при Ковачева той е нескрито носталгичен и приканващ към вживяване; при Стефанов той действа преднамерено провокативно и отчуждаващо, удвоявайки ужаса, дестилиран до унес. Особено място сред неговите работи заема „6:59:24“, в която образът се свежда до течащото върху електронен часовник време на творбата, която се случва в конкретната музика на един колкото урбанистичен, толкова и сюрреалистичен сюжет, чиито ритъм и звук са убедително доказателство за търсенията на визуалното изкуство отвъд собствените му граници. В по-новите рисунки на Валентин Стефанов се чете сякаш още по-оголен култ към науката в прагматичната приложност на електрически вериги, електронни схеми, машинни елементи, архитектурни скици и интериорен дизайн. Всички рисунки имат за основа една първична функционалност и схематичност. Тя оставя впечатлението

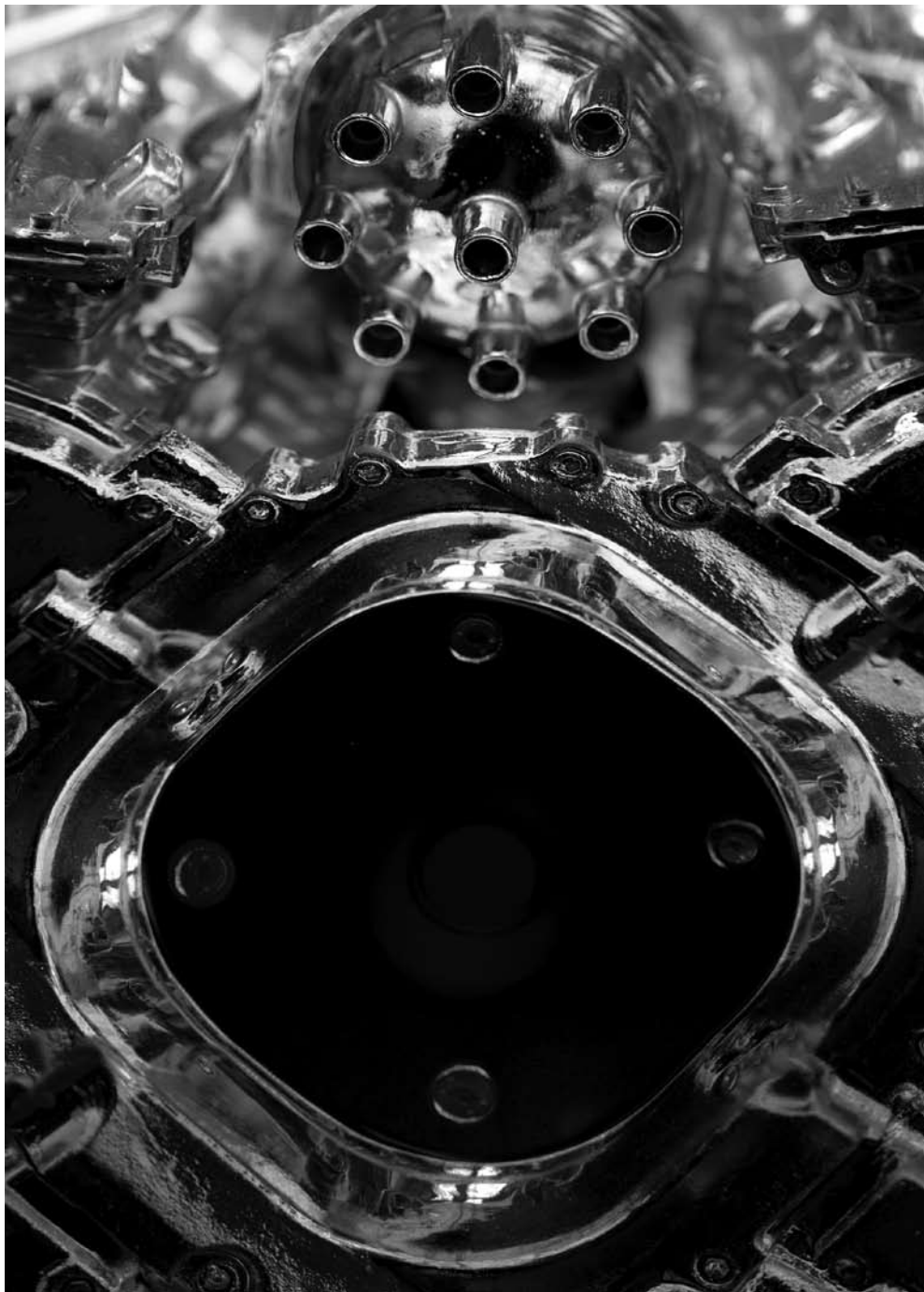
Valentin Stefanoff. Drawing, 110 X 150 cm., acrylic on paper, 2013



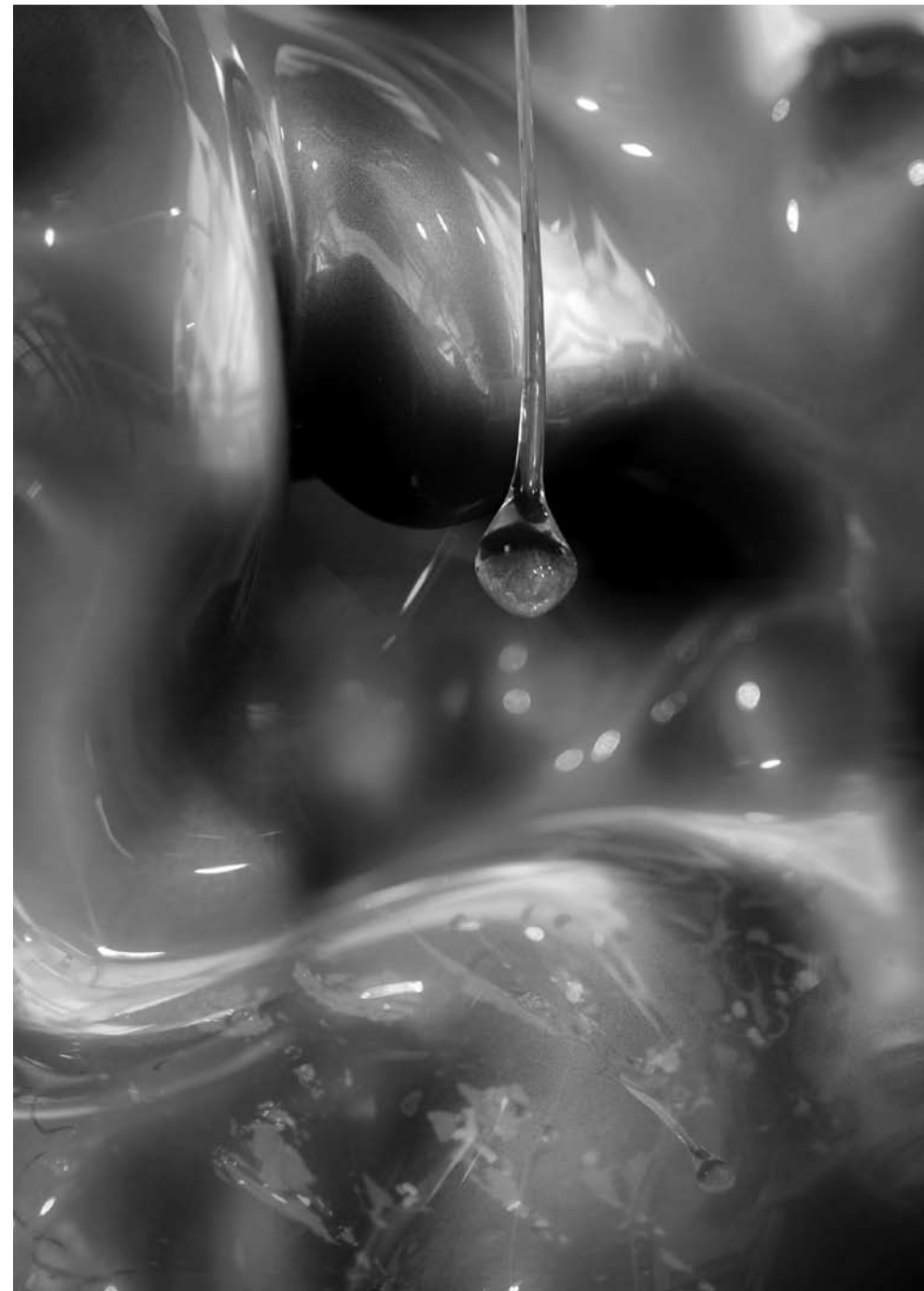
Valentin Stefanoff. Drawing, 110 x 150 cm., ink on paper, 2014



Valentin Stefanoff. Organon, lambda print, photo paper on aluminium
series of six photos, 140 x 100 cm each, 2011



Valentin Stefanoff. Primordial Soup, lambda print, photo paper on aluminium
series of six photos, 140 x 100 cm each, 2011



Valentin Stefanoff. Long, Long Nature, National Museum Poznan, Poland



the background of concrete music of both urban and surrealist narrative, whose rhythm and sound testify for the unlimited drive beyond of visual arts.

In Valentin's newer works one might discern an even more naked cult towards science in its pragmatic applicability of electric loops, electronic schemes, machine elements, architectural sketches and interior designs. All drawings lay the background of initial functionality and schematicism. More massive graphic presences, larger fonts and thicker lines, however, are imposed on these screens of cool and enlightened rationality; they betray a rushing, upgrading manual work:

за успокоена и строга рационалност, лишена от идея за самодостатъчност, за самоцелно самоозначаване отвъд една конвенционална еднозначна символизация. Върху този екран на хладна и просветена рационалност неизменно са насложени по-масивни графични присъствия, по-едри като щрифт и по-плътни като линия, които издават трескава, търсеща работа на ръката: сякаш инженер или конструктор с авторитет и друга вещина е нанесъл своите корекции, награждания и дори безразлични към схемите рисунки и драсканици. Тази понякога гъста, почернена воля за поправка или за

Valentin Stefanoff. The world is too much with us, MOCA Taipei, Taiwan, 2010

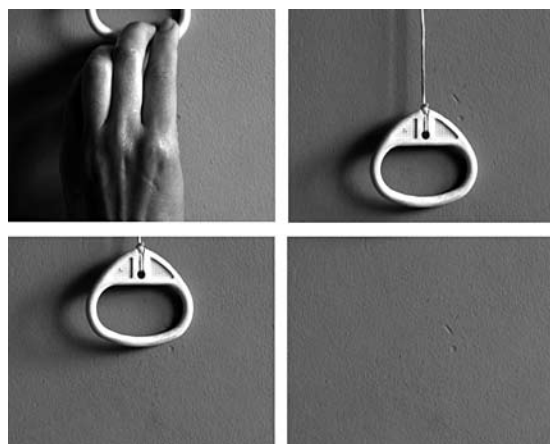
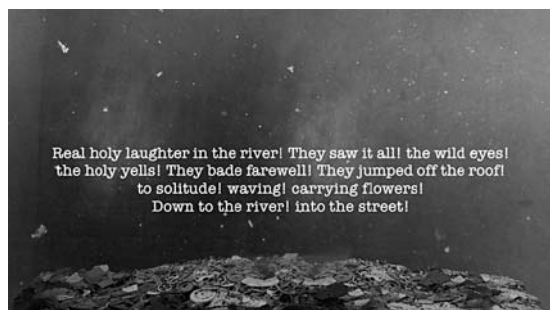


as if an engineer or a constructor with higher authority and competence has put his corrections, upgrades or even additional drawings or sketches indifferent to the schemes. This sometimes thick, darkened will for correction or upgrade does not belong to science and technology but to art. Yet the implication is different: to express the humanness within an already machinery-driven, technological, singular and post-human world. The same implications could be recognized in the allusions of hysteria or ecstasy in the bold dashing out; or in the fairytale castles emerging from the schemes and draughts. The slimy-sheeny objects situated within

надграждане вече не е от порядъка на науката и техниката, а на изкуството. Но усещането за фаворизиране на изкуството, надграждащо техниката, е средство за друго: да се даде израз на човешкото наред един все по-машинален, технологичен, сингуларен, постчовешки свят. По същия начин работят тук алюзиите за истерия и екстаз в почернящото зачеркване, за приказно-инфантилното на къщички и дворци, изплуващи из-от схемите и чертежите.

По аналогичен начин работи и слюзесто-лъскавото наред красотата с подводен или надземен характер в

Valentin Stefanoff. We the Poor of This World..., video, 6.47 min., 2013
 Valentin Stefanoff. The Mind is Its Own Place, video, 7.00 min., 2014
 Nina Kovacheva. Let Me Tell You Story, video, 4.25 min., 2002



цикъла фотографии „Първична супа“ – тази клетъчно-слизеста интензивност на ръба между красивото и гнусното очевидно е търсена като възвишена по силата на снемането на тази антитеза. Рибешкото, клетъчното, мембранното поема ролята на човешката ръка от рисунките. По сходен начин търсената неразпознаваемост на агрегата, представен в “Органон”, ведно с приютаващата синкава светлина, приобщава неясната машина към въображението и мечтанието, но също придава автентичната вещност отвъд функционалността в традицията на Хайдегер. Неразличимостта между ракетното и медно-духовото в присъствието на този агрегат допълнително напруга тукашно и оттаъчно, изкуство и наука, емоция и рацио, земно и вселенно. По аналогичен начин работят и фините, минималистични интервенции в “Lightbox”, където късове бяла пустота нахлуват в световите на фотографията и физиката, които еднакво не търпят празно пространство. Лодчици, птици и човешки силуети, следи от дъжд върху прозорец, избеленото жълто на едно небе над навес – човешкото парадоксално е намерило начин да се помести в нищотата на белите парченца пустош. И отново детското и инфантилното взимат връх в една нова, леко сантиментална и бих казал неочаквана за Стефанов чувствителност наред екстатиката

Nina Kovacheva. My Thousand Nights and one Night, October Salon 2007, Belgrad, exhibition view, 2007

submerged or unearthly landscape work similarly in the photographic cycle “Primal Soup”: such a cell-slimy intensity on the verge between beautiful and disgusting was aiming a sublime effect through sublimating the anti-thesis. The fishy, the cell-like, the membrane takes the function of the human hand in the drawings. The same principle appears in the intended failing recognition of the aggregate in “Organon”; together with the cosy blueish light it opens the unknown machine to the imagination and dreaming, but also reveals it as an authentic thing beyond function in the philosophic vein of Heidegger. The co-presence of rocket science and brass instrument in this aggregate additionally puts in tension here and beyond, art and science, emotion and ratio, earthly and universal. And once again the same principle controls the subtle minimalistic interventions in “Lightbox” where white empty spots challenge both the worlds of photography and of physics, two spheres known for not tolerating empty space. Boats, birds and silhouettes, rain traces on a window, the bleached yellow of a sky over a hut – the human elements paradoxically found their way to emerge in the white moments of void. And again an infantile naivety takes the upper hand in a new, slightly sentimental and unexpected sensitivity surrounded by the ex-statics of an indifferent and post-human world. This group of works corresponds to Kovacheva's late pseudo-infantile quasi-naivist style.

на един безразличен и надчовешки и в човешката си култивираност свят. Тази група работи ярко кореспондират с квази-наивистичния псевдо-инфантилизъм от работите на Ковачева, за които предстои да стане дума. В контекста на коментираните работи на Стефанов пейзажните му проекти са опит да се реабилитира естетически изтощена медия като екстериорната фотография като се раздвижи тя по разни начини: било чрез механичното снабдяване с триизмерност, било чрез хипертрофирането на панорамността, било чрез видеоинсталации, използващи материала от другите две медии чрез алгоритъм, който довежда музикалния канон до почти алеаторна сложност. Преливането от екстериор към интериор посредством руината задълбочава познатата и отпреди подозрителност към непроницаемостта на природата в мнимата отвореност. Обратно, Стефанов е fasciniран от откритостта благодарение на функцията на



In the context of the addressed Valentin's works his landscape projects are an attempt to rehabilitate the exhausted aesthetically media of exterior photography by putting it in motion in various ways: be it through its mechanically added third dimension, be it through over-extension of its panoramic aspect, be it through video installations borrowing material from the two other media through an algorithm of musical canon but brought to almost aleatoric complexity. The fluidity between interior and exterior achieved through extensive shooting of ruins deepens the known suspicion towards the impermeability of nature in its apparent openness. On the contrary, Valentin is fascinated by the openness through function of the aggregate's closed spaces. One can read a growing fear and hostility towards nature and a new trust in technology as the most authentic realization of human self-surpassing. The human is that alienated from nature that in front of it and its rudiments in itself it can only be terrified; at the same time it is incapable to find a refuge in the immunized against death and thus immortalized versions of culture – technology and science. As a result, the human in Stefanoff appears to be thrown in the non-belonging of its mortality alienating it from both worlds. Still, if there is an illusion or hope for refuge, Valentin's late works suggest, it would be rather in the science and technology version of culture, made out by humans as a home

затворените пространства в агрегата. У Стефанов все повече се чете страх и враждебност към природата и ново упование в техниката като най-автентична проява на човешкото себенадскачане. Човешкото дотам се е отчуждило от Природата, че пред нея и рудиментите в себе си може да бъде единствено ужасено; в същото време, то е неспособно да намери приют и в имунизираните срещу смъртта и така обезсмъртени версии на културата – техниката и науката. В резултат, човешкото у Стефанов се оказва захвърлено в ничийността на своята смъртност, която го отчуждава и от двата свята. И все пак, ако има някаква илюзия за прислона, внушават ни късните работи на Стефанов, тя е по-скоро при научно-технологичната версия на културата, изработена от човека като дом на битието: на неговото битие поне. Нина Ковачева винаги се е интересувала от различията между половете, от символните и властовите игри между тях. Нейните по-ранни фотографски серии са колкото лична изповед на разкрития, провокиращи лириката на отказаната система, толкова и питане какво е да си жена. Тази себевгледаност прави нещата човешки по един отвъдняващ спрямо баналността на пола начин. Фотографиите, в които ръка с агресивен маникюр обгрижва кротко заспал пенис, е дръзка, нежна и смешна

of being, of their being at least. Nina has always been interested in differences between genders, in the symbolic and power games between them. Her earlier photo series are both a confession of discoveries, provoking the lyricism of a rejected system and an exploration of what it is to be a woman. Such self-observation makes her works human in a manner that puts them beyond the banality of gender cliches. The photos in which a hand with aggressive polished nails takes care of a calmly sleeping penis is bold, gentle and funny replica of the classical iconography of Virgin Mary with the newborn. Even more charming is the intertextual bridge towards Michelangelo's Creation as well as a work in which the penis participates in a symbol of trinity together with two fingers with rapacious nails is refreshingly blasphemous. In the meantime Nina has found a new path with an eyes looking back towards more classical media like still life photography and white and black drawings, but also thematically towards the childhood, but also towards sex and sexuality both of them replacing the previous interest of gender. Nina's photographs and drawings have reached stylistic, technical, visual and conceptual clarity that was anticipated in her earlier works, but whose level of self-achievement is still stunning. In her more recent works she plays mainly with the infantile, be it through shooting

реплика на класическата иконография на *Мадоната с младенца*; още по-очарователен е интертекстуалният мост към Микеланджеловото *Сътворение*, а работа, в която членът оформя символа на троицата ведно с два пръста с грабливи нокти е освежаващо светотатствена. Междувременно Нина Ковачева е поела по нов път с поглед назад към детското, към секса и сексуалността, изместила преждния интерес към пола като gender, както и към привидно по-класически медии като натюрмортната фотография и черно-бялата рисунка. Фотографиите и рисунките на Ковачева са достигнали стилистична, техническа, образна и концептуална избистреност, която е предизвестна в по-ранните работи, но нивото на самопостигнатост въпреки това поразява. В по-новите си творби тя играе главно с детското, било чрез заснемането на композиции от детски играчки, било чрез директните изображения на деца и подрастващи. Разбира се, детското не е оставено само на себе си и е провокирано, било през библейски сюжети, било през съчетаването му с части от мъртви животни, било чрез съполагането му с огнестрелни оръжия. Играчките, често счупени, изкормени или иначе обезобразени, децата, оръжията и мъртвите животни създават тази привидно детска смешно-страшна приказка. Ала дотук с невинността: оръжието

Nina Kovacheva. Smiles Giving, Tears Crying, Gaudenz B. Ruf Award, exhibition view, 2010



Nina Kovacheva. The Hidden Face of Fragility, lambda print, photo paper on aluminium
series of six photos, 140 x 100 cm each, 2011



Nina Kovacheva. Adam & Eve, ink jet print, photo paper on aluminium, series of five, 140 x 140 cm each, 2013
 Nina Kovacheva. Salome, ink jet print, photo paper on aluminium, series of five, 140 x 140 cm each, 2011



Nina Kovacheva. Pieta, ink jet print, photo paper on aluminium, series of five, 140 x 140 cm each, 2011
 Nina Kovacheva. The Last Supper, ink jet print, photo paper on aluminium, series of five, 140 x 140 cm each, 2011



Nina Kovacheva. Drawing, Drawing Now, Paris, France, 2014
 Nina Kovacheva. Drawing, acrylic and ink on paper, 110 x 450cm, artist's studio, Paris, 2015



of arrangements of children toys, be it through direct depictions of children and teenagers. Of course, the infantile is provoked be it through biblical subjects, be it through firearms. Toys, often broken, ripped or otherwise disfigured, children, firearms and dead animals create her seemingly infantile funny-scary fairy-tale. Up to here with "innocence": firearms in the hands of flatly and seductively smiling children are de-semantised as in Husqvarna ads putting drills and saws in female hands. Defaced dystopia-like lack of aggression in the pure implementation of firearm taking place through the beauty of its potential efficiency rather than through its target or result, creates the calm horror-effect of this images. Particularly powerful among them are two groups of drawings.

The first one is focused on a series of nymphets with untimely sweeping sex appeal apparently unaware both of it and of the function of firearms in their hands. The unreflected threat that they imply alienates them from the illusory mythology of children innocence, whereas the terror comes from the lacking reflection with regard to both sex and its extension in firearms. The nymphets' transcendent beauty is in the tradition of Balthus, Schiele and Nabokov, i.e. Barbie-models are sublimated to authentic aesthetic dignity that does not hide the kitsch of the prototype. The other series also works with children images, but the line there is hyper-thickened, so that the

редом до плоско и прелъстително усмихнатите детски изображения стои рекламно десемантизирано. Безличната, дистопична липса на агресия в чистата употреба по предназначение на оръжието, което присъства повече с красотата на потенциалната си ефикасност, отколкото с избора на цел или с резултата, създава кроткия хорър-ефект на тези изображения. Особено силни измежду тях са две групи рисунки. Едната е съсредоточена върху серия нимфетки с преждевременен помитащ сексапил при привидно неведение както за него, така и за функцията на оръжието в ръцете им. Нерефлектираната заплахата, която въплъщават, ги отчуждава двойно от илюзорната митология за детската невинност, докато ужасът идва от отсъствието на авторефлексия по отношение на пола и неговата продълженост в оръжието. Отвъднената хубост на нимфетките е в традицията на Балтус, Шиле и Набоков, доколкото барби-моделите са сублимирани до автентично естетическо достойнство, което не крие кича на прототипа. Другата серия също работи с детски изображения, но там линия е хипертрофирана удебелена, тъй че естремната графичност да произведе ефекта на прееспонираност и изкривяващ контраст. Усещането е за изпепеляваща, прогаряща контура на човешкото светлина от прожектор или пладнешко слънце, която почернящо

extreme graphics produces the effect of overexposed and distorted contrast. The effect is of a light burning the human contour as if a searchlight or a sharp sun simplifies it through blackening and thus challenges any psychological stereotypes. The implication is also of damaged lithographs or marred xeroxes with blurred nuances and chromaticism. Such an allusion for a low-rated paper cartoon quality is stunning with the implications of flat, deprived of outlet, depth and otherness world of death, of a fretted like cockle life within its smiling suicidal drive. Nina's mastery as a drawer is of such a high class, that she was apparently looking for techniques to harness the pressing complacency of virtuosity in critically merciless icons of contemporaneity with its empty, sexy, smashing and suicidal infantilism. On this background the series xx that also impresses through purity of lines, based on expressionist idiom, offers a more opened sexuality. The effect of undecidability between gravity and counter-gravity, comes from the massive coexistence of bodies in exhaustingly wrenched poses next to dark spots, whose alluded menstrual origin is disseminated in more general observation about the violent nature of sex and drive, of wild desire, that sweeps the aesthetic conventions and other civilized norms of decorum and decency. To conclude, the three artists know how not to prevent their works from functioning

симплифицира и депсихологизира. Ефектът е на повредени литографии или замацани ксероксни изображения с изличени нюанси и хроматизми. Това усещане за некачествена, самиздатска вестникарска карикатурност е поразяващо с импликациите си за един безизлазно плоскостен, лишен от дълбина и другост свят на смърт, проява като главня живота наред неговата усмихната самоубийственост. Майсторството на Нина Ковачева като рисувач е от толкова висока класа, че тя явно е търсела техники, чрез които да впрегне напирашното самодоволство на виртуозитета в критически безпощадни икони на съвременността с нейната пуста, сексапилна, поразяваща и суицидална инфантилност. На този фон серията хх, която също впечатлява като рисунък, осланящ се на експресионистичен изобразителен идиом, предлага по-оголена сексуалност. Ефектът на нерешимост между привличане и отблъскване идва от масивното присъствие редом до телата в изнурително изкълчени пози на тъмни петна, чийто намекнат менструален произход се разсейва в по-общи разсъждения за насилствената примитивна природа на секса и нагона, на дивия порив, който почита естетически конвенции и прочее цивилизационни норми на приличие и уместност. В заключение нека забележа, че

as proliferating semantic machines, whose risky utopianism is considered as a vocation and as a stake on seriousness behind the masks of irony and йpatage. The work with statics, the controlled language and devices and the neat tidiness of their messages involve the observer in an aesthetic ascesis, recently thought of as a trade mark of the few who could "afford it". Nina and Valentin afford themselves such a focus and purity of forms and messages that, being not alien neither to the high modernism or to the spent with self-fatigue postmodernism, reveal them as first and foremost artists of thought: artists whose intellectual process is not restricted to the time before the creation, but continues along the process of making it, and even after the work embraces its own individual and public being. The work that thinks us: be it in the categories of a female-motherly care and concern, be it in those of a cool and at times cruel rationality, whose diagnostics often turns into dissection.

тримата художници знаят как да не пречат на творбите си да работят като пролифериращи семантични машини, чиято рискована утопичност е осмислена като призвание и залог за сериозност при все маските на ирония и провокация. Работата на авторите със статиката, отчетливата съдържаност в език и похвати и четливата „прибраност“ на посланията правят зрителя съпричастен с артистична аскеза, напоследък мислима като запазена територия за малцината, които „могат да си я позволят“. Нина и Валентин си позволяват такава съсредоточеност и изчистеност на форми и послания, която, без да е чужда на високия модерн и на изнурения от себе си постмодерн, ги заявява като преди всичко мислещи художници: като художници, чийто мисловен процес не е ограничен до времето преди създаването на творбата, а продължава в паралел с нейното неминуемо „отбиващо“ лично и публично битие. Творба, която ни мисли: както в категориите на една женствено-майчинска загриженост и тревога, така и в тези на една хладна и на моменти жестока рационалност, чиято диагностика често прелива в дисекция.

Nina Kovacheva et Valentin Stefanoff : le couple d'artistes ninavale

Irina Genova

Valentin Stefanoff et Nina Kovacheva sont le premier couple d'artistes visuels bulgares, dont les travaux en commun m'ont impressionnée en Bulgarie et ailleurs.

Il y a deux ans à peu près, on m'a proposé de me joindre à un projet sur les couples d'artistes de la fin du XIX^{ème} siècle aux premières décennies du XX^{ème} siècle. J'ai commencé à recenser les couples d'artistes bulgare ; ils se sont avérés fort nombreux. Pour n'en citer que quelques-uns : Ekaterina Savova-Nenova et Ivan Nenov, Macha Jivkova-Ouzounova et Detchko Ouzounov, Maria Tchorbadijska et Tchoudomir, etc. Pendant le régime communiste, où l'on voit se constituer les différents corps d'artistes selon un principe relativement fermé (à l'instar des milieux des gens du théâtre, du cinéma, etc.), le nombre des couples augmente ; de plus, on observe le développement du phénomène *familles d'artistes*, incluant la génération suivante : celle des enfants.

La création d'œuvres communes par un couple d'artistes est une activité d'ordre différent. Parmi les travaux en commun de Nina Kovacheva et de Valentin Stefanoff, je peux citer : *The Used One* installation (1994), les créations vidéo *Wet Contact* (2001), *Au-delà du visible* (2004), *I am the Best*, (2002-2010), *One, Several, Many Odyssey* (2003), *The Stranger in Us* (2005), *How Near So Far* (2005). Avant même la création et la présentation au public de leur première œuvre commune en 1994, les deux artistes sont déjà connus pour leurs travaux individuels réalisés dans des paradigmes visuels assez différents.

Durant les quinze dernières années, les couples d'artistes dans l'art moderne ont suscité un intérêt particulier. Des expositions avec des catalogues sont présentées¹. Des symposiums, des tables rondes dans le cadre de conférences² et d'autres forums sont organisés. Des recueils, des livres sont publiés³, etc. Même des sondages en ligne sont réalisés pour savoir « Quels sont les couples d'artistes les plus connus du XX^{ème} siècle ». En tête du classement arrivent invariablement Frida Kahlo et Diego Rivera, Sonia et Robert Delaunay, Georgia O'Keeffe et Alfred Stieglitz, Vassily Kandinsky et Gabriele Münter, Gilbert et George, Christo et Jeanne-Claude. De nombreux autres viennent juste après eux.

¹ Par exemple *The Most Creative Couples in Art* (« Les couples les plus créatifs dans l'art »), organisée par Kathy Battista en mars-avril 2012 à la Pippy Houldsworth Gallery à Londres.

² Une table ronde avec des exposés sur les couples d'artistes animée par Lidia Gluchowska a eu lieu en 2014 à Helsinki lors de la conférence internationale de l'EAM (Réseau européen de recherche sur l'avant-garde et le modernisme).

³ Parmi eux : Veronica Kavass, *Artists in Love: From Picasso & Giotto to Christo & Jeanne-Claude, A Century of Creative and Romantic Partnerships*, 2012.

Il s'avère qu'à l'époque de l'art moderne une pratique nouvelle s'esquisse qui consiste en un travail d'équipe formée par deux partenaires égaux qui ont une relation amoureuse. Certains couples d'artistes se soutiennent et se reconnaissent mutuellement mais chacun des deux partenaires travaille indépendamment. Chez d'autres, tels que Gilbert et George, les œuvres sont toujours communes. Les partenaires au sein de certains couples d'artistes réalisent chacun leurs travaux individuels, tout en créant des œuvres en commun. Parfois les couples se séparent. Il est relativement rare qu'ils subliment leur relation amoureuse en œuvres d'art : je pense à Marina Abramovic et Uwe Laysiepen.

En 2004, à Paris, sur le parvis du Centre Georges-Pompidou, j'ai admiré l'installation vidéo de Nina Kovacheva et de Valentin Stefanoff intitulée *Au-delà du visible*⁴. Cette œuvre m'a beaucoup marquée, au point que j'en ai parlé à l'époque dans la presse⁵.

Des silhouettes qui évoluent, projetées sur un mur. Un monde d'ombres s'étale sur un écran. *Au-delà du visible* de Nina Kovacheva et de Valentin Stefanoff évoque en moi l'image de la caverne de Platon. Sur le parvis de Beaubourg, la situation est paradoxalement inversée. Le spectateur est dehors, « en liberté », il peut choisir de son propre gré parmi plusieurs vues possibles. « Le monde des ombres » semble fermé : dans cette pièce dont on voit la fenêtre.

Le passant (moi) semble pouvoir choisir sans contrainte où poser son regard. Les silhouettes à la fenêtre comptent parmi les nombreuses possibilités. Mais ce monde d'ombres mouvantes est autant « fermé » dans la pièce avec fenêtre que je suis libre parmi les vues.

L'espace du quotidien est visuellement obstrué de publicités, d'affiches, de transparents et de panneaux d'affichage, d'informations et de vitrines, qui attirent, séduisent, « vendent ». Un flot de piétons – avec leurs conduites et apparences – traverse mon regard.

Au-delà du visible est un interstice, une fissure dans le quotidien visuel. Cette fêlure se présente comme une fenêtre : illusion d'optique. Le jeu d'échelles m'empêche de me fourvoyer. Et pourtant, il y a là une fenêtre. Mais elle est

barrée d'un écran. Non pas une vue entre prison et liberté, mais une impossibilité de contact entre dedans et dehors, frontière infranchissable empêchant toute traversée. Susan Sontag fait allusion à sa situation contemporaine de connaissance et de sagesse apparentes parmi les images photographiques de la caverne de Platon (« In Plato's Cave » (La caverne de Platon), *On Photography* (Sur la photographie), 1977). Le visuel régit les représentations et les convictions, surtout dans notre situation à l'ère de centaines de chaînes de télévision, d'Internet, de grands écrans de publicités et de clips d'informations dans toutes sortes d'espaces publics. La visualisation « sans frontières » renforce l'emprisonnement dans la caverne.

Les visages fantomatiques de l'écran ont une attitude incitative, m'interpellent sans voix, me provoquent sans paroles, me séduisent avec des gestes. Ils convoitent mes pensées et fantasmes. Mais ils ne proposent ni n'expliquent rien. Là, le quotidien visuel se fissure et on s'enfoncé dans un autre espace.

Dans cette pièce, il n'y a personne, mais il n'y a pas de pièce non plus. On affirme que derrière la fenêtre se trouve l'atelier des artistes (je l'ai même visité). Mais ces silhouettes fantomatiques, non créées par une main humaine, sortent pour pénétrer dans un autre atelier dépourvu de temps et de lieu.

J'observe les ombres, reconnaissant certains visages, tandis que des gens (une multitude) passent autour de moi, et lorsque je détourne mon regard de l'écran, je les vois évoluer, je les entends parler, je les sens aux frontières de mon corps. Mais sur la fenêtre-écran, les silhouettes changent. Le flot humain semble la traverser, venant directement du pavé près des Halles de Paris. À présent, les ombres sont dans la ville, et je suis probablement dedans, en ce lieu-là, l'« atelier ». Comme si je les observais d'une fenêtre (la mienne). Me regardent-ils, eux aussi ?

La présence des ombres désirant ardemment communiquer, est remplacée/déplacée par les silhouettes qui marchent et qui suggèrent l'idée d'une absence. Les visages agrandis, dans leur élan de communication, sont mis en scène. La multitude dans son indifférence est documentée.

L'installation de Nina Kovacheva et de Valentin Stefanoff crée des possibilités d'interprétation tous azimuts. On peut penser à l'abandon des lieux traditionnels des arts visuels : un film projeté en dehors d'une salle de cinéma, une vidéo d'art visionnée en dehors d'une galerie. La place, surtout le parvis de Beaubourg (lieu de toutes sortes d'improvisations), suggère elle aussi des similitudes avec le théâtre de rue traditionnel.

⁴ Installation vidéo de Nina Kovacheva et de Valentin Stefanoff, Nuit Blanche, Paris, 2004, curateur Ami Barak, prolongation novembre-décembre 2004, parvis du Centre Georges-Pompidou.

⁵ J'ai publié un texte dans l'hebdomadaire bulgare *Kultura*, n° 47 du 10 décembre 2004, et dans la revue française *Artpress*, n° 309 de décembre 2004.

La technologie, qui a permis l'apparition de « fissures » artistiques à des lieux inattendus, nous donne d'autres possibilités de discuter et de se lier. Ce qui est mis en question, c'est tant le statut du caractère « haut » que « de masse » chez les œuvres visuelles, dans l'expérience de films d'art ou de documentaires, de clips et de publicités d'art.

Qu'y a-t-il au-delà du visible ? C'est la question qui me concerne de près. Puis-je accéder à son *au-delà* ? Aux craintes – les miennes comme celles d'autrui ; aux agressions – envers moi-même comme à l'endroit des autres ? Dans la multitude qui fait peur par son indifférence et qui fait irruption dans mon espace ? Ou bien dans ma pièce-atelier-caverne où les autres semblent ne pas me voir ? Puis-je rendre les barrières perméables, créer des rapports ? Transformer en un partage artistique mes craintes de la visibilité omniprésente – effet de panopticum – et de l'invisibilité oppressante – état d'aliénation ?

Nina Kovacheva et Valentin Stefanoff nous font adhérer à leurs idées. Le reste, ce n'est que des ombres (d'après Platon).

J'ai eu l'occasion de voir d'autres œuvres communes du couple d'artistes telles qu'exposées en 2007 au Musée d'Art Contemporain (MNAC) à Bucarest⁶.

L'arrangement spatial, les conditions d'exposition / de contemplation constituent toujours un aspect important de l'œuvre. Là les travaux sont exposés dans les locaux d'apparat au rez-de-chaussée du musée : quatre installations vidéo à l'intérieur et une sur la façade (les fenêtres) sous le titre commun *Au-delà du visible*.

En 2006, dans une interview pour l'hebdomadaire *Kultura*⁷, les deux artistes parlent de leurs œuvres dont, à Sofia, j'ai vu *Wet contact*. Mais les espaces énormes et la disposition technique du musée de Bucarest modifient sans aucun doute les conditions d'observation : ils donnent la possibilité de créer des images de qualité de grand format, de jouer avec les distances de perception. Le plus réussi, quant à son effet global, semble être le diptyque vidéo intitulé *The Stranger in Us* (2005). Là, les visages des deux artistes sont au gros plan ; par moments, chacun d'eux se dédouble, emplissant les deux cadres du diptyque. La manière de leur exposition me force à les approcher et à baisser les yeux. La disposition des

⁶ Les trois paragraphes suivants font partie d'un texte publié dans mon ouvrage *Tempus fugit. Sur l'art moderne et l'image visuelle* (en bulgare, p. 103-115 et en anglais, p. 116-127), Sofia, 2007.

⁷ Entretien avec Nina Kovacheva et Valentin Stefanoff : « On peut être étranger partout » (en bulgare), *Kultura*, n° 8 du 3 mars 2006.

images de façon presque horizontale (sous un angle faible), les plans rapprochés expressifs, le regard fixe s'alternant avec les yeux clos, ainsi que le coloris, évoquent des portraits du Fayoum.

Idée de sépulcre. L'image comme identification, la même et autre, comme dans un miroir, réfléchi / saisie dans le caractère éphémère de l'écran entre ici et au-delà. Les mouvements lents des yeux et des lèvres retiennent le regard, exercent un effet magnétique. Pour ma part, je n'ai nul besoin du texte prononcé ni des significations complémentaires censées orienter la perception. J'aurais préféré contempler un diptyque dans le silence. Nina Kovacheva et Valentin Stefanoff devraient être contents de la possibilité de montrer leurs travaux de la meilleure manière dans cet espace, et l'équipe du MNAC, de la présence de leurs œuvres dans ses locaux.

Par quoi la pratique des couples d'artistes réalisant des œuvres communes nous intrigue-t-elle ? Probablement par la possible solution du problème du pouvoir et du rôle de la relation amoureuse. Les deux questions ici intimement liées sont également fondamentales pour l'existence humaine tant sur le plan personnel que sociétal, ce pourquoi elles nous concernent inévitablement. Les pratiques et les œuvres artistiques réussies subliment la condition humaine.

Comment naît l'idée commune chez le couple d'artistes ? À qui appartient l'invention première, l'« étincelle » ? Lequel d'entre eux est visité par la Muse ? L'enthousiasme augmente-t-il – et comment – au cours du travail en commun ? Qui décide *comment*, *quoi* et *combien* dans le processus de création ? Se peut-il que les décisions soient négociées et que les meilleures soient prises de cette manière ? Le travail en commun du couple amoureux se distingue-t-il – et par quoi – de celui d'un équipe de deux personnes ou de deux individualités créatrices (par exemple, le couple Ilf et Petrov en littérature) ?

Les médias populaires proposent habituellement au public des récits intrigants sur les rapports entre artistes. Il est rare qu'ils discutent les difficultés dramatiques du partenariat dans le cadre d'un Moi commun. Même dans leurs interviews, les deux artistes auraient à répondre à la question de savoir qui parle au nom de l'ego dédoublé.

Le présent catalogue exprime la conviction de Nina Kovacheva et de Valentin Stefanoff aujourd'hui, vingt ans après leur première œuvre commune, que la formule ninavale leur a apporté satisfaction. Cette pratique réussie et durable du couple d'artistes est un cas rare non seulement parmi les peintres de Bulgarie.

UNDERPLAY¹

Patrick Javault

C'est une femme qui court à travers champs filmée à hauteur d'herbes et dont nous ne saurons rien de ce qui la pousse ou l'entraîne, et le passage du noir et blanc à la couleur ne peut en rien nous aider (How near, so far) ou bien c'est un grouillement de taches porté par une musique électro qui nous évoque un light show des années psychédéliques avant de se révéler progressivement comme un grouillement de fourmis (Let's Have some fun). Les vidéos de Nina et Valentin commencent généralement par susciter le trouble ou la perplexité et, en dépit d'un éclaircissement relatif, ce trouble ou cette perplexité ne se dissipent jamais tout à fait.

Avant que l'art vidéo ne disparaisse presque complètement au profit d'un nouveau genre de cinéma, il y eut d'un côté les magiciens de l'image électronique et, de l'autre, ceux qui y trouvaient un relais pour la performance. Nina et Valentin se rattachent aux deux tendances, même si les effets de magie sont chez eux des plus simples et ne relèvent d'aucune prouesse technique. Vidéo performers quand ils filment leurs visages en gros plan qui attendent et reçoivent bassine ou seau d'eau à la figure, Que ce soit dans les vidéo performances des années 70 ou dans les performances de la plus célèbre artiste venue des Balkans, on a connu plus bizarre et plus extrême que cette blague de gosses. Cela ressemble à de l'anti-performance, à un geste fluxus pour rafraîchir l'ego des artistes ou à une parodie. Mais cela, c'est une analyse que l'on peut faire à froid, tandis que sur le moment ce qui nous frappe et nous saisit, c'est le fait qu'il s'agit d'une épreuve imposée à des individus qui s'efforcent de subir en trahissant le moins possible leur saisissement et leur surprise. En reprenant un gag basique de la comédie burlesque pour le jouer (mais s'agit-il vraiment de jeu?) avec retenue et gravité, Nina et Valentin produisent une vision double et presque abstraite de l'oppression et de la résistance. «Wet Contact», le titre de l'installation répond également à cette volonté de distanciation, à cette minoration des effets plus propice à la réflexion et au recueillement.

La distanciation, le caractère abstrait et général on le retrouve aussi dans «Desire and resistance determine the motion». Il s'agit cette fois d'un plan sur un objet ou une pièce de tissu inidentifiable tirée par un bateau. A l'image il n'y a que cette masse noire qui plonge dans l'écume et ressurgit et le cordage qui la retient attachée au navire. Rythmant l'action: un son métallique régulier (qui peut évoquer une salle des machines) et porteur d'une charge de violence. En regard de

¹ Je fais référence à un type de jeu d'acteur qui limite au maximum les expressions (le contraire de la méthode). Le prototype de l'acteur pratiquant l' »underplay », c'est Robert Mitchum.

Le partage comme cheminement vers soi-même

Maria Vassileva

l'installation précédemment évoquée, celle-ci semble beaucoup plus dramatique et surchargée de contenus, même si l'action filmée est également un «Wet contact».

L'image d'un corps, humain ou animal, colle à cette scène et cela en partie à cause du martèlement inexorable, mais on pourrait tout aussi bien substituer à cette vision dramatique celle d'une vidéo métaphoriquement ramenée à ses sources: un jeu de courants et de lignes et une image en perpétuelle métamorphose. Cette image d'abord de taille réduite finit par s'étendre à la totalité de la surface de l'écran, mais cet agrandissement n'a pas pour effet de dissiper l'incertitude quant à la nature de l'objet. Le mouvement d'extension est aussi partie de l'intrigue et nous permet de mesurer la durée de ce micro-récit. Le cadre grossit jusqu'à occuper la totalité de l'écran et l'image semble se densifier, porter en elle une masse de mouvement et de coups, sans que pour autant quelque chose ait changé à la situation initiale. Cet agrandissement de l'image est un moteur de l'intrigue, il nous laisse croire qu'une élucidation ou qu'une conclusion pourra venir, alors qu'il n'en est rien.

Ne rien attendre et ne rien espérer mais éprouver intensément, ce pourrait être la forme de morale commune à ces deux installations. La répétition et l'ennui avancent depuis longtemps de pair avec le cinéma ou la vidéo d'avant-garde et la performance, mais cet ennui là est, si l'on peut dire, d'une nature supérieure, l'instrument d'une prise de conscience aussi bien esthétique que politique.

Le corpus des vidéos de Nina et Valentin tel qu'il se présente sur le site www.ninavale.com est extrêmement restreint (Huit vidéos et huit installations vidéos) et à l'intérieur de celui-ci «Two days distance», la plus récente d'entre elles détonne un peu. La vidéo est filmée en deux parties avec un écart de deux ans.

Recueillant les témoignages d'un couple de musiciens bulgares, Elenka et Veliko, venus gagner un peu d'argent devant le parvis de Beaubourg, il relève de la catégorie dite documentaire. Alternant les plans sur elle et les plans sur lui, avec un montage rapide et brusque, il nous offre une belle réflexion sur les distinctions culturelles (musiciens folkloriques en Bulgarie, jouant dans les noces, ils paraissent à Paris être des musiciens d'avant-garde) et sur une certaine idée de la vie d'artiste au seuil d'une grande institution.

Les récits de vies simples qui sont également actes de résistance.

Nina Kovacheva et Valentin Stefanoff vivent et travaillent ensemble depuis plusieurs décennies pendant lesquelles ils ont créé des œuvres tant individuelles que communes. De fait, il leur a pris assez de temps pour que leurs réalisations personnelles débouchent sur une production collective, ce qui arrive vers le milieu des années 1990.

Le phénomène de cette existence partagée est particulièrement intéressant, car il leur permet néanmoins de préserver l'indépendance de chacun. Cet équilibre est non seulement important en termes de leurs pratiques quotidiennes mais aussi en termes de qualité, ce qui se révélera dans leurs projets en commun.

Le vivre ensemble et la revendication constante de la liberté individuelle s'expriment dans le mouvement accentué de l'intérieur vers l'extérieur. En d'autres mots, la maison demeure un temple de la réciprocité, tout en s'ouvrant en permanence, se quittant, se décomposant à la recherche d'autonomie personnelle. « La fuite » du nid familial est un voyage universel vers soi, vers son identité et son autonomie propres. Une partie de cette fuite est la communication avec les autres, le dévoilement de la vie intérieure, son exposition vers l'extérieur en guise de défense et de garantie du libre arbitre. Ce n'est pas un hasard si leurs projets communs les plus importants sont notamment liés à ce partage, à cette exposition de ce qui reste invisible derrière les murs de la maison, au récit ouvert sur la vie.

Dans l'installation intitulée *In the Out* (2002, Cetine, Monténégro), au moyen d'une projection, la vie privée des auteurs est exposée sur la façade du bâtiment, confiée aux citoyens et symboliquement protégée dans sa publicité. De fait, « les secrets de boudoir » constituent pratiquement des actes ordinaires, de routine. Deux personnes qui se croisent en silence, plongées dans leurs pensées. Elles ne s'accostent pas, ne se parlent pas, mais elles restent ensemble. L'universel se déverse dans le particulier et vice-versa.

Cette installation fait partie d'une série qui examine notamment le problème de l'autonomie de l'individu et de ses rapports avec les autres. *The Stranger in Us* (2002) représente deux grands portraits des artistes projetés côte à côte, posés sur deux surfaces planes enduites de graisse et soulevées d'un côté. Leurs yeux regardent tout droit, avec des clignotements au ralenti. La surface veloutée renforce l'impression de mélancolie. La voix off masculine parle solennellement, pose des questions, dont les plus sérieuses sont les suivantes : « Au cours de sa quête incessante, l'artiste ne devient-il pas étranger à sa propre société ? Et si oui, à quel point ? L'envie de s'opposer à notre propre connaissance ou à la connaissance de la société ne nous mène-t-elle pas à l'isolement, à la

solitude ? » Le recueillement est un processus intime, et lorsqu'il est question de travail créateur, le respect de certaines limites personnelles semble obligatoire. Les objets se côtoient, mais ils sont séparés aussi, exposés au public. Ici encore l'accent est mis sur les limites et les capacités à coopérer dans la société, l'intérêt étant cette fois porté également sur la place du créateur en son sein. Les auteurs se dénudent devant le public, mettant en évidence certaines de leurs pires craintes. Dans l'art de Nina Kovacheva et de Valentin Stefanoff, on retrouve souvent le moment de confession, de dévoilement, ainsi que le dialogue avec le spectateur : une approche qui raccourcit la distance lors de la perception de leurs œuvres.

La vidéo intitulée *Wet Contact* (2002) s'inscrit dans la même veine. L'écran y est divisé en deux, les visages des artistes étant disposés en gros plan dans chaque moitié. Périodiquement, leur visage est inondé d'un fort « clapotement » d'eau. Les auteurs sont là encore dévoilés dans un état assez vulnérable, comme impuissants face à l'agression extérieure. La vidéo se déroule sur fond de lumière changeante, comme si le jour devenait nuit et ainsi jusqu'à l'infini. Cette œuvre parle de domination, de stabilité, de revendication, de féminin et masculin, de solitude et de survie.

En 2003, les deux artistes créent l'installation vidéo *Au-delà du visible*. Sur les fenêtres de leur atelier parisien situé juste en face du Centre Georges-Pompidou, ils projettent des images et des situations différentes de celles que l'on peut observer sur la place animée devant ce musée d'art moderne. Le spectateur bulgare reconnaît des visages et des types concrets ; l'étranger se trouve face à un spectacle inédit. Celui-ci est irréel non seulement à cause de l'écran, mais aussi en raison du caractère différent de ce qui se passe. D'étranges personnages agrandis, qui ne disent rien mais dont les gestes éloquents invitent la foule à les rejoindre.

Les passants de la rue observent mais ils se voient aussi observés, parfois même à l'aide de jumelles ; l'intérieur est « éventré » et exposé au-dehors. Ici la fenêtre a non seulement les rideaux tirés ; elle devient une ouverture à un univers différent, un tunnel vers l'au-delà qui est à la fois proche et lointain, rappelant quelque chose de familier, tout en restant fermé. Le thème qui préoccupe les artistes est à nouveau public-privé : l'isolement, le contact avec les masses et la préservation de la dimension personnelle. Jusqu'où s'étendent les limites de la personnalité et comment s'amorce la « dissolution » dans la communication avec l'autre ?

Dans certaines de leurs œuvres individuelles, les auteurs explorent aussi le problème des limites et de leur dépassement. C'est le cas des vidéos de

Valentin Stefanoff intitulées *Opened-Closed* (2002), *In-Between-Out* (2001), *How to Read between the Lines or Method of Self Education* (2002), *Sometimes Closed is More Open than Open and Open is more Closed than Closed* (2008), *Light on the Edge, or Primordial Dome of Optimism* (2014), ainsi que les pièces de la série *Open-Closed* (2000). Nina Kovacheva s'intéresse aux mêmes problèmes de deux manières d'apparence totalement opposées : d'une part, en s'explorant elle-même jusqu'au tréfonds de son corps (les séries photographiques intitulées *My Beauty and the Beast*, 1999, *My Thousand Nights and one Night*, 2007, ainsi que les séries de nus qu'elle crée entre 1995 et 2012), et d'autre part, en portant un regard sur des sujets de société sensibles que l'on aurait peine à rentrer dans un cadre (la série de dessins intitulée *The Crying Game*, 2011-2012, *N36X27T*, 2011). Sa série nommée *The Hidden Face of Fragility* (2010) est très intéressante car elle met à l'épreuve des visages familiers de son entourage. Il s'agit d'hommes d'âge mûr photographiés torse nu sur fond de paysages naturels illimités et tenant dans leurs mains un jouet d'enfant classique. L'entrée dans les zones les plus secrètes de la sensibilité, la mise à nu des émotions, la mise en surface d'expériences refoulées transforme ces photographies d'apparence ordinaires et statiques en récits bouleversants sur la vie humaine.

Nina Kovacheva et Valentin Stefanoff n'habitent pas seulement un espace créatif tant commun que divisé, ils essaient également d'être à l'aise dans deux pays et deux villes différents : Sofia et Paris. Installés à Paris dès le milieu des années 1990, ils gardent aussi leurs contacts personnels et professionnels avec leur première patrie. Ce mode de vie en équilibre demande toutefois une sérieuse mobilisation et place les deux artistes dans des situations extrêmes et stressantes. Dans une large mesure, dans les deux vidéos suivantes, Nina Kovacheva et Valentin Stefanoff se voient eux-mêmes, comme ils entrevoient leur propre destin.

« En regardant par la fenêtre », les artistes observent divers phénomènes de société qui leur donnent des idées pour leurs œuvres. En 2004, ils créent *0.039225* : une vidéo qui questionne la place des Balkans par rapport au reste du monde. Grâce à la présence minimalisée des chiffres arabes blancs sur fond noir, les auteurs laissent plus d'espace pour la réflexion. Différentes personnes dans diverses langues balkaniques lisent ces chiffres qui expriment en pourcentage la proportion du territoire des Balkans par rapport au reste du monde. Les lettres pulsatives éveillent le souvenir de tous les bouleversements dramatiques survenus sur ces terres. Une petite parcelle du monde chargée de nombreux événements. Il ne faut pas non plus écarter l'idée de l'attitude et de l'ingérence des autres dans les destinées des nations et des États balkaniques.

En 2007-2009, la recherche historique se poursuit dans la vidéo *Two Day's Distance* qui retrace une histoire personnelle néanmoins symptomatique des changements d'après la chute des régimes communistes et de la création de l'Union européenne. Le récit documentaire de deux époux de la minorité tzigane ayant choisi de quitter leur pays pour gagner leur croûte en tant que musiciens de rue à Paris, prête à rire, tout en suscitant la compassion et ouvrant de nombreux sujets de réflexion.

L'intérêt pour l'individu aboutit à une recherche de traits et de manifestations communs. Telle est la logique de l'œuvre intitulée *I am the Best* (2002-2010), dans laquelle diverses personnes prononcent cette phrase et chaque voix se joint au chœur total. L'intérêt pour le personnage d'Ulysse dans le film *One, Several, Many Odyssey* (2003) n'est pas fortuit. Cette figure complexe se prête à des interprétations diverses, toutes transformées par le prisme du narrateur et chargées de ses propres expériences ou attentes.

Le jeu de la fenêtre – élément essentiel de leurs projets publics communs – se dote d'autres significations lorsqu'il se retrouve dans les locaux d'un musée. Par principe, le musée classique est un lieu sans yeux, sans fenêtres, et lorsque, bon gré mal gré, de telles ouvertures existent, elles sont minutieusement dissimulées, primo, pour arrêter l'afflux de lumière, et secundo, pour créer cette ambiance de temple et de séparation du monde extérieur, requise par les normes traditionnelles de perception de l'art. C'est pourquoi, quand on « ouvre » les fenêtres d'un musée, cela porte des implications supplémentaires. Et lorsqu'il s'agit d'un musée bulgare et d'art moderne, des allusions s'ajoutent quant à la capacité diminuée de l'institution. Dans *Phases d'accumulation et d'extraction dans un espace limité* (septembre 2005), Nina Kovacheva et Valentin Stefanoff brisent symboliquement la façade de la Galerie Nationale d'Art à Sofia. Sur quatre fenêtres, deux mains de femme et deux mains d'homme rituellement remplissent de terre puis vident l'espace arrière. La pureté et le rythme de l'action tranchent avec le flot empressé de voitures et de piétons, rappelant joliment la logique de l'existence humaine soumise au principe que tout début a une fin.

Play for Two Hands and Black (2006) est leur dernière installation vidéo en date réalisée sur les fenêtres de façade de l'Académie Nationale d'Art à Sofia. Sur deux fenêtres sont projetées des mains de femme et d'homme qui se meuvent en une sorte de danse. Ce sont deux portraits et une histoire qui passe par tous les extrêmes – de l'amour et la tendresse à la violence et la haine – avant de finir par se fondre dans le fond noir.

Les œuvres communes de Nina Kovacheva et de Valentin Stefanoff sont de fait un cheminement vers l'individualité des auteurs et de chacun de nous. À l'aide de moyens d'expression dépouillés et de solutions bien précises, ils parlent de la liberté de la personne dans la société moderne sujette à des rapports complexes. Le chemin de cette liberté passe non pas par l'isolement et l'enfermement, mais par le partage. Aussi leurs projets deviennent-ils des lieux d'une interaction conceptuelle et émotionnelle effective.

Arriver le premier ? La secondarité délibérée de Ninavale

Lubomir Terziev

Dans un récent article sur l'apparition tardive, à travers le mouvement Gutai, du (post-)moderne dans l'art japonais des années 1960, un critique d'art britannique propose la comparaison suivante : « Dans l'art d'avant-garde, comme dans les expéditions polaires, il importe d'arriver le premier. »¹ Le problème que pose cette analogie, c'est que dans les arts visuels, voire dans tous les autres arts, la découverte ne peut se réduire aisément à des catégories spatiales. D'où le fait que la *primauté* de la découverte soit, dans cette acception, une notion assez problématique car, bien qu'il nous semble que sa définition ne dépende que de la précession dans le temps, elle n'a de fait aucune signification sans la définition spatiale concrète de l'objet de la découverte. L'explorateur est le premier à mettre les pieds sur un bout de terre polaire, car celui-ci occupe une place déterminée dans l'espace, malgré les distorsions possibles lors de sa représentation cartographique et malgré les possibilités d'herméneutique que ces distorsions pourraient causer. L'astronome est le premier à découvrir telle étoile, car elle a ses coordonnées indiscutables malgré les écarts possibles dans la mesure. En d'autres termes, de tels actes liés à l'idée de *primauté* ont le privilège d'être placés dans des espaces relativement finis et définissables.

Ce n'est pas exactement le cas de l'art. Quel est précisément l'espace que parcourt pour la première fois T.S.Eliott à travers son poème « La terre vaine » ? Quel est précisément l'espace qu'explore ou bien découvre Malevitch par son tableau « Blanc sur blanc » ? En quel sens ces deux créateurs seraient-ils alors des pionniers ? De fait, on pourrait soutenir que malgré toute son ambition de surmonter et d'abolir les paradigmes romantiques déterminant la paternité sur une œuvre, le modernisme, dans plusieurs de ses manifestations, ne parvient pas à se libérer du désir de *primauté* non ancrée dans l'espace. Le postmodernisme, dans le sol friable duquel pousse l'art visuel moderne, essaie en apparence de démonter les hiérarchies originelles pour les remplacer par des bouts de présents équivalents. Par une ironie du sort, c'est cet élan postmoderne donne une nouvelle vie au désir « d'arriver le premier ». Malgré l'intertextualité que suppose une œuvre postmoderne, et peut-être en raison de cette intertextualité précisément, plusieurs de ces œuvres aux intentions anti-hiérarchiques demeurent captives de l'ambition d'attirer l'œil du spectateur par une unicité qui choque par son caractère ordinaire. Par exemple, la transfiguration ironique de l'espace de la pharmacie, qu'opère Damien Hirst dans son installation intitulée *La Pharmacie* (1992), se base sur une visualisation idiosyncratique de l'idée que le banal se retrouve dans la zone de l'esthétique à travers un acte unique de volonté créatrice.

¹ "The Other Modernism", <http://www.economist.com/news/books-and-arts>, 2 May 2015.

Le minimalisme proliférant de Nina Kovacheva et de Valentin Stefanoff

Dimitar Kambourov

Nina Kovacheva et Valentin Stefanoff semblent se rendre compte instinctivement de cette situation de blocage. Dans au moins deux de leurs œuvres communes – *L'autre : non pas un autre mais moi-même* (2010) et *Physique et métaphysique de la tache noire* (2012) – le contenu visuel se juxtapose à des textes qui, au lieu de subvertir ironiquement le message supposé de l'image, semblent le compléter et en partie le confirmer, sans pour autant l'illustrer de manière simpliste. Dans le premier cas, les questions ouvertes providentielles d'Auden sur la nature de la relation amoureuse donnent une certaine clé, quoique non définitive, d'interprétation possible des deux beaux corps jeunes déracinés qui courent ou plutôt dansent l'un vers l'autre. Dans le second cas, les versets du *Paradis* de Dante qui concernent la nature des taches sombres sur la Lune ajoutent une possible dimension métaphysique à la présence physique des cierges ramollis amassés et enchevêtrés comme des vers. Il est à noter que le choix des textes du canon littéraire qui dépassent la concision spontanée de la sentence ou du calembour, si caractéristique des installations visuelles contemporaines (v. par exemple l'installation de Douglas Gordon intitulée *L'Atelier perdu mais retrouvé*, 2011), laisse chez le spectateur l'impression d'un retard et d'une secondarité prémédités, c'est-à-dire d'un refus délibéré d'originalité, dans les œuvres de Ninavale. Les textes non élagués par souci minimaliste offrent aux voix des prédécesseurs la possibilité d'une présence à part entière. Le risque de moralisme est évité car ces voix textuelles sont si complexes que l'on aurait peine à les réduire à des sermons élémentaires. Ainsi la fierté du spectateur intelligent demeure-t-elle intacte. L'énonciation ne déjoue pas toujours la monstration. En d'autres mots, pour se servir de la terminologie lacanienne contenue dans le titre de l'exposition *Surplus Enjoyment Enjoyment* (« Jouissance en surplus de jouissance », Nina Kovacheva & Valentin Stefanoff, MOCA Taipei, 2010), on pourrait affirmer que les œuvres les plus récentes de Ninavale essaient partiellement et temporairement de canaliser la symbolisation du Réel, en mettant en question la formule conventionnelle « montrer plutôt que dire », sans pour autant laisser au second plan l'idée que la symbolisation totale (dire), sans excédent du Réel, est impossible.

La secondarité délibérée de Ninavale exclut-elle l'ambition « d'arriver le premier » ? Pas nécessairement. Mais la question des valences opaques de la *primauté* acquiert au moins une nouvelle profondeur et la voie de l'art post-contemporain est ouverte².

- Duh ! dit-elle.

- Buh ! ajoutai-je.

(Kurt Vonnegut, *Le Cri de l'engoulement dans Manhattan désert*)

Un roman de Kurt Vonnegut parle de jumeaux ayant péri ensemble. Dans une nouvelle d'Ivaylo Ditchev, un personnage agresse son frère jumeau siamois, pleinement conscient que le meurtre est de surcroît un suicide. Chez le poète Nikola Vaptsarov, l'enchevêtrement entre l'homme et la vie est porteur de la même symptomatique siamoise. Ces trois images littéraires offrent une expression finale des espoirs et des angoisses typiques de couples créateurs.

J'évoquerai ici trois artistes : Nina Kovacheva, Valentin Stefanoff et Nina et Valentin. J'ai fait connaissance avec leurs œuvres à deux époques éloignées l'une de l'autre. Mon premier contact avec elles remonte à 2006. Ce sont surtout leurs projets en commun qui ont suscité mon intérêt. À présent, je découvre leurs travaux individuels. À l'époque comme maintenant, je manque d'impressions directes de leurs œuvres dans leur exposition publique, laquelle se voit tantôt provoquée par leur positionnement en milieu urbain, tantôt repensée en se construisant.

Les trois artistes mettent en œuvre la construction et la destruction en une indiscernabilité sublime. Qu'ils explorent des espaces clos et des banalités domestiques ou qu'alternativement ils posent le vivant au sein d'une nature indifférente, l'effet obtenu est celui d'une étrangeté qui laisse voir au bord de la frayeur et de l'horreur. Leur minimalisme conceptuel – leur marque déposée – aboutit à un rigorisme esthétique. Le jeu de la mise au point et du déplacement, du mouvement et de l'immobilité, de la couleur et de son refus, de la lumière et de sa suppression, du silence, du son et de leurs diffractions musicales finit toujours par mener à l'appariement du voilement et du dévoilement, de la révélation qui rend la vue et du sursis résiduel angoissant dont on ne peut percer l'énigme. Tous trois n'arrêtent pas le questionnement sur le *dedans* et le *dehors*, sur l'*ouvert* et le *fermé*, sur l'intervalle critique entre eux. Leurs travaux retiennent l'équilibre entre intuition et mûre réflexion, maintiennent la symétrie entre effet hypnotique en vertu d'une paradoxale ascèse extatique et d'une fébrile intensité énonciative et expressive dont la prolifération sémantique n'empêche pas leur lisibilité.

² En ce qui concerne le terme d'art post-contemporain (*post-contemporary art*), v. http://www.huffingtonpost.com/brandon-kralik/the-post-contemporary-par_b_5731594.html.

1. Valentin et Nina

Les travaux en commun tournent autour de la question du temps. L'impuissance inévitable de la visualité traditionnelle face au temps les conduit à la continuité de la vidéo. Mais la successivité est utilisée avec précaution et souvent elle se voit sapée de l'intérieur. Leurs œuvres sont généralement construites sur le paradoxe de continuité et de discrétion du temps : dans leur totalité continue, ayant prétendument un début et une fin, leurs œuvres procurent la masse critique pour repenser les structures discrètes qui se répètent de façon rythmée. Regarder les œuvres « jusqu'au bout » permet d'extraire des significations différentes du bref premier regard. Les deux types de perception produisent des messages alternatifs de courte et de longue durée. Mais le message authentique est généré par la tension entre la perception complète et la perception abrégée.

Une de leurs œuvres consiste en une suite d'unités visuelles qui se répètent à un rythme syncopé. Ces actions, événements ou transformations construisent le sujet. À leur base, il y a toujours un tour d'adresse. Le spectateur saisit l'astuce et s'empresse d'en extraire le message, après quoi il peut « passer outre ».

La longue observation commence après que le tour d'adresse a cristallisé sous forme de message. Après le déchiffrement de celui-ci (« aha ! »), le spectateur s'adonnera à l'œuvre. La priorité est alors donnée à ce qui survient sous la non-occurrence comme *avoir-lieu* du temps même : fleuve indifférent, rassemblant les héros, les spectateurs et les personnes auto(por)traitées sur, derrière et devant l'écran. Ainsi, en vertu du statisme rythmé de la syntaxe, leurs œuvres transforment le temps en événement en soi. Le modèle temporel commun se déploie en trois versions : 1) d'un « avoir-lieu » qui démasque l'apparence de telle ou telle occurrence ; 2) d'une mise au point plus nette jusqu'à pouvoir « distinguer » ou « voir clair », ce qui implique ironiquement un moment de « clairvoyance » ; 3) d'une multiplication du « même » au moyen d'un kaléidoscope de points de vue et de perspectives alternatives.

Le couple doit sa plus grande reconnaissance au premier modèle que l'on retrouve dans *Wet Contact* et *The Stranger in Us*. Ce qui arrive dans ces œuvres est relevé par les états continus entre les occurrences qui confèrent au temps une discrétion et une chair. Les hypothèses sur l'occurrence se démultiplient jusqu'à la sous-évaluation et se voient repensées comme un moyen de fragmentation rythmée de la non-occurrence qui provoque le suspense. La dynamique fine des réactions sous les masques d'états stables devient la clé de leurs travaux.

Que se passe-t-il et qu'« advient »-il entre les occurrences dans les œuvres de ce type ? Les visages sont inondés par intervalles d'un liquide transparent (de l'eau ?) dans *Wet Contact* ; les faces s'effacent des écrans le temps qu'elles clignent des yeux dans *The Stranger in Us*. La focalisation initiale sur l'occurrence – instants d'agression, moments de disparition – se déplace vers les réactions des deux visages, vers les changements après leurs retours, pour aboutir à une comparaison entre le masculin et le féminin. Au final, les œuvres s'apaisent en un temps *incarné*, différé et relevé dans la transformation des visages. L'intérêt pour le clin d'œil doublé d'une disparition se réoriente progressivement vers la présence, la luminance et la juxtaposition contrastée. Les deux œuvres représentent une défamiliarisation du familier.

L'accent y est souvent mis sur l'incommensurabilité de l'homme avec la femme. L'imperméabilité entre les sexes n'est pas une donnée originelle, mais un développement *gender*, un effet de régimes contrôleurs inconscients de féminité et de masculinité exemplaires. Nina et Valentin maintiennent une distance auto-ironique par rapport à la réflexion sur l'aliénation entre les sexes et les gens, pour autant qu'ils puissent aussi être reconnus comme un effet technique sécurisant la prétention de perspicacité. Cela apparaît clairement dans les travaux les objets sont exposés côte à côte de face.

Dans *Wet Contact*, leur chef-d'œuvre, les visages des deux artistes se partagent l'écran. Au début, leur faciès paraît impénétrable. On sursaute lorsque l'eau est déversée sur eux. Elle les change par l'agression, la surprise, l'absence de motif, la communication absurde.

L'attitude des visages se déparie peu à peu. « Il » s'attache à un modèle de masculinité hégémonique, dans lequel le stoïcisme impassible témoigne d'une dignité et d'une force intérieure, malgré l'ombre de vexation, d'étonnement, de protestation et d'aversion. « Elle », au contraire, fléchit, ne cachant pas la demande de pitié, l'humilité endurée, le pardon, mais aussi le mépris, la rage authentique qui menace de lui faire renoncer à son rôle de femme-objet et de l'entraîner dans une féminité alternative. Sa chevelure à elle à peine mouillée et les dégâts devenus visibles, sa calvitie à lui renforce la non-maniabilité, l'« imperméabilité » de l'homme. C'est ce qui fait ressortir la complémentarité réciproque des visages, la correspondance inversée entre barbe et cheveux, entre la nudité régulière de son crâne à lui et la belle asymétrie de son visage à elle, dénudé de surcroît par ses cheveux mouillés et plaqués. Le degré visiblement différent de vexation, d'atteinte, de vulnérabilité incite le spectateur à porter après coup un regard nouveau sur la différence selon le sexe incarnée dans les visages. Mais l'impénétrabilité et

le je-m'en-foutisme masculins qui tendent à se fissurer disent autre chose aussi : l'agression, que nous y cédions ou que nous semblions y résister, nous féminise, nous transforme en minorité et en victime. C'est seulement lorsque le spectateur identifie la futilité excessive, la vanité déjouée de la résistance masculine, qui ne prie ni ne hait ni ne méprise, l'observateur reconnaît le syndrome du condamné à mort de Dostoïevski. L'eau versée en pleine figure semble emporter l'homme ailleurs, dans un autre chronotope. Les formules traditionnelles s'inversent : les auteurs doutent de la banalité originelle des rôles distribués pour relativiser aussi leur propre emmurement – biologique et socio-culturel – dans le sexe et sous son diktat.

Un tel doute ironique peut également être repéré dans un des travaux les plus sophistiqués de Nina et de Valentin, *The Stranger in Us*. Sur fond d'une réflexion monologuée délibérément banalisée sur le créateur comme étranger à la société et à lui-même, les artistes sont à nouveau côte à côte, filmés de face. Le clignement ou la fermeture des yeux provoque un obscurcissement et un effacement de l'image, de telle sorte que le spectateur ne peut la voir lorsqu'il est lui-même imaginativement invisible pour eux. L'observateur se demande s'il doit se focaliser sur la disproportion de la disparition de l'image masculine et féminine – effet de son incapacité ou de sa réticence à s'abstenir de cligner ou de baisser les yeux – ou bien succomber à des suggestions solipsistes plus générales. Les auteurs nous incitent à nous demander si l'enfermement dans notre monde intérieur, l'orientation de la vue vers le dedans ne nous effacent pas automatiquement du regard de l'autre et de l'Autre – du Monde. Cette exigence de présence et de participation au « drame », au « spectacle » ou au « jeu » de la vie ne nous interdit-elle pas d'avoir une intériorité et une profondeur propres ? Ou bien les auteurs nous orientent-ils vers la nécessaire réciprocité entre notre présence au monde comme coparticipation à la visibilité et notre retrait de lui comme une envie « qu'on nous laisse tranquilles », nous dans notre présence effacée. La possibilité d'émettre deux messages qui à la fois se contredisent et se supposent, range *The Stranger in Us* parmi les œuvres les plus caractéristiques de l'art de Nina et de Valentin.

Le deuxième modèle constructif est basé sur l'éclaircissement de la mise au point, sur le changement de perspective ou sur la provision de temps pour assimiler ce qui arrive. Là, le principe de l'attente frustrée est déterminant. Dans *In the Out*, les deux artistes, faisant peut-être écho au vers du poème « Ombres » de Peyo Yavorov « derrière le rideau blanc, dans un champ de lumière... », suivent leurs trajectoires qui se croisent dans des pièces derrière des fenêtres, transformant

ainsi le promeneur en voyeur. Néanmoins, vu de l'extérieur, ce qui se passe derrière la fenêtre survient de fait sur sa membrane. Dans *Let's Have Some Fun*, l'indiscernabilité palpitant au son d'un beat de boîte, se précise en une colonie de fourmis qui dépècent et stockent méthodiquement le corps d'une cigale dans une interprétation ironique de la fable *La Cigale et la fourmi*. Dans *Currency* (« Devise »), le mouvement vertical aussi impudent qu'indifférent de la caméra vers le bas, le long de corps impassiblement nus d'hommes et de femmes, est accompagné d'un résumé des taux de change, se précisant jusqu'à suggérer l'équivalent universel qui engloutit également la prétendue inaliénabilité des corps, du sexe, du désir, de l'érotisme. Dans *Phases of Accumulation and Extraction in Limited Space*, des mains transvasent de la terre, entre des fenêtres transformées en sortes de plates-bandes, dans des sabliers de terre ou des tombes de profil. Dans *How Near So Far* des pieds flous en noir et blanc, ceux d'un enfant, semble-t-il, courent devant une caméra qui les suit, apitoyée et innocente, mais l'ajout des couleurs et la mise au point révèlent les jambes complètement nues d'une femme courant dans un champ infini et indifférent, dans une tentative d'échapper de l'acharnement implacable de la caméra.

Le troisième modèle compte sur la multiplication du même qui, perdu au jeu à travers des perspectives humaines incommensurables, perd son identité : *Au-delà du visible* implique le passant dans un contact avec des objets humains encadrés dans des fenêtres et cherchant à attirer l'attention. Mais l'agression mimique muette et l'effet aliénant des cadres révèlent que l'effort est voué à l'échec. Dans *I am the Best*, des gens appartenant à divers âges, couches, minorités et ethnies parlent d'eux-mêmes comme étant « les meilleurs », et on finit par réaliser que très peu d'entre eux croient, pensent ou comprennent ce qu'ils disent. Dans *0,039225*, les Balkans sont poussés à énoncer en chiffres dans chacune de leurs langues la part insignifiante de la terre ferme mondiale qu'ils occupent, tandis que ces mêmes proportions, pourcentages et fractions palpitent au rythme cardiaque d'un chagrin en noir et blanc. Dans *One, Several, Many Odyssey*, des gens de la Méditerranée proposent des versions du mythe et du personnage d'Ulysse, pour que les significations et les interprétations partent dans tous les sens, devenant des expériences collectives et individuelles incommensurables.

Un effet crucial des trois versions d'incarnation temporelle est l'émancipation de l'installation vidéo des médias froids de l'écran de télévision ou

de cinéma. « L'intériorité » de la vidéo est équilibrée de manière différenciatrice par les formes de son extériorisation. Plutôt que sur des écrans ou des murs, les installations vidéo de Nina et de Valentin sont souvent projetées de l'intérieur, pour être vues et regardées de l'extérieur. Le voyeurisme quotidien du piéton, qui jette des regards furtifs par les fenêtres et les portes d'autrui, est rendu étranger et dénudé en tant que procédé, afin d'être assimilé et dé-automatisé. On est en présence d'un échange dialogique entre dedans et dehors, entre l'intérieur du privé et l'extérieur du public ; l'intérieur s'éclaire, l'extérieur s'obscurcit. À un autre niveau, cette osmose entre privé et public agit aussi comme ironie à l'égard de l'utopie ou l'évidence de la communication : la transparence invisible est transformée en écran. Les fenêtres qui importent de la lumière et exportent des regards, sont à présent « bouchées » par des images mouvantes.

Une partie de ces images sont délibérément extérieures, naturelles, liées à la terre et à sa cultivation, au sol dont nous nous occupons dans l'intervalle entre le moment où nous en sortons et celui où nous y retournons. *Phases of Accumulation and Extraction in Limited Space* narre l'histoire du temps qui s'écoule comme un remake de terre d'un sablier. Mais les gestes maîtrisés de la main manipulant la terre la cultivent sans se soucier de la fin. La création et l'occupation sont plongées dans la négligence ou l'oubli des symboles de la mort.

D'autres images semblent occupées par ce qui se passe dans les intérieurs derrière les vitres. Dans *In the Out* et *Au-delà du visible*, des visages au gros plan cherchent à attirer l'attention du passant. Cette insistance force le spectateur à réaliser qu'elle ne contient aucun appel personnel et qu'en réalité, « le portrait du mur » ne le suit pas des yeux. De fait, l'objet de séduction est la caméra qui le « filme » (en bulgare, par une heureuse coïncidence, ce terme s'emploie aussi pour la « relève » hégélienne, *Aufhebung*, qui à la fois abolit et déplace pour ainsi conserver). Le comportement des gens filmés traduit une scission schizoïde entre l'effort d'interpeller, de convoquer le spectateur, et leur « jeu » et leur pose devant la caméra. Le spectateur doit se vivre comme un complice de l'artiste ; au lieu de cela, il se prend pour une incarnation de la caméra : l'indifférence ou la distraction de celle-ci a pour but de déjouer l'exagération des visages sans yeux emmurés dans les vitres et découpés par les cadres et les barreaux.

Un troisième groupe d'images combine et mélange intérieurs et extérieurs pour provoquer leur caractère déterminé. Délivrées de leur transparence, transformées en membranes sélectives, en écrans, les vitres s'emplissent de rêveries individuelles ou collectives d'une altérité qui aurait échappé à la banalité de ce qui arrive « dedans » ou « dehors ». Ces vitres

regorgeant d'images opèrent comme un « semi-conducteur visuel » qui à la fois divise et rassemble l'intérieur et l'extérieur, le propre et l'étranger, le privé et le public, l'individu et la masse. Les fenêtres et les portes exposent d'abord un élan vers l'altérité de ce qui est au-delà, mais surtout elles manifestent le désir de l'entre-deux lui-même, de l'intervalle entre les différences et les pôles soupçonnés de pureté métaphysiquement construite, de fausse délimitation des parties. Ici, le protagoniste réel, c'est cet intervalle, cet « hymen » qui n'est ni dedans ni dehors, qui est matière et absence, qui est à la fois tout et rien.

D'un point de vue plus régional, les fenêtres et les portes de Nina Kovacheva et de Valentin Stefanoff sont de singuliers prolongements des fontaines et des ponts du folklore : les gens sont emmurés dans leurs membranes semi-perméables pour renforcer les constructions dans lesquelles nous sommes incarnés ainsi que nos vies. D'autre part, le contact échoue car le médiateur est empli de notre bi-dimensionnalité. D'un autre côté, l'intervalle de la fenêtre est du moins une tentative de destruction de la fausse séparation du dehors et du dedans, du visible et de l'invisible, du privé et du public. D'un autre côté encore, le défi est lancé contre la médiation technique même du contact de nos jours où l'œil, ne pouvant être « nu », devient une arme qui attend d'être séduite et désirée pendant qu'elle s'absente, indifférente, derrière l'objectif. Réplique auto-ironique à l'essai *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Benjamin¹, l'érotisme du regard est supplanté par le pouvoir dénudant d'une caméra aussi indifférente qu'impersonnelle, l'intérêt érotique pour laquelle est proportionnel à son absence. Réduit à un œil désincarné, l'objectif-œil s'élève jusqu'au pouvoir symbolique phallique de son absence omniprésente. La fenêtre devenue écran et le regard transformé en caméra sont des métamorphoses corrélatives dont la contiguïté raconte la fable du changement et de l'effort pour que ce changement retienne ce qu'elle enjambe et laisse derrière elle : la terre, la communication, le regard, la fenêtre par laquelle on regarde et on voit.

¹ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), traduit par Frédéric Joly, préface d'Antoine de Baecque, Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2013 (NdT).

2. Nina et Valentin

À l'époque, j'interprétais les œuvres individuelles des artistes soit comme des traces de l'apport de chacun dans leur travaux en commun, soit comme des préparatifs pour ce travail d'équipe, soit comme une fuite au fond de soi pour se soustraire au devoir du co-auteur, pour se reposer du caractère trop humain du contact interpersonnel. En ce temps-là, je croyais que les vraies réalisations des deux artistes devraient être cherchées dans leurs travaux en commun. À présent, presque une décennie plus tard, il est clair qu'ils ont abandonné entre-temps leurs projets communs et que chacun a pris son chemin qui croise celui de l'autre pour l'explicitier et le compléter.

Les premières œuvres de Valentin Stefanoff permettent de comprendre d'où vient sa froide passion cabalistique pour le mystère des nombres, des contours des chiffres et des lettres, pour la monstrueuse mise en écriture du logos moderne. *Between the Lines*, 6:59:24 et *Closed-Open* se répercutent comme une prémonition ou un écho distillé de *Devise* et de *0,039225*. Inversement, la tendresse et le sentiment imprègnent la facture la plus minimaliste dans les premières œuvres de Nina Kovacheva avec cette attitude tendre envers la respiration calme et lumineuse du monde qui rappelle Tarkovsky. C'est le cas de *Quelle est la couleur des sentiments* avec l'extase amère qui respire de manière uniforme à travers les rideaux agités par le vent et le lit qui semble abriter un corps de femme endormie ; c'est aussi le cas de *Let Me Tell You a Story* où la poignée d'un limonaire d'enfance disparaît progressivement, à mesure que s'éteint sa mélodie. Il serait intéressant de comparer le culte de Valentin Stefanoff de la ligne droite à la Gaspar Noé, sa vénération pour le vecteur et le mur, pour la géométrie filigranée de figures sans courbes ni ovales, même pour la matérialité ébréchée et angulaire du raster des lettres), à la rondeur qui monte irrésistiblement chez Nina Kovacheva, à la sphéricité omniprésente chez elle, emplissant les formules d'une féminité qui partage l'érotisme et la maternité. Les deux artistes sont ironiquement dévoués à leur sexe et aux préjugés à son sujet, mais la façon dont Valentin Stefanoff reste fidèle aux stéréotypes d'une masculinité rationnelle, rigoureuse et tiède aux lignes droites et aux angles nets, tandis que Nina Kovacheva joue sur le désordre insaisissable, fuyant, arrondi et sensuel d'humeurs féminines, de flux de pensée et de désirs, réaffirme de fait la citoyenneté esthétique de leurs œuvres. Inversement, dans les œuvres de Valentin Stefanoff, le politique rivalise avec une métaphysique si dépouillée et concentrée, au point qu'elle cristallise en une mystique d'un regard trop rapproché des choses (*In-Between-Out*, *How to read*

Between the Lines or *Method for Self Education*, *Closed-Open*, *Open-Closed*).

L'horreur de la multiplication du même chez Valentin Stefanoff correspond à la chaleur rusée de la multiplication de différences et d'incomplétudes, de lignes esquissées, de couleurs, de figures et de significations chez Nina Kovacheva, soit dans ses livres-objets, soit dans ses triptyques et quadriptyques photographiques, invariablement placés derrière la matière d'une couverture descendant verticalement et évoquant un baldaquin ou une pièce de soie, la chute d'une matière translucide ou bien le temps qui se déverse dans le néant. Le travail avec le son est également significatif chez les deux artistes: chez Nina Kovacheva, il est ouvertement nostalgique et invite à l'empathie ; chez Valentin Stefanoff, il agit de manière délibérément provocatrice et aliénante, doublant horreur distillée jusqu'à l'assoupissement. L'œuvre intitulée *06:59:24* occupe une place spéciale parmi ses travaux ; l'image y est réduite au temps de l'œuvre qui s'écoule sur une horloge électronique : une œuvre qui « a lieu » dans la musique concrète d'un sujet tout aussi urbaniste que surréaliste dont le rythme et le son constituent une preuve convaincante pour les recherches de l'art visuel au-delà de ses propres frontières.

Dans les dessins plus récents de Valentin Stefanoff, on semble entrevoir un culte encore plus dénudé de la science dans son applicabilité pragmatique de circuits électriques et électroniques, de pièces détachées, de croquis d'architecture et de design d'intérieur. Tous les dessins sont basés sur une fonctionnalité et un schématisme premiers. Elle laisse l'impression d'une rationalité apaisée et rigoureuse, dépourvue de toute idée d'autosuffisance, d'auto-signification au-delà d'un symbolisme conventionnel sans équivoque. Sur cet écran d'une rationalité froide et éclairée, se superposent invariablement des présences graphiques plus massives, à la taille de police plus grande et à la ligne plus épaisse, qui révèlent le travail fiévreux d'une main qui cherche : comme si un ingénieur ou un constructeur avaient apporté avec autorité et savoir-faire leurs corrections, leurs améliorations, voire leurs dessins et gribouillis indifférents aux schémas. Cette volonté de correction ou d'amélioration parfois épaisse et noircie n'est plus de l'ordre de la science et de la technologie, mais de l'art. Le sentiment de favoriser l'art qui améliore la technologie est toutefois un moyen de quelque chose d'autre : exprimer l'humain dans un monde plus machinal, technologique, singulier, post-humain. C'est de cette même façon qu'opèrent ici les allusions à l'hystérie et à l'extase dans la biffure noircissante, aux maisons et aux palais fabuleusement infantiles émergeant des schémas et des croquis.

La matière visqueuse et brillante au milieu de la beauté de type sous-marin ou terrestre agit de manière analogue dans le cycle de photographies intitulé Bouillon primitif : cette intensité cellulaire et visqueuse située entre le beau et le répugnant est apparemment cherchée comme supérieure en vertu de la relève de cette antithèse. Le poissonneux, le cellulaire, la membraneux a assumé le rôle de la main humaine des dessins. D'une façon similaire, la non-reconnaissabilité voulue du groupe électrogène présenté dans Organon, ainsi que l'agréable lumière bleutée, font adhérer la machine incertaine à l'imagination et à la rêverie, au lieu de la laisser à sa fonctionnalité froide et obscure. La non-différenciation entre la fusée et le spirituel cuivré dans la présence de ce groupe électrogène ajoute davantage de tension à l'ici et à l'au-delà, à l'art et à la science, à l'émotion et au ratio, au terrestre et au cosmique. De même opèrent les interventions subtiles, minimalistes dans Lightbox, où les interventions de l'artiste consistent à introduire le vide, le blanc et le désert dans les mondes de la photographie et de la physique qui, au même titre, ne supportent pas le vide. Barques, oiseaux et silhouettes humaines, traces de pluie sur une fenêtre, le jaune délavé d'un ciel au-dessus d'un apprentis – l'humain a paradoxalement trouvé un moyen de rentrer dans le rien des pièces blanches d'une lande. Encore une fois, l'enfantin et l'infantile prennent le dessus dans une sensibilité nouvelle, un peu sentimentale, voire inattendue pour Valentin Stefanoff au milieu de l'extatisme d'un monde indifférent et surhumain dans son degré de cultivation humaine. Cette série de travaux correspond clairement au pseudo-infantilisme quasi-naïf des œuvres de Nina Kovacheva dont il va être question.

Dans le contexte des travaux commentés de Valentin Stefanoff, ses projets de paysage constituent une tentative de compromis pour réhabiliter un média esthétiquement endommagé, tel que la photographie d'extérieur, en le faisant bouger de différentes manières : soit en le dotant mécaniquement de tri-dimensionnalité, soit en hypertrophiant la panoramité, soit au moyen d'installations vidéo utilisant le matériel des deux autres médias à l'aide d'un algorithme qui applique le canon musical mais se révèle compliqué jusqu'à l'aléatoire. Le déversement de l'extérieur vers l'intérieur par l'intermédiaire de la ruine approfondit la suspicion connue d'avant envers l'impénétrabilité de la nature dans son caractère prétendument ouvert. Inversement, Valentin Stefanoff est fasciné par l'ouverture grâce à la fonction des espaces clos chez le groupe électrogène. L'artiste fait de plus en plus preuve de peur et d'hostilité envers la nature et d'un espoir nouveau dans la technologie comme l'expression la plus authentique du dépassement de soi. L'humain s'est détaché de la nature à un

tel point que face à elle et à ses rudiments en lui, il ne peut être que terrifié ; en même temps, il est tout aussi incapable de trouver un abri dans la version immortalisée de la culture – dans l'art et dans la science. En conséquence, l'humain chez Valentin Stefanoff se retrouve jeté dans le néant de son essence mortelle, qui l'aliène des deux mondes également. Et pourtant, s'il y a bien une illusion d'abri, comme nous le suggèrent les travaux plus récents de Stefanoff, elle est plutôt du côté de la version scientifique et technologique de la culture, conçue par l'homme comme une maison de l'être : du moins comme celle du sien.

Nina Kovacheva s'est toujours intéressée aux différences entre les sexes, aux jeux symboliques et de pouvoir entre eux. Les séries photographiques de ses débuts sont autant un partage personnel de révélations provoquant le lyrisme du système refusé qu'un questionnement sur le fait d'être femme. Cette introspection attribue un caractère humain à ses travaux d'une manière qui va au-delà de la banalité du sexe. Les photographies dans lesquelles une main aux ongles manucurés agressifs s'occupe d'un pénis paisiblement assoupi constituent une réplique audacieuse, douce et grotesque à l'iconographie classique de la Vierge à l'enfant ; le pont intertextuel vers la Création de Michel-Ange est encore plus charmant, et une œuvre où le membre viril et deux doigts aux griffes rapaces forment le symbole de la trinité, joint le sacrilège à l'allégresse.

Nina Kovacheva a emprunté entre-temps un chemin nouveau, en jetant des regards en arrière vers l'enfance, le sexe et la sexualité, laquelle a supplanté son intérêt initial pour le sexe comme gender ainsi que pour des médias plus classiques en apparence, tels que les natures mortes photographiques et le dessin en noir et blanc.

Les photographies et les dessins de Nina Kovacheva ont atteint une limpidité stylistique, technique, imagée et conceptuelle qui est annoncée dans ses premières œuvres ; le niveau de réalisation de soi est néanmoins sidérant. Dans ses œuvres plus récentes, elle met principalement en jeu l'enfantin, soit en photographiant des compositions de jouets, soit en prenant directement des images d'enfants et d'adolescents. Bien entendu, loin d'être laissé seul avec lui-même, l'enfantin est provoqué soit par des sujets bibliques, soit par sa combinaison avec des bouts de carcasses, soit par sa co-position avec des armes à feu. Les jouets, souvent cassés, éventrés ou autrement mutilés, les enfants, les armes et les carcasses d'animaux créent ce monde d'apparence infantile et fabuleux qui fait rire et qui fait peur à la fois.

Mais l'innocence s'arrête là : l'arme à côté des images d'enfants au sourire séduisant et plat semble désémanisée à la manière d'une publicité. Le manque impersonnel et diastolique d'agression dans l'usage prévu de l'arme, qui est présente dans la beauté de sa potentielle efficacité plutôt que par le choix de cible ou par le résultat, est à l'origine de l'effet de douce horreur de ces images. Deux groupes de dessins parmi elles sont particulièrement puissants. L'un est centré sur une série de nymphettes au sex-appeal précoce et ravageur, qu'elles ignorent en apparence comme elles ignorent la fonction de l'arme dans leur main. La menace non reflétée qu'elles incarnent les aliène doublement de la mythologie illusoire de l'innocence enfantine, tandis que l'horreur émane de l'absence d'auto-réflexion quant au sexe et à son prolongement dans l'arme. L'au-delà de la beauté des nymphettes s'inscrit dans la tradition de Balthus, de Schiele et de Nabokov, pour autant que les modèles Barbie sont sublimées en une authentique dignité esthétique qui n'occulte pas le côté kitsch du prototype. L'autre série opère elle aussi avec des images d'enfants, mais le tracé y est gras et hypertrophié pour que le graphisme extrême puisse produire un effet de surexposition et de contraste déformant. On a la sensation d'une lumière de projecteur ou d'un soleil de midi qui brûle le contour de l'humain et qui simplifie et dépsychologise en noircissant. L'effet produit est celui de lithographies altérées ou de photocopies délavées, aux nuances et aux chromatismes effacés. Cette impression de caricature samizdat de mauvaise qualité est sidérante en ce qu'elle implique un monde de mort plat, sans issue, dépourvu de profondeur et d'altérité, une mort qui a carié la vie dans sa nature souriante et suicidaire. La maîtrise de Nina Kovacheva en tant que dessinatrice est de haute volée : elle a apparemment cherché des techniques pour atteler l'autosatisfaction effrénée de la virtuosité à des icônes implacablement critiques de la modernité avec son infantilisme vain, séduisant, sidérant et suicidaire. Sur ce fond, la série xx, qui impressionne également par sa ligne basée sur un mode de figuration expressionniste, offre une sexualité plus dénudée. L'effet d'hésitation entre attraction et répulsion résulte de la présence massive, auprès des corps dans des poses fatiguées et tordues, de taches noires dont l'origine menstruelle insinuée se dissipe dans des réflexions plus générales sur la nature primitive violente du sexe et de la pulsion, de l'élan sauvage qui balaie les conventions esthétiques et autres normes civilisationnelles de décence et de conformité.

Pour terminer, je voudrais noter que les trois artistes savent ne pas empêcher leurs œuvres d'opérer comme des machines sémantiques proliférantes

dont l'utopie risquée est saisie comme une vocation et un gage de sérieux malgré les masques d'ironie et de provocation. Le travail des auteurs sur le statique, leur retenue explicite en termes de langage et de procédés, ainsi que la « condensation » lisible de leurs messages, font adhérer le spectateur à une ascèse artistique qui, ces derniers temps, est pensée comme l'apanage des happy few « qui peuvent se la permettre ». Nina et Valentin se permettent une telle concentration et un tel dépouillement de formes et de messages qui, sans être étrangers au Moderne élevé et au Post-moderne las de lui-même, les rangent parmi les artistes qui pensent avant tout : créateurs dont le processus de pensée ne se limite pas à l'heure qui précède la création de l'œuvre, mais se poursuit en parallèle avec son être individuel et public inévitablement « sevrant ».

Une œuvre qui nous pense : autant dans les catégories d'une préoccupation et d'une anxiété féminines et maternelles, que dans celles d'une rationalité froide et parfois cruelle dont le diagnostic verse souvent dans la dissection.

Nina Kovacheva (b. 1960, Sofia)
and Valentin Stefanoff (b. 1959, Sofia)
 Live and work in Paris and Sofia
www.ninavale.com

Graduated from the National Academy of Fine Art, Sofia in 1985.



During the second half of 80's Nina and Valentin work in the field of graphic art, painting, drawing and objects. They realized a number individual exhibitions and participated in many group exhibitions in Bulgaria and abroad. They were awarded national and international awards. During this period they created their first common works mainly small size etchings and objects.

During the first half of nineties, they participated in exhibitions, biennales, travel about various projects and residence programs in USA, France, Germany, Switzerland etc.

In 1994 they created their first common installation "The Used One", for the exhibition „Looking for own reflection“, Ancient Plovdiv, curator Iara Boubnova. During the same year the installation was shown in the exhibition "N Forms", Reconstructions and Interpretations", Annual exhibition of Soros Centre in Sofia, Bulgaria.

Нина Ковачева (р. 1960, София)
Валентин Стефанов (р. 1959, София)
 Живеят и работят в Париж и София.

Завършват Национална Художествена Академия, София през 1985.



В края на 80те, Нина и Валентин работят в областта на графиката, живописа, рисунката и артобекта. Реализират редица самостоятелни изложби, както и участват в групови изложби в България и чужбина. Получават национални и международни награди. През този период създават и първите си съвместни работи под формата на малкоформатни гравюри и обекти.

През първата половина на 90те участват в изложби, биеналета, пътуват по различни проекти и резидентни програми в САЩ, Франция, Германия, Швейцария и други.

През 1994 създават първата си съвместна инсталация "The Used One" за изложбата „В търсене на отражението си“, Старинен Пловдив, куратор Яра Бубнова. През същата година инсталацията е показана и в изложбата "N-Форми. Реконструкции и интерпретации", годишна изложба на Центъра за изкуства Сорос, България.

Since 1995 they live in Paris, France.

During the second half of nineties, the medium used by Nina and Valentin, concentrate mainly on video and video installations. In the first years of the Millennium they focus more and more on the common projects.

videos as:
“Wet Contact“, 2001
“I am the Best“ (video version), 2002
“Currency“, 2003
“One, Several, Many Odyssey“, 2003
“3,39 %“, 2004
“Let’s have some fun“, 2004
“How Near So Far“, 2005
“Desire and Resistance Determine the Motion“, 2007
“Two days’ distance“, 2007 – 2009

This was followed by video installations created for facades of museums and other public spaces:

“In the Out“, 2002 was shown at the 4th Biennale of Contemporary Art, Cetinje, Montenegro, with curators – Iara Boubnova and Andrey Erofeev.

For their work „In the Out“ Nina and Valentin were awarded the Annual Award of UNESCO: The 2002 UNESCO Prize for the Promotion of the Arts.

In 2004 they created “Au-delà du Visible“ for the “Nuit Blanche“, Paris, curator Amy Barak.

After Nuit Blanche, the installation was shown during the entire months of November and December, supported by the city of Paris.

After adaptation to the specific architectural environment of different buildings and spaces, the installation was on display also in:
– The National Museum of Contemporary Art, Bucharest, Romania
– 4th Biennale of Contemporary Art, Quebec, Canada, 2008

От 1995та година живеят в Париж.

През втората половина на 90те изразните средства, които използват, се съсредоточават главно върху видео и видео инсталации, а през първите години на милениума се концентрират все повече върху общи проекти най-вече в областта на видеото като:
“Wet Contact“ (Мокър Контакт), 2001
“I am The Best“ (видео вариант), 2002
“Currency“, 2003
“One, Several, Many Odyssey“, (Една, Няколко, Много Одисей), 2003
“3,39 %“, 2004
“Let’s have some fun“ (Нека да се забавляваме), 2004
“How Near So Far“ (Колкото близко, толкова далече), 2005
“Desire and Resistance Determine the Motion“ (Желанието и съпротивата определя преместването), 2007
“two days’ distance“ (два дни дистанция), 2007–2009

Следват видео инсталации за фасади на музеи и други публични пространства:
“In the Out“, 2002
създадена за 4то Биенале за Съвременно Изкуство, Цетине, Монтенегро, с куратори – Яра Бубнова и Андрей Ерофеев.

За “In the Out“ Нина Ковачева и Валентин Стефанов получават годишната награда на ЮНЕСКО The 2002 UNESCO Prize for the Promotion of The Arts.

През 2004 реализират “Au-delà du Visible“ (Отвъд Видимото) за Бялата Нощ (Nuit Blanche), Париж, куратор Ами Барак.

След Nuit Blanche инсталацията продължава да се показва през целия месец ноември и декември с подкрепата на град Париж.

Адаптирана в зависимост от специфичната архитектурна среда, инсталацията е показана също в:
– Национален Музей за Съвременно Изкуство, Букурещ, Румъния
– 4то Биенале на Съвременно изкуство,

– 366 Art & Life Project, Zendai MoMA, Shanghai, China
– Facade of the Bulgarian Embassy in Paris
– The National Academy of Art, Sofia, Bulgaria

Other video installations:

– “Phases of Accumulation and Extraction in a Limited Space“, 2005
– “Play for Two Hands and Black“, 2006

created respectively for the facades of the National Art Gallery, Sofia, Bulgaria, and the National Academy of Art in Sofia, Bulgaria, subsequently adapted and displayed in the Museum for Modern and Contemporary Art, Strasbourg, France; Zendai, MoMA, Shanghai, China, Li Centre, Beijing; the Museum for Contemporary Art, Taipei; The old Post, V. Tarnovo, Bulgaria.

During the same period they created the installations:

“I am The Best“ (six channel video installation) 2002 / 2010
“The Stranger in us“, 2005
“The other – no other than the self?“ (Three channel video installation)

In 2012, especially for the space in Arosita Art Gallery in Sofia, Bulgaria, they realized the installation “Physics and Metaphysics of the Dark Spot“

With common works Nina and Valentin participated in group exhibitions as (selection):
– “Crossing Time International“, Dartington College of Arts, UK, 2002
– “Die Beherrschung der Natur“, Kunsthalle, Hannover, Germany, 2002
– “Sound and Image“, Inner Space Multimedia Art Poznan, Poland, 2002
– “Mirror of the Balkans“, Face-Identity, National Museum+Ogledelo Visual Art Center Kraljevo, Serbia, 2002
– “Detroit International Video Festival“, MONA Detroit MI, USA, 2003
– “Return Nature II“, Nanjing Shenghua Arts Centre, China 2003

Квебек, Канада
– 366 Art & Life project, Zendai MoMA, Шанхай
– Фасада на Българско посолство в Париж
– Национална Художествена Академия, София, България

Други видео инсталациите:

– “Phases of Accumulation and Extraction in a Limited Space“, (Фази на натрупване и отнемане в ограничено пространство), 2005
– “Play for Two Hands and Black“, (Игра за две ръце и черно), 2006

създадени съответно за фасадата на НХГ, София и НХА, София, адаптирани и показвани в последствие в Музей за Модерно и Съвременно Изкуство, Страсбург; Zendai, MoMA, Шанхай, Ли Център, Пекин; Музей за Съвременно Изкуство, Тайпе; Стара Поща, В. Търново.

През същият период създават и инсталациите:

“I am The Best“ (шест канална видео инсталация) 2002 / 2010
“The Stranger in us“ 2005
“The other – no other than the self?“ (три канална видео инсталация)

2012 осъществяват специално за пространството на галерия Аросита, София, България, инсталацията “Физика и метафизика на тъмното петно“ (Physics and Metaphysics of the Dark Spot),

Със съвместни работи участват в групови изложби (селекция):
– “Crossing Time International“, Dartington College of Arts, UK, 2002
– “Die Beherrschung der Natur“, Kunsthalle, Hannover, Germany, 2002
– “Sound and Image“, Inner Space Multimedia Art Poznan, Poland, 2002
– “Mirror of the Balkans“, Face-Identity, National Museum+Ogledelo Visual Art Center Kraljevo, Сърбия, 2002
– “Detroit International“, Video Festival, MONA Detroit MI, USA, 2003
– “Return Nature II“, Nanjing Shenghua Arts Centre, China 2003
– “Космополис I, Микрокосмос /

- “Cosmopolis I, Macedonian Museum of Modern Art, Thessaloniki, Greece
- “Export – Import“, City Gallery in Sofia, Bulgaria
- “Two Asias, Two Europes“, Shanghai Doloun Museum of Modern Art, China 2004
- Apollonia Art Centre, Strasbourg, France, 2005
- “Attendances – absences“, Sofia City Art Gallery, Sofia, Bulgaria
- Musée d’Art Modern et Contemporain, Strasbourg, France, 2007
- “Face“ ZONE: Chelsea Center for the Arts, New York, NY, USA, 2007
- “Mediations“, National Museum, Poznan, Poland, 2007
- “European Attitude“, Zendai Museum for Modern Art, Shanghai, China, 2008
- “Aesthetic and Environment – Human as Art“, MOCA, Taipei, Taiwan, 2009
- “Close Encounter“, Jeju Museum of Art, South Korea, 2009
- City gallery, Nis, Serbia, 2013

Using the name “Ninavale” their double solo exhibitions included:

- “Currency“, Gallery Mabel Semmler, Paris, France, 2003
- “Vidéo Retrospectif“, Maillon – Wacken, Strasbourg, France
- “Au-delà de ce qui est visible“, MNAC, Bucharest, Romania, 2005
- “Phases of Accumulation and Extraction in a Limited Space“, National Art Gallery, Sofia, Bulgaria, 2005
- “Surplus Enjoyment, MoCA Taipei, Taiwan, 2010
- Arosita Gallery, Sofia, Bulgaria, 2012

During these years Nina and Valentin had many presentations and participations in round-table conferences in Bulgaria, USA, France, China, Taiwan, Slovenia, Serbia, Greece, Holland and other countries.

Throughout the entire period, apart from their common appearance, Nina and Valentin continue to exhibit as well individually, working in the field of video, video installations, photography, drawing and objects.

- Макрокосмос“, Македонски музей за Съвременно Изкуство, Солон. 2004
- Cosmopolis I, Macedonian Museum of Modern Art, Thessaloniki, Greece
- “Export – Import“, Градска Галерия, София, България ?
- “Two Asias, Two Europes“, Shanghai Doloun Museum of Modern Art, Китай 2004
- Apollonia Art Centre, Strasbourg, France, 2005
- “Присъствия – отсъствия“, СГХГ, София, България
- Musée d’Art Modern et Contemporain, Strasbourg, France, 2007
- “Face“, ZONE: Chelsea Center for the Arts, New York, NY, USA, 2007
- “Mediations“, National Museum, Poznan, Poland, 2007
- “European Attitude“, Zendai Museum for Modern Art, Shanghai, China, 2008
- “Aesthetic and Environment – Human as Art“, MOCA, Taipei, Taiwan, 2009
- “Close Encounter“, Jeju Museum of Art, South Korea, 2009
- Градска галерия Ниш, Сърбия 2013

Под името “нинавале” осъществяват самостоятелни изложби:

- “Currency“, Gallery Mabel Semmler, Paris, France, 2003
- “ Vidéo Retrospectif“, Maillon – Wacken, Strasbourg, France
- “Au-delà de ce qui est visible“, MNAC, Bucharest, Romania, 2005
- “Phases of Accumulation and Extraction in a Limited Space“, Национална Художествена Галерия, София, България, 2005
- “ Surplus Enjoyment, MoCA Taipei, Taiwan, 2010
- Arosita Gallery, Sofia, Bulgaria, 2012

През годините имат редица презентации и участие в кръгли маси и конференции в България, САЩ, Франция, Китай, Тайван, Словения, Сърбия, Гърция, Холандия и други

През всичките тези години, освен съвместните прояви, Нина Ковачева и Валентин Стефанов продължават да реализират самостоятелни работи в областта на видеото, видео инсталациите, фотографията, рисунката, както и артобекти.

6..... Nina Kovacheva and Valentin Stefanoff – the Ninavale Artistic Couple
Нина Ковачева и Валентин Стефанов – артистичната двойка Нинавале
Irina Genova / Ирина Генова

20/21..... GOOD ART RECIPE - ninavale's recipe / ДОБРО ИЗКУСТВО
- рецепта по ninavale

22..... UNDERPLAY¹
Patrick Javault / Патрик Жаво

30/31..... BALKAN ART - ninavale's recipe / БАЛКАНСКО ИЗКУСТВО
- Рецепта по ninavale

32..... Sharing as an avenue to the self
Споделянето като път към себе си
Maria Vassileva / Мария Василева

54/55..... CONTEMPORARY ART - ninavale's recipe / СЪВРЕМЕНО ИЗКУСТВО
- рецепта по ninavale

56..... Getting there first? Ninavale's deliberate secondariness
Да стигнеш пръв ли? Преднамерената вторичност на Нинавале
Lubomir Terziev / Любомир Терзиев

66/67..... BAD ART - ninavale's recipe / ЛОШО ИЗКУСТВО
- рецепта по ninavale

68..... A Proliferating Minimalism: Nina Kovacheva and Valentin Stefanoff
Пролифериращият минимализъм на Нина Ковачева и Валентин Стефанов
Dimitar Kambourov / Димитър Камбуров

107..... Nina Kovacheva et Valentin Stefanoff :
le couple d'artistes ninavale
Irina Genova

113..... UNDERPLAY
Patrick Javault

115..... Le partage comme cheminement vers soi-même
Maria Vassileva

121..... Arriver le premier ?
La secondarité délibérée de Ninavale
Lubomir Terziev

123..... Le minimalisme proliférant
de Nina Kovacheva et de Valentin Stefanoff
Dimitar Kambourov

137..... Biographical notes on the artists / Биографични бележки за артистите

nina kavacheva + valentin stefanoff
nina & valentin
ninavale
=
surplus enjoyment*

Sofia 2015

Edited by: Nina Kovacheva and Valentin Stefanoff

Authors: Irina Genova, Patrick Javault, Maria Vassileva, Lubomir Terziev, Dimitar Kambourov

English Translation: Lubomir Terziev; translation of *"A Proliferating Minimalism: Nina Kovacheva
and Valentin Stefanoff"* Dimitar Kambourov

French Translation: Krassimir Kavaldjiev

Photograph Credits: Nina Kovacheva and Valentin Stefanoff

All right reserved

Print: **illusion&neoprint**

Preprint: INK-111

ISBN 978 954 92416 5 5



9 789549 241655