

---

## Boris Mikhailov / Case History

---

### I' L L STAR T WITH

---

*I' L L STAR T WITH a confession. Sometimes I have a feeling as if I had been run over by an ideological car and the words, like jumping frogs, are breaking free out of my mouth, independent of me : developed socialism, evils of capitalism, vast is my native country, unity and contradiction, great experiment.*

J'ai un aveu à faire. Parfois, j'ai l'impression d'avoir été renversé par une machine idéologique et les mots, comme des grenouilles bondissantes, sortent de ma bouche, indépendamment de moi : socialisme évolué, maux du capitalisme, immense est mon pays natal, unité et contradiction, grande expérience.

*Since the beginning of the century, Russia has constantly attracted attention because of social cataclysms. Of course, it's not entirely so. Let's admit that it is not the Russian situation itself, but the fact that a «world» experiment took place there, based on the German philosophy by Karl Marx-the building of socialism. Now the experiment seems to be finished and we are probably witnessing its completion. And we'll consider that as a photographer I «documented» periods of that experiment. This book belongs to one of the latest periods of that «great» experiment.*

Depuis le début du siècle, la Russie n'a cessé d'attirer l'attention par ses cataclysmes sociaux. Bien sûr, il n'en est pas tout à fait ainsi. Admettons que ce n'est pas la situation russe elle-même, mais le fait qu'une expérience «mondiale» s'y est déroulée, basée sur la philosophie allemande de Karl Marx - l'édification du socialisme. Aujourd'hui, l'expérience semble terminée et nous sommes probablement en train d'assister à son achèvement. Et nous considérons qu'en tant que photographe, j'ai «documenté» des périodes de cette expérience. Ce livre appartient à l'une des dernières périodes de cette «grande» expérience.

*After the brown and blue series I was going to create a pink one, which would probably have corresponded to the revival of new life, like during a sunrise, when the light is evenly covering the whole surface.*

Après les séries marron et bleue, j'allais créer une série rose, qui aurait probablement correspondu au réveil de la lumière nouvelle, comme lors d'un lever de soleil, lorsque la lumière est uniforme et couvre toute la surface.

*Returning home after one year I saw the opposite. Devastation had stopped. The city had acquired an almost modern European centre. Much had been restored. Life became more beautiful and active, outwardly (with a lot of foreign advertisements)- simply a shining wrapper. But I was shocked by the big number of homeless (before they had not been there). The rich and the homeless-the new classes of the new society-this was, as we had been taught, one of the features of capitalism.*

De retour chez moi un an plus tard, j'ai constaté le contraire. La dévastation avait cessé. La ville avait acquis un centre européen presque moderne. Beaucoup de choses avaient été restaurées. La vie était devenue plus belle et plus active, extérieurement (avec beaucoup de publicités étrangères) - simplement une apparence brillante. Mais j'ai été choqué par le grand nombre de sans-abri (qui n'existaient pas auparavant). Les riches et les sans-abri - les nouvelles classes de la nouvelle société - c'était, comme on nous l'avait appris, l'une des caractéristiques du capitalisme.

*«Welcome to Russian capitalism!» (Sorry, again it broke free.)*

«Bienvenue dans le capitalisme russe !» (Désolé, encore une fois, il s'est libéré.)

*For myself I call this situation of the country a «zero» state, because besides the creation of the new classes, there is no advancement from point «zero.» The dynamics of the processes became relatively constant.*

*The internal energy of the society is not directed to future creation. In any case, the perceived activity is not enough to survive. (The amount of people is being reduced.) And because now nothing is created, but each in individual somehow personally faces changes, I got interested in man and his new sur roundings. In addition, I got the feeling that the processes in society have reached the next level of concentration.*

Pour ma part, j'appelle cette situation du pays un état «zéro», parce qu'en dehors de la création des nouvelles classes, il n'y a pas de progrès à partir du point «zéro». La dynamique des processus est devenue relativement constante. L'énergie interne de la société n'est pas orientée vers la production future. En tout état de cause, l'activité perçue n'est pas suffisante pour survivre. (Le nombre de personnes diminue.) Et parce que maintenant rien n'est créé, mais que chaque individu est confronté d'une manière ou d'une autre à des changements, je me suis intéressée à l'homme et à ses nouveaux comportements.

P9

*I try not to photograph sensation. On the other hand, I try to take photos of what really increased a lot. I only try to find unique things in this great number.*

J'essaie de ne pas photographier le sensationnel. En revanche, j'essaie de prendre des photos de ce qui a vraiment beaucoup augmenté. J'essaie seulement de trouver des choses uniques dans ce grand nombre.

*I have missed the moments with «new Russians.» There was a time when they were not yet aware of their wealth and their position, as if they had remained «normal» people. It was possible to take photos in their environment—they were open. And very soon they started to shoot at each other and surround themselves with bodyguards.*

Les moments passés avec les «nouveaux Russes» m'ont manqué. Il fut un temps où ils n'avaient pas encore conscience de leur richesse et de leur position, comme s'ils étaient restés des gens «normaux». Il était possible de prendre des photos dans leur environnement, ils étaient ouverts. Et très vite, ils ont commencé à se tirer dessus et à s'entourer de gardes du corps.

*Then came a time when it was possible to start writing a book about the other main feature of the time—poverty. The best way to depict it is to take photos of the homeless. And this «chance» (to take a picture of the homeless) could occur, as it seemed to me, only during a short moment.*

Puis vint le moment où il fut possible de commencer à écrire un livre sur l'autre caractéristique principale de l'époque : la pauvreté. La meilleure façon de la représenter est de prendre des photos des sans-abri. Et cette «chance» (de prendre une photo des sans-abri) ne pouvait se produire, me semblait-il, que pendant un court moment.

*First, these were the people who had recently lost their homes. According to their position they were already the bomzhes («bomzh» = the homeless without any social support), according to outlook they were simply the people who got into trouble. Now they are becoming the bomzhes with their own class psychology and «clan» features. For me it was very important that I took their photos when they were still like «normal» people. I made a book about the people who got into trouble but didn't manage to harden so far.*

Il s'agit tout d'abord des personnes qui viennent de perdre leur logement. Selon leur position, ils étaient déjà les bomzhes («bomzh» = les sans-abri sans soutien social), selon les perspectives, ils étaient simplement les personnes qui avaient des problèmes. Aujourd'hui, ils deviennent des bomzhes avec leur propre psychologie de classe et leurs caractéristiques «claniques». Pour moi, il était très important de les photographier lorsqu'ils étaient encore des personnes «normales». J'ai fait un livre sur les personnes qui ont eu des problèmes mais qui n'ont pas réussi à s'endurcir jusqu'à présent.

*Their feeling of social oppression and helplessness shocked me. I watched a scene, when a young strong man doing exercises, suddenly, out of the blue, kicked a bomzh passing him by chance. The other screamed. It seemed to me that I even heard the crunch of his bones. Nobody paid any attention, neither the people standing around nor the militiaman who was not far away.*

Leur sentiment d'oppression sociale et d'impuissance m'a choqué. J'ai assisté à une scène où un jeune homme fort qui faisait des exercices a soudainement donné un coup de pied à un bomzh qui passait devant lui par hasard. L'autre a crié. Il m'a semblé entendre le craquement de ses os. Personne n'y a prêté attention, ni les gens autour, ni le milicien qui se trouvait non loin de là.

*When I was first working on the book, I suddenly felt that many people were going to die at that place. And the bomzhes had to die in the first rank, like heroes- as if - their lives protected the others' lives. And I took the pictures displaying naked people with their things in hands like people going to gas chambers. They agreed to pose for a so-called historical theme. They agreed that their photos would be published in magazines for others to learn about their lives.*

Lorsque j'ai commencé à travailler sur le livre, j'ai soudain eu le sentiment que de nombreuses personnes allaient mourir à cet endroit. Et les bombardiers devaient mourir au premier rang, comme des héros - comme si leur vie protégeait celle des autres. Et j'ai pris des photos montrant des personnes nues avec leurs affaires dans les mains, comme des personnes allant dans des chambres à gaz. Ils ont accepté de poser pour un soi-disant thème historique. Ils ont accepté que leurs photos soient publiées dans des magazines pour que d'autres apprennent leur vie.

P6

*Accidentally, for myself, I started to take pictures of the people with a criminal past, just to do this theme. Maybe their criminal aesthetic with its «readiness» for death and perception of its inevitability helped me to explain the situation of The Requiem. (In addition, in a strange way, it coincides with the general criminal situation of the society.)*

C'est accidentellement que j'ai commencé à prendre des photos de personnes ayant un passé criminel, juste pour aborder ce thème. Peut-être que leur esthétique criminelle, avec sa «préparation» à la mort et sa perception de son caractère inévitable, m'a aidé à expliquer la situation du Requiem. (En outre, d'une manière étrange, elle coïncide avec la situation criminelle générale de la société).

*Changing the borders of the former Soviet Union, establishing new states- all this together drove many, it seems to me, to lose their identification with the place of their birth. In this situation «art consciousness» loses the flavour of historicism. The «fading out» of the historical process probably turns it into a non-perspective for the artists who treat the current reality as something already known, referring to it like to the past. That's why I feel a strong sense of responsibility working on this book.*

La modification des frontières de l'ex-Union soviétique, la création de nouveaux États - tout cela a entraîné, me semble-t-il, la perte d'identification avec le lieu de naissance. L'effacement du processus historique le transforme probablement en une non-perspective pour les artistes qui traitent la réalité actuelle comme quelque chose de déjà connu, en s'y référant comme au passé. C'est pourquoi je ressens un fort sentiment de responsabilité en travaillant sur ce livre.

*I have received many questions connected with legitimising my work and the ethical problems related to it. I think I have mentioned why I do this kind of work. As to the ethical question, I have to say that I am not to blame. But very often, when I took pictures, I was ashamed. And in general, it is hard to speak about morality, when one is wearing long fur coats, while the others don't change their worn and mended shoes for months, while a creditor is more often killed than he is returned money to ...*

J'ai reçu de nombreuses questions relatives à la légitimité de mon travail et aux problèmes éthiques qui y sont liés. Je pense avoir expliqué pourquoi je fais ce type de travail. En ce qui concerne la question éthique, je dois dire que je n'ai rien à me reprocher. Mais très souvent, lorsque je prenais des photos, j'avais honte. Et en général, il est difficile de parler de moralité, quand les uns portent de longs manteaux de fourrure, tandis que les autres ne changent pas leurs chaussures rabibochées pendant des mois, tandis qu'un prêteur est plus souvent tué qu'on ne lui rend de l'argent...

*When I made the previous books, I didn't have the impression that I did something wrong. As I took pictures, I did not get into contact with those whose photos I made, so everything seemed natural. And at that time the main feeling was the sense of communal unity, though it was coming to an end.*

Lorsque j'ai réalisé les livres précédents, je n'ai pas eu l'impression de faire quelque chose de mal. Comme je prenais des photos, je n'entrais pas en contact avec ceux dont je faisais les photos, tout me paraissait naturel. Et à cette époque, le sentiment principal était celui de l'unité communautaire, même s'il touchait à sa fin.

*Now this community doesn't exist anymore. And it turned out that I got in one social class and the bomzhes in another. And while before the sense of social justice was aimed at the possible future improvement of all, now the questions «why» and «what for» should be answered, because you are busy with the problems of others. And particularly, at this moment (at the loss of historicism) the book can cause doubts (considering that to search for nuances in the life of well-to-do people seems to be more natural).*

Aujourd'hui, cette communauté n'existe plus. Et il s'est avéré que je suis entré dans une classe sociale et les bomzhes dans une autre. Et alors qu'auparavant le sens de la justice sociale visait à l'amélioration future possible de tous, maintenant les questions «pourquoi» et «pour quoi faire» doivent être répondues, parce que vous êtes occupés avec les problèmes des autres. Et surtout, en ce moment (à la perte de l'historicisme), le livre peut susciter des doutes (étant donné qu'il semble plus naturel de chercher des subtilités dans la vie des gens aisés).

*On the one hand, for myself personally, I understood that taking pictures of poverty was my professional and civil duty. On the other hand, I accept traditional clichés about «not using others' grief.» But what does «others' grief» mean? And how must a photographer behave?*

D'une part, en ce qui me concerne, j'ai compris que prendre des photos de la pauvreté était mon devoir professionnel et civique. D'autre part, j'accepte les poncifs traditionnels sur la nécessité de «ne pas utiliser le malheur des autres». Mais que signifie «le chagrin des autres»? Et comment un photographe doit-il se comporter?

P7

*In the history of photography of our country we don't have photos of the famine in the Ukraine in the 1930s, when several million people died and corpses were lying around in the streets. We don't have photos of the war, because journalists were forbidden to take pictures of sorrow threatening the moral spirit of the Soviet people; we don't have non «lacquered» pictures of enterprises, nor pictures of street events, except demonstrations. The entire photography history is «dusted.» And we have the impression that each person with a camera is a «spy.»*

Dans l'histoire de la photographie de notre pays, nous n'avons pas de photos de la famine en Ukraine dans les années 1930, lorsque plusieurs millions de personnes sont mortes et que les cadavres jonchaient les rues. Nous n'avons pas de photos de la guerre, parce qu'il était interdit aux journalistes de prendre des photos de la douleur qui menaçait l'esprit moral du peuple soviétique; nous n'avons pas de photos non «maquillées» «d'entreprises, ni de photos d'événements de rue, à l'exception des manifestations. Toute l'histoire de la photographie est «nettoyée». Et nous avons l'impression que chaque personne possédant un appareil photo est un «espion».

*The main three rules which somehow indirectly regulated the development of photography were:*

- 1- «On spying activity»: It was forbidden to take photos from higher than the 2nd floor, the areas of railways, stations, military objects, at enterprises, near enterprises, at any organisation, without special permission.*
- 2- «On biased collecting of information»: This law touched the moral elements of taking photos. It was forbidden to take photos which brought into disrepute the Soviet power, the Soviet way of life.*
- 3- «The law on pornography»: Photographing any naked body could become the reason for accusation. Actually at all our art exhibitions, until 1986, pieces depicting naked bodies by modern photographers or artists could not be displayed. Only museums contained such pictures by Old Masters.*

Les trois principales règles qui, d'une manière ou d'une autre, régissaient indirectement le développement de la photographie étaient les suivantes :

- 1- «Sur l'activité d'espionnage» : il était interdit de prendre des photos d'une hauteur supérieure au deuxième étage, dans les zones de chemins de fer, de gares, d'objets militaires, dans les entreprises, à proximité des entreprises, dans toute organisation, sans autorisation spéciale.
- 2- «Sur la collecte biaisée d'informations» : Cette loi touchait les éléments moraux de la prise de photos. Il était interdit de prendre des photos qui jetaient le discrédit sur le pouvoir soviétique, le mode de vie soviétique.
- 3- «La loi sur la pornographie» : Photographier un corps nu pouvait devenir un motif d'accusation. En effet, dans toutes nos expositions d'art, jusqu'en 1986, les œuvres représentant des corps nus réalisées par des photographes ou des artistes modernes ne pouvaient être exposées. Seuls les musées conservaient de tels tableaux de maîtres anciens.

*Having these laws and their consequences in my memory, I was aware that I was not allowed to let it happen once again that some periods of life would be erased.*

Ayant ces lois et leurs conséquences en mémoire, j'étais conscient qu'il ne fallait pas que cela se reproduise et que certaines périodes de vie soient effacées.

*I'd like to tell an episode. A man was lying in the street with his head on the road in frosty weather. It was night. Everybody was passing by. I came up to him, took his photo. A woman turned around and shouted: «Why are you taking a photo of him? Do you have nothing to do?» I asked her to help me raise him, but she went away. Of course, I lifted him up and helped him home. And frankly speaking I was very happy that he didn't even get ill (I saw him the next day). But what did the shout of a woman, directed at me, mean? Let him better die, then the photo would be published? She was passing by as if not noticing and not willing to see it either outside on the street or in newspapers. There is nothing bad.*

Je voudrais raconter un épisode. Un homme était couché dans la rue, la tête sur la chaussée, par temps de gel. Il faisait nuit. Tout le monde passait. Je me suis approché de lui, je l'ai pris en photo. Une femme s'est retournée et a crié : «Pourquoi le prenez-vous en photo ? Vous n'avez rien à faire ?» Je lui ai demandé de m'aider à le soulever, mais elle est partie. Bien sûr, je l'ai soulevé et je l'ai aidé à rentrer chez lui. Et franchement, j'étais très heureux qu'il ne soit même pas tombé malade (je l'ai vu le lendemain). Mais que signifiait le cri d'une femme qui s'adressait à moi ? Mieux vaut le laisser mourir pour que la photo soit publiée ? Elle passait comme si elle n'avait pas remarqué et ne voulait pas le voir, ni dans la rue, ni dans les journaux. Il n'y a rien de mal.

*Independently someone's glance selects what this person needs. My acquaintances, after having seen my photos, said: «Now we see these people outside, while we haven't noticed them before.»*

Indépendamment, le regard de quelqu'un sélectionne ce dont cette personne a besoin. Mes connaissances, après avoir vu mes photos, m'ont dit : «Maintenant, nous voyons ces gens dehors, alors que nous ne les avons pas remarqués auparavant.

P8

*In a book by the Japanese writer Kobe-Abe, Persan-as-box, a man put a box on his head in order not to be seen by other . Bomzhes whom one doesn't want to notice put on clothes-their boxes-due to the evil destiny. And that has somehow crossed them out of life. This book is not about them (or rather not only about them), though meta physically, having made them visible, it is as if it restores their rights for life.*

Dans un livre de l'écrivain japonais Kobe-Abe, Persan-as-box, un homme se met une boîte sur la tête pour ne pas être vu par les autres. Les bomzhes que l'on ne veut pas voir mettent des vêtements - leurs boîtes - à cause du funeste destin. Et cela les a en quelque sorte rayés de la vie. Ce livre ne parle pas d'eux (ou plutôt pas seulement d'eux), bien que méta physiquement, les ayant rendus visibles, c'est comme s'il rétablissait leurs droits pour la vie.

*It seems tome that my persona! uncertainty (it is not clear where I live-in Kharkov or somewhere in the West, where I work, etc.), my instability in society, on the formai level, has transformed the obscurity of*

*borders between documentary and scenery within the framework of the documentary. Different vibrations of this documentary depend on the so-called «non-ethical impulse» which has the task to check the local «ethical» by means of different sorts of «ethical» already accepted in other places (cultures). For example, I send a «non-ethical impulse» (I tell the model! to undress). This impulse meets with life, excites it (when the model agrees) or doesn't excite it (when the model refuses), and it is as if life deforms, as if the suggestion to accept the level of the «non-ethical impulse» is always ethical to me. (Let it be so.) That means that I never gave them tasks, which would have been strange for the models.*

Il semble que le flou qui entoure ma personnalité (on ne sait pas très bien où je vis - à Kharkov ou quelque part en Occident, où je travaille, etc.), mon instabilité dans la société, au niveau officiel, ait transformé le flou des frontières entre le documentaire et le spectacle dans le cadre du documentaire. Différentes vibrations de ce documentaire dépendent de la soi-disant «impulsion non éthique» qui a pour tâche de vérifier l'«éthique» locale au moyen de différentes sortes d'«éthique» déjà acceptées dans d'autres lieux (cultures). Par exemple, j'envoie une «impulsion non éthique» (je dis à la mode ! de se déshabiller). Cette impulsion rencontre la vie, la stimule (quand le mode ! est d'accord) ou ne la stimule pas (quand le modèle refuse), et c'est comme si la vie se transformait, comme si la suggestion d'accepter le degré de «l'impulsion non-éthique» était toujours éthique pour moi. (Qu'il en soit ainsi.) Cela signifie que je ne leur ai jamais donné de travail, ce qui aurait été étrange pour les modèles.

*I was interested in the borders of the new morality which would suit the new borders of survival. But the main point is that I myself was tested by the «non-ethical impulse»- and could you yourself do what you are not willing to do? Can you communicate again with bomzhes, after having got lice from them, can you shake their hands greeting them while your acquaintance-s are passing by, etc.? Yes, I had to be the first person to lose my respectability.*

Je m'intéressais aux frontières de la nouvelle moralité qui conviendrait aux nouvelles frontières de la survie. Mais l'essentiel est que j'ai moi-même été mis à l'épreuve par la «pulsion non éthique» - et pourriez-vous vous-même faire ce que vous n'êtes pas disposé à faire ? Pouvez-vous communiquer à nouveau avec les bomzhes, après leur avoir attrapé des poux, pouvez-vous leur serrer la main en les saluant lorsque vos connaissances passent, etc. Oui, j'ai dû être la première personne à perdre ma respectabilité.

*I go on speaking «scientifically-like», as it were. One could say I took photos by the method of «posing for little money.» I told people: «I want to take your picture, you are interesting to me, I can give you a little money for that.» (But it was always more than one is paid at the Art Institute for posing.) Such a way of work resulted in the following:*

- 1- The work was not very tiresome.*
- 2- Quick finishing of the work.*
- 3- Doubtful street acquaintances could be easily rejected if the suggestion seemed unnatural and aggressive.*

Je continue à parler «scientifiquement», en quelque sorte. On pourrait dire que j'ai pris des photos selon la méthode «poser pour peu d'argent». Je disais aux gens : «Je veux vous prendre en photo, vous m'intéressez, je peux vous donner un peu d'argent pour cela.» (Mais c'était toujours plus que ce que l'on paye à l'Institut d'Art pour poser) :

- 1- Le travail n'était pas très fatigant.
- 2- Une réalisation rapide du travail.
- 3- Les accointances suspectes de la rue pouvaient être facilement rejetées si la suggestion paraissait peu naturelle et agressive.

*The people didn't have a choice: either you pose or you vanish. They were not scared of any boss. They didn't do it under compulsion. I photographed usually on their territory. When I took photos at my place, either immediately or later, they could take revenge.*

Les gens n'avaient pas le choix : soit vous posez, soit vous disparaîsez. Ils n'avaient peur d'aucun patron. Ils ne le faisaient pas sous la contrainte. Je photographiais généralement sur leur territoire. Lorsque je prenais des photos chez moi, immédiatement ou plus tard, ils pouvaient se venger.

P9

*That's why they didn't do what they didn't want to do. This situation from my point of view doesn't violate life. While posing a man tries to be different: beautiful, strong etc. Here the models didn't perform in such a theatre. At least, they were given the role of «who they are in reality.» And presenting themselves, they didn't pose, and it was like «life itself.» And the stasis of the pictures reflects the submissiveness of the models.*

C'est pourquoi ils n'ont pas fait ce qu'ils ne voulaient pas faire. De mon point de vue, cette situation ne viole pas la vie. En posant, un homme essaie d'être différent : beau, fort, etc. Ici, les mannequins n'ont pas joué dans un tel théâtre. Au moins, on leur a donné le rôle de «qui ils sont dans la réalité». Et en se présentant, ils n'ont pas posé, et c'était comme «la vie elle-même». Et la nature statique des photos reflète la soumission des mannequins.

*I asked my friends what they could advise about shooting photos. One said: «Give them money and let them beat each other.»*

J'ai demandé à mes amis ce qu'ils pouvaient me conseiller sur la prise de photos. L'un d'eux m'a répondu : «Donnez-leur de l'argent et laissez-les se battre».

*One more episode. I asked a bomzh to bring a lady to take a photo of both of them. He refused saying that it was not good. I took his photos, but he was alone.*

Encore un exemple. J'ai demandé à un bomzh d'amener une dame pour prendre une photo des deux. Il a refusé en disant que ce n'était pas bien. J'ai pris ses photos, mais il était seul.

*I took a long time making this book. Often I stood by my house and many bomzhes approached me, knowing my intentions. I felt very often ashamed that I didn't use them and that I didn't pay them.*

J'ai mis beaucoup de temps à réaliser ce livre. Souvent, je me tenais près de ma maison et de nombreuses bomzhes m'approchaient, connaissant mes intentions. J'ai eu très souvent honte de ne pas les avoir utilisées et de ne pas les avoir payées.

*Manipulating with money is somehow a new way of legal relations in ail areas of the former USSR. And by this book I wanted to transmit the feeling that in that place and now people can be openly manipulated. In order to give this flavour of time I wanted to copy or perform the same relations which exist in society between a model and myself.*

La manipulation par l'argent est en quelque sorte un nouveau mode de relations légales dans toutes les régions de l'ex-URSS. Et par ce livre, j'ai voulu transmettre le sentiment qu'à cet endroit et aujourd'hui, les gens peuvent être ouvertement manipulés. Afin de donner cette saveur temporelle, j'ai voulu copier ou exécuter les mêmes relations qui existent dans la société entre un modèle et moi-même.

*I don't know exactly why, but after The Requiem, the idea stuck in my mind to go on taking photos of the naked. Maybe I was driven by the old complex connected with the ban on photographing the naked, which was now connected with the notion of «nakedness of life itself.» People got undressed, naked and took away the barrier of their dirty, ponging clothes, built between them and others. I was interested in what would happen to a face when a body gets undressed. But sometimes they, simply as people of the «new» morality, exposed their «values.» When naked, they stood like people.*

Je ne sais pas exactement pourquoi, mais après *The Requiem*, l'idée m'est restée de continuer à prendre des photos de personnes nues. J'étais peut-être poussé par le vieux complexe lié à l'interdiction de photographier le nu, qui était désormais lié à la notion de «nudité de la lumière elle-même». Les gens se déshabillaient, se mettaient à nu et enlevaient la barrière de leurs vêtements sales, qui traînaient, construite entre eux et les autres. Je m'intéressais à ce qu'il adviendrait d'un visage lorsqu'un corps se déshabille. Mais parfois, en

tant que personnes de la «nouvelle» moralité, ils exposaient leurs «valeurs». Nus, ils se tenaient comme des personnes.

*Coming back to the terminology «sense of life itself.» I should like to give the following metaphor. Something is lying, wrapped in something, for example, in a raincoat. I touch it, the raincoat unfolds and one can see a baby there.*

Revenons à la terminologie «sens de la vie». Je voudrais donner la métaphore suivante. Quelque chose est couché, enveloppé dans quelque chose, par exemple dans un imperméable. Je le touche, l'imperméable se déplie et l'on peut y voir un bébé.

*No, I don't want to spy on those whom nobody would like to see. My touch-request helps the model himself or the situation itself to say-»Here I am.»*

Non, je ne veux pas espionner ceux que personne ne voudrait voir. Ma demande tactile aide le modèle lui-même ou la situation elle-même à dire : «Me voici».

*Now it is important for me to say how the West came to the East and why I used colour photos. Previously I used a toner that made a photo look like old, I received a reflection, which corresponded to the sense of disaster and war-the blue and the brown series. The colour «express-photo» became for me the thing which mostly correlated with the new time. In each corner a photo-centre-»Agfa», «Konica», «Fuji»-was opened. The appearance of Western technology made a colour album photo the thing that connects the rich and the poor. Both the rich and the poor wanted to have colour photographs and there was only one distinction: The rich could afford them, the poor couldn't. The colour photo became an image of the new lite. And the poor having a beautiful photo can state: «Now we also live nicely.»*

Il est maintenant important pour moi de dire comment l'Occident est arrivé à l'Orient et pourquoi j'ai utilisé des photos en couleur. Auparavant, j'utilisais un colorant qui donnait à la photo un aspect ancien, je recevais un reflet qui correspondait au sens du désastre et de la guerre - la série bleue et la série brune - et la couleur «express-photo» est devenue pour moi ce qui correspondait le plus au temps nouveau. La «photo express» en couleur est devenue pour moi la chose qui correspondait le plus à la nouvelle époque. À chaque coin de rue, un centre photo - «Agfa», «Konica», «Fuji» - a ouvert ses portes. L'apparition de la technologie occidentale a fait de la photo d'album en couleur la chose qui relie les riches et les pauvres. Les riches comme les pauvres voulaient avoir des photos en couleur et il n'y avait qu'une seule distinction : les riches pouvaient se les offrir, les pauvres pouvaient les acheter : Les riches pouvaient se les offrir, les pauvres ne le pouvaient pas. La photo couleur est devenue l'image de la nouvelle vie. Et les pauvres qui ont une belle photo peuvent dire : «Maintenant, nous vivons aussi bien» : «Maintenant, nous vivons bien nous aussi».

P10

*It suddenly came to my mind that these colour photos are more like rash on the ill body. At the end I again have to refer to the old terminology of the «evils of capitalism.»*

Il m'est soudain venu à l'esprit que ces photos en couleur ressemblent davantage à des éruptions cutanées sur un corps malade. À la fin, je dois à nouveau me référer à la vieille terminologie des «maux du capitalisme».

*I suddenly got the image of a slightly mad journalist in international affairs, a specialist in defining the «evils.» Returning to the motherland from his long business trips abroad, out of habit, he goes on to search out the «evils.» This is a research of the post-Soviet space made by the old Soviet method. The circle is closed. And the experiment?*

J'ai soudain eu l'image d'un journaliste spécialisé dans les affaires internationales, un peu fou, spécialiste de la définition des «fléaux». De retour au pays après ses longs voyages d'affaires à l'étranger, par habitude, il part à la recherche des «fléaux». Il s'agit d'une recherche de l'espace post-soviétique faite selon la vieille méthode soviétique. Le cercle est fermé. Et l'expérience ?



# THE PIPER OF DISASTER : BORIS MIKHAILOV AND HIS «CALM» PHOTOGRAPHS A CONVERSATION BETWEEN VLYA KABAKOV AND VICTOR TUPITSYN

*VT: The starting point of this conversation is a recent series of photographs by Boris Mikhailov, Case History (1998). It represents homeless people in Kharkov and thus shows a post-Soviet phenomenon. If looking at these photos move to empathize with what we saw, that would be an entirely ordinary adventure. Their chief merit is that they give one an opportunity to examine not only what has been captured by the lens, but the photographer's vision itself. It is fascinating to learn about the inner (and even unconscious) causes or «levers» of the photographic experience, and also about the goals of which the language could be used to characterize the author's visual range. To be brief, there is probably no point in discussing the evils and defects of post-Soviet lite. Their photographic representations speak for themselves. What is much more interesting is to uncover the nature of Mikhailov's vision, its effect on the world around us, and on ourselves in that world. What interests me about Boris Mikhailov's works is precisely the source of his «negative interest» in what's happening. I'm talking about a vision full of ruthless empathy and incinerating compassion - a negative vision that I possess as a critic, and you and Boris as artists. What do you think about that?*

VT : Le point de départ de cette conversation est une récente série de photographies de Boris Mikhailov, Case History (1998). Elle représente des sans-abri à Kharkov et montre ainsi un phénomène post-soviétique. Si en regardant ces photos, on se sentait en empathie avec ce que l'on a vu, ce serait une aventure tout à fait ordinaire. Leur principal mérite est de nous donner l'occasion d'examiner non seulement ce qui a été capturé par l'objectif, mais aussi la vision du photographe lui-même. Il est fascinant d'apprendre les causes internes (et même inconscientes) ou les «leviers» de l'expérience photographique, ainsi que les objectifs dont le langage pourrait être utilisé pour caractériser la vision de l'auteur. En bref, il est probablement inutile de discuter des maux et des défauts de la culture post-soviétique. Leurs représentations photographiques parlent d'elles-mêmes. Ce qui est beaucoup plus intéressant, c'est de découvrir la nature de la vision de Mikhailov, son effet sur le monde qui nous entoure et sur nous-mêmes dans ce monde. Ce qui m'intéresse dans les œuvres de Boris Mikhailov, c'est précisément la source de son «intérêt négatif» pour ce qui se passe. Je parle d'une vision pleine d'empathie impitoyable et de compassion incandescente - une vision négative que je possède en tant que critique, et que vous et Boris possédez en tant qu'artistes. Qu'en pensez-vous ?

*IK: I must say that I first saw Boris' works 15 or 20 years ago, and was instantly overwhelmed. It's as though I had seen what he sees. This must be a quality of some people who are fairly rare - the ability to convey their inner vision so that you immediately see the world through their eyes. The effect was some kind of powerful optical infection. I realized that I was looking at a major artist who had his own vision-what you call «his own optic.» What does this artist see, in what optical position does he involve me, and also, how and what do I see at this angle? What is closest to me is the panic vision. Not panic at something specific, real and distinct-for instance, at the sight of a beast, a dangerous person or a train coming straight at you. It's a question of total panic- a perpetual state of panic a person feels in response to everything that surrounds him. From the perspective of sane «Western» consciousness, such a total state of panic seems somewhat strange. And this despite the fact that in the West, where they have everything in excess, there are various modalities of fear and sense of danger, numerous kinds of vigilance, etc. But all such states are invariably localized, limited to a specific place of a particular, fairly standard situation. For instance, New Yorkers know how unsafe it is to walk about Central Park at night, or to venture into certain parts of the South Bronx. Thus, panic arises in connection with these circumstances and in the context of these places. One characteristic of the state of Western consciousness is that the world as a whole does not cause panic. There is a feeling that it is more or less «settled.»*

IK : Je dois dire que j'ai vu les œuvres de Boris pour la première fois il y a 15 ou 20 ans et que j'ai été instantanément bouleversé. Cela doit être une qualité de certaines personnes qui sont assez rares - la capacité de transmettre leur vision intérieure de sorte que vous voyez immédiatement le monde à travers leurs yeux. L'effet était

une sorte de puissante contamination optique. Je me suis rendu compte que je regardais un grand artiste qui avait sa propre vision, ce que vous appelez «sa propre perspective». Que voit cet artiste, dans quelle position optique m'implique-t-il, et aussi, comment et que vois-je sous cet angle ? Ce qui m'est le plus proche, c'est la vision de panique. Il ne s'agit pas d'une panique face à quelque chose de spécifique, de réel et de distinct - par exemple, à la vue d'une bête, d'une personne dangereuse ou d'un train qui vous fonce dessus. Il s'agit d'une panique totale - un état de panique perpétuel qu'une personne ressent en réponse à tout ce qui l'entoure. Du point de vue de la conscience «occidentale» saine, un tel état de panique totale semble quelque peu étrange. Et ce malgré le fait qu'en Occident, où l'on a tout en excès, il existe diverses modalités de peur et de sentiment de danger, de nombreux types de vigilance, etc. Mais tous ces états sont invariablement localisés, limités à un lieu spécifique d'une situation particulière, assez standard. Par exemple, les New-Yorkais savent à quel point il est dangereux de se promener dans Central Park la nuit, ou de s'aventurer dans certains quartiers du South Bronx. Une caractéristique de l'état de la conscience occidentale est que le monde dans son ensemble ne provoque pas de panique. On a le sentiment qu'il est plus ou moins «régulé».

P473

*1938 in Kharkov, Ukraine,  
#Kharkov Is my place in a  
lest has tao many distracce  
to work. # His work is  
Europe and the United  
Jm of Modern Art, New  
,nal, Pittsburgh, the Insti'  
hiladelphia, the MITList  
le, the Centre national de  
edelijk Museum, Amsterthe  
daad Gallery, Berlin,  
the Sprengel Museum,  
: Unfinished Dissertation*

*VT: In other words, panic is made orderly, as it were. There are segments of panic, but there is no global panic.*

VT : En d'autres termes, la panique est en quelque sorte ordonnée. Il y a des segments de panique, mais il n'y a pas de panique globale.

*YK: Yes, under ordinary circumstances one may not even notice it, since there are places that are particularly panic-prone.*

YK : Oui, dans des circonstances normales, on peut ne pas s'en rendre compte, car certains endroits sont particulièrement propices à la panique.

*VT: Zones of excessive panic. Epicenters.*

VT : Zones de panique excessive. Epicentres.

*YK: The Russian - or rather, Soviet - visual thinking represents a global consciousness that seizes us in any condition. Here, we can look at Erik Bulatov's famous painting Danger. I know that there is a Western view, or rather a puzzlement, concerning this painting, since one cannot understand just what the danger is. People are sitting in the grass by a river, the weather is beautiful, it's a sunny day, and so forth. However,*

*Erik was not referring to that particular place but to the kind of danger that is omnipresent. In fact, virtually everything is dangerous.*

YK : La pensée visuelle russe - ou plutôt soviétique - représente une conscience globale qui nous saisit dans n'importe quelle condition. Ici, nous pouvons regarder le célèbre tableau Danger d'Erik Bulatov. Je sais qu'il y a un point de vue occidental, ou plutôt une perplexité, concernant ce tableau, car on ne peut pas comprendre ce qu'est le danger. Les gens sont assis dans l'herbe au bord d'une rivière, il fait beau, c'est une journée ensoleillée, etc. Cependant, Erik ne faisait pas référence à ce lieu particulier, mais au type de danger qui est omniprésent. En fait, pratiquement tout est dangereux.

*VT: That is, the entire world is contaminated by danger.*

VT : C'est-à-dire que le monde entier est contaminé par le danger.

*YK: Anyone who has spent many years living in Russia is familiar with special safety zones-the bomb shelter, the friend's apartment, the communal kitchen-rather than special danger zones.*

YK : Quiconque a vécu de nombreuses années en Russie connaît les zones de sécurité - l'abri anti-atomique, l'appartement d'un ami, la cuisine commune - plutôt que les zones de danger.

*VT: And yet, the opposition between safety zones and dangerous places is what the language of negativity thrives on.*

VT : Et pourtant, l'opposition entre zones de sécurité et lieux dangereux est ce sur quoi prospère le langage de la négativité.

*YK: But how does negativity relate to panic?*

YK : Mais quel est le lien entre la négativité et la panique ?

*VT: Negativity is the taxonomy of panic, and Mikhailov's urban landscapes bear witness to that.*

VT : La négativité est la codification de la panique, et les paysages urbains de Mikhailov en témoignent.

*VK: As for Boris' urban landscapes-which, by the way, go back to the tradition of the Russian spatial landscape-his vision here (unlike the Western one) seeks out not objects in which dangers and various unexpected oddities are concentrated but the air itself, the space between objects that is the locus of extreme danger. It is not the objects that's Boris' photos capture but the emptiness between them - incredibly tension-filled, dense, etc. And at such an angle of vision, we see spatial figures that stretch to the horizon itself we see people who are in a state of agony, dissolution and death, even thought at a closer look it turns out that they are only going to the store with a net-bag, the man by the fence is only pissing, and so forth. For Boris, the drunk man in the final stage of the panic state, on the brink of death, the culmination of any panic is the final second before the end. It is in that second that the greatest horror happens. In Boris' photos, even his friends seem to be on their final gasp.*

*VK : En ce qui concerne les paysages urbains de Boris - qui, soit dit en passant, remontent à la tradition du paysage rural russe - sa vision ici (contrairement à celle de l'Occident) ne cherche pas les objets dans lesquels se concentrent les dangers et diverses bizarreries inattendues mais l'air lui-même, l'espace entre les objets qui est le lieu d'un danger extrême. Ce ne sont pas les objets que les photos de Boris capturent mais le vide entre eux - incroyablement tendu, dense, etc. Et sous un tel angle de vision, nous voyons des figures sociales qui s'étendent jusqu'à l'horizon, nous voyons des gens qui sont dans un état d'agonie, de dissolution et de mort, même si, en y regardant de plus près, il s'avère qu'ils ne font qu'aller au magasin avec un sac en filet, que l'homme près de la clôture ne fait que pisser, et ainsi de suite. Pour Boris, l'homme ivre dans la phase finale de l'état de peur, au bord de la mort, le point culminant de toute panique est la dernière seconde avant la fin. C'est dans cette seconde que se produit la plus grande horreur. Sur les photos de Boris, même ses amis semblent en être à leur dernier souffle.*

P475

*VT: Sometimes he stays with his Western friends, some of whom have a quite opulent homes or villas. Yet in Boris' photos, the fine comfortable homes start to look like tenements, and their residents like homeless*

people. But it would be a mistake to say that he degrades or abuses them with his vision. On the contrary, he caresses them. Such is the nature of Boris' optic : affectionate, yet simultaneously negative and panic. And this despite the fact that he takes his pictures with an entirely «calm camera», as it were.

VT : Il séjourne parfois chez ses amis occidentaux, dont certains possèdent des maisons ou des villas assez opulentes. Pourtant, dans les photos de Boris, les belles maisons confortables commencent à ressembler à des tenements, et leurs résidents à des sans-abri. Mais ce serait une erreur de dire qu'il les dégrade ou les maltraite avec sa vision. Au contraire, il les caresse. Telle est la nature de l'optique de Boris : affectueuse, mais simultanément négative et piquante. Et ce, bien qu'il prenne ses photos avec un «appareil tranquille», pour ainsi dire.

I K: Yes, of course.

I K : Oui, bien sûr.

VT: I agree with you that the vision of a world in a state of panic trembling arises from collective or individual reservoirs of panic within people themselves. Accordingly, we project our panic onto the external world. Often, the search for external causes for a fit of panic can be an attempt to justify internal panic. «You know,» says the panicky person, «it's not me panicking, it's the way the world is-the world is in a panic state, and I'm just having a panic reaction to it.» That is, the presumption of total panic that supposedly characterizes reality itself is used by us as an alibi, to deny responsibility for our own inner panic, the basis for which is incomprehensible. Indeed, paradoxical though this may sound, it can be caused by doubt about the totality of panic. The fact that doubt about the totality of panic can be a cause for panic is entirely in accordance with the views of Lacan, for whom doubt about totality is the cause of primary panic (the Urpanic, the panic of infants). In Mikhailov's case, this endless hungry search for objects or topics that can serve as an «alibi» - as external justifications and external reasons for the legitimization of his panic-turns into a form of self-therapy, self-healing that calms him down for a moment. But a moment later, everything begins anew. The idea of selfhealing was brought up by Margarita Tupitsyn in Mikhailov's book Unfinished Dissertation. Her essay was titled «Photography as a Remedy for Stammering.» Stammering is a panic phenomenon.

VT : Je suis d'accord avec vous pour dire que la vision d'un monde en état de tremblement est le fruit d'un réservoir collectif ou individuel de terreurs au sein même de l'homme. En conséquence, nous projetons notre peur sur le monde extérieur. Souvent, la recherche de causes externes à un accès de peur peut être une tentative de justification de la panique interne. «Vous savez, dit la personne paniquée, ce n'est pas moi qui panique, c'est la façon dont le monde est - le monde est en état de panique, et je n'ai qu'une réaction de peur face à cela.» Autrement dit, la présomption de panique totale qui est censée caractériser la réalité elle-même nous sert d'alibi, pour nier la responsabilité de notre propre panique intérieure, dont le fondement est incompréhensible. En effet, aussi paradoxal que cela puisse paraître, le doute sur la totalité de la peur peut en être la cause. Le fait que le doute sur la totalité de la panique puisse être une cause de panique est tout à fait conforme aux vues de Lacan, pour qui le doute sur la totalité est la cause de la panique primaire (l'Urpanique, la panique des nourrissons). Dans le cas de Mikhailov, cette interminable recherche affamée d'objets ou de sujets pouvant servir d'«alibi» - de justifications externes et de raisons externes pour la légitimation de sa panique - se transforme en une forme d'auto-thérapie, d'auto-guérison qui l'immobilise pour un moment. Mais un instant plus tard, tout recommence. L'idée de l'autoguérison a été évoquée par Margarita Tupitsyn dans le livre de Mikhailov Unfinished Dissertation, sous le titre «Photography as a Remedy for Stammering» (La photographie comme remède au bégaiement). Le bégaiement est un phénomène de panique.

P476

I K: You have touched on a very important topic, and you are right to say that Boris, in fact, takes photos with a very calm camera, with no expressionism - i.e. he appears to film things as they actually are. His cameras scrupulously captures every thing down to the smallest detail, every ordinary thing. Incidentally, this «trips up» many Western connoisseurs who regard Boris' photos as a portrait of (post-) Soviet life and believe that the photographer is documenting his era, his context. It's quite possible that with the help of such connoisseurs, the photographs that we are now discussing, photographs depicting extreme states - the homeless and so on-will after a while be interpreted as the life of entirely «normal» Soviet or post-Soviet people.» They

*liked to gnaw at bones and they enjoyed doing it because they found bone tastier than meat. They also liked to crap in public places, to copulate in the open air, and generally to be free and uninhibited.» In other words, at a certain level, the vision we get from Boris' photographs is not expressive but, on the contrary, extremely banal, down-to-earth, ordinary. At this level, Boris, in retrospect, appears as a chronicler of everyday Soviet life, of its culmination followed by its wreckage, by perestroika and the post-perestroika era. In other words, we are looking at an ethnographer of sorts.*

I K : Vous avez abordé un sujet très important, et vous avez raison de dire que Boris, en fait, prend des photos avec un appareil très posé, sans expressionnisme - c'est-à-dire qu'il semble filmer les choses telles qu'elles sont en réalité. Ses appareils photographiques capturent minutieusement chaque chose dans les moindres détails, chaque chose ordinaire. Incidemment, cela «déconcerte» de nombreux connaisseurs occidentaux qui considèrent les photos de Boris comme un panorama de la vie (post-) soviétique et pensent que le photographe documente son époque, son contexte. Il est tout à fait possible qu'avec l'aide de ces spécialistes, les photographies dont nous parlons aujourd'hui, qui représentent des états extrêmes - les sans-abri, etc. - soient interprétées, après un certain temps, comme la vie de personnes soviétiques ou post-soviétiques tout à fait «normales». Ils aimeraient ronger les os et préniaient plaisir à le faire parce qu'ils trouvaient les os plus savoureux que la viande. En d'autres termes, à un certain niveau, la vision que nous donne la photographie de Boris n'est pas expressive mais, au contraire, extrêmement banale, terre-à-terre, ordinaire. A ce niveau, Boris apparaît rétrospectivement comme un chroniqueur de la vie quotidienne soviétique, de son apogée puis de son naufrage, de la perestroïka et de l'après-perestroïka.

*VT: What you have said is confirmed by his own words. When demonstrating his photos to friends, he will always ask, especially when he shows the most shocking shots, «So, a normal picture, isn't it?» To him, what he depicts is the norm of life.*

VT : Ce que vous dites est confirmé par ses propres paroles. Lorsqu'il montre ses photos à ses amis, il demande toujours, surtout lorsqu'il montre les clichés les plus choquants : «Alors, une photo normale, n'est-ce pas ?». Pour lui, ce qu'il dépeint est la norme de la vie.

*I K: Absolutely, it's the norm. The situations Boris works with presume a radical removal of any zero, of all standards, so that shitting in the street or lying in the gutter is as «normal» as eating ice cream, standing in line, or reading a newspaper. Looking at Boris' urban landscapes, we become witnesses to the disappearance of the norm : there is no horror in them, because everything is horror. His photographs are completely calm, calm in the sense that they exist in some other dimension. There, everything is «normal.»*

I K : Absolument, c'est la norme. Les situations sur lesquelles Boris travaille supposent une suppression radicale de tout zéro, de toute norme, de sorte que chier dans la rue ou s'allonger dans le caniveau est aussi «normal» que manger une glace, faire la queue ou lire un journal. Ses photographies sont totalement posées, posées dans le sens où elles existent dans une autre dimension. Là, tout est «normal».

*VT: It's worth looking at the idea of the panic state and panic consciousness from an etymological point of view. As a concept, «pani» comes from the Ancient Greek word Pan. Pan was a minor ancient Greek deity with hooves and horns. His playing on a reedpipe inspired panic. In some old verses I read in my youth, he was described as «the piper of disaster.» «All this taken together sheds some light on the origin of the word panic. On the other hand, as one of the companions of Dionysus, Pan belongs to the orgiastic and carnival element. As part of Dionysus' retinue, Pan feared Apollo. The satyr Marsias, a kinsman of Pan, dared compete with Apollo in the art of music, and was skinned alive as punishment. In other words, for Pan, Apollo is a source of panic. Additional information about the sources of this «Pan-theistic panic» can be found in Nietzsche's work The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music. Thus as god representation, illusion and simulation, Apollo covers reality with the veil of Maïa, intended to keep us from being seized by panic when contemplating the horror of reality. Chief among these «horrors» is its dichotomous nature, its lack of totality. Thus, Maïa's can be interpreted as representation that has to do with the illusion of unity and universality. As Boris, one can detect in his motions, his mimic in his habits certain manifestations of a «Panic» or «satyric» rhythmic. I am referring to the ecstasy felt by the artist from contemplating the situations*

*that permeate the series of photographs we are discussing. Every time I look at Boris' pictures, I can see the pleasure in his face. To be precise, a panic blessure.*

VT : Il est intéressant d'examiner l'idée de l'état de terreur et de la conscience de peur d'un point de vue étymologique. En tant que concept, «panique» vient du mot grec ancien Pan. Pan était une divinité grecque mineure dotée de sabots et de cornes. Dans certains versets que j'ai lus dans ma jeunesse, il était décrit comme «le joueur de flûte du désastre». Tout cela nous éclaire sur l'origine du mot «panique». D'autre part, en tant que compagnon de Dionysos, Pan appartient à l'élément orgiaque et carnavalesque. En tant que membre de la suite de Dionysos, Pan craignait Appolo. Le satyre Marsias, parent de Pan, osa rivaliser avec Apollon dans l'art de la musique, et fut écorché vif en guise de punition. En d'autres termes, pour Pan, Apollon est une source de panique. Des informations supplémentaires sur les sources de cette «panique pan-théiste» peuvent être trouvées dans l'ouvrage de Nietzsche La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique. Ainsi, en tant que dieu de la représentation, de l'illusion et de la simulation, Apollon recouvre la réalité du voile de Maïa, destiné à nous empêcher d'être saisis de panique en contemplant l'horreur de la réalité. La principale de ces «horreurs» est sa nature dichotomique, son absence de totalité. Ainsi, Maïa peut être interprété comme une représentation qui a trait à l'illusion de l'unité et de l'universalité. Comme Boris, on peut déceler dans ses mouvements, ses mimiques et ses habitudes certaines manifestations d'une rythmique «panique» ou «satyrique». Je fais référence à l'extase ressentie par l'artiste en contemplant les situations qui imprègnent la série de photos dont nous parlons. Chaque fois que je regarde les photos de Boris, je vois le plaisir sur son visage. Pour être plus précis, une blessure de panique.

*I K: A long time ago, when I praised the photos Boris brought back from Kharkov, he said, «You don't think it's too pretty? » The idea of beauty and aestheticism worried him a great deal. Boris, as you correctly noted in your articles, has some cloyingly corny photographs. Such as the vacations in Gursuf, the series of pictures of womens bodies, etc. Actually, the presence of festive and beautiful scenes against a backdrop of general beastliness is a most interesting topic. Boris has captured the strange attractiveness of the polarity of these two things. On the one hand, an incredibly piggish life; on the other hand, this piggishness is decorated with all sorts of little ribbons, frames, paints. It is his presence of the aesthetic in the decayed world of pitiful ornamentation that creates the ferocious and deadly note Boris senses so well. Life has to be pretty-like roses around a body in the morgue.*

I K: Il y a longtemps, lorsque j'ai fait l'éloge des photos que Boris avait ramenées de Kharkov, il m'a dit : «Tu ne trouves pas que c'est trop beau ? L'idée de beauté et d'esthétisme l'inquiétait beaucoup. Boris, comme vous l'avez noté à juste titre dans vos articles, a des photos d'une ringardise affligeante. Comme les vacances à Gursuf, la série de photos de corps de femmes, etc. En fait, la présence de scènes festives et magnifiques sur fond de bêtise générale est un sujet des plus intéressants. Boris a su capter l'étrange attrait de la polarité de ces deux choses. C'est la présence de l'esthétique dans le monde délabré de la décoration piteuse qui crée la note féroce et mortifère que Boris perçoit si bien. La vie doit être belle - comme des roses autour d'un corps à la morgue.

*VT: And it turns out that the purpose of the roses is to provide the idea of blossoming as a foil for the idea of death.*

VT : Et il s'avère que le but des roses est de fournir l'idée de la floraison comme un clin d'œil à l'idée de la mort.

*I K: In themselves, these bucolic details are noticeable only in the context of his entire oeuvre, but certainly not as some sort of distinct series. There is just one exception the vacation spas with pretty girls in pretty poses.*

I K : En eux-mêmes, ces détails bucoliques ne sont perceptibles que dans le contexte de l'ensemble de son œuvre, mais certainement pas comme une sorte de série distincte. Il n'y a qu'une seule exception : les stations thermales avec de jolies filles dans de jolies poses.

*VT: In some of his works, this is combined. There is, for example, a photograph where, in the upper part, we see a space littered with junk, or a garbage heap, behind a concrete wall. Mikhailov photographs these*

scenes across a vacant lot overgrown with bright red flowers. We see blushing, well-fed nature crowned by a dirty, rickety fence. Behind the fence are people looking for food in the garbage heap. The red strip of flowers is reminiscent of Bulatov's painting, *The Horizon*.

VT : Dans certaines de ses œuvres, cela se combine. Il y a, par exemple, une photographie où, dans la partie supérieure, on voit un espace jonché de débris, ou un tas d'ordures, derrière un mur de béton. Mikhailov photographie ces scènes à travers un terrain vague envahi de fleurs d'un rouge éclatant. Nous voyons une nature rougissante et bien nourrie, couronnée par une clôture sale et rikiki. Derrière la clôture, des gens cherchent de la nourriture dans le tas d'ordures. La bande de fleurs rouges rappelle le tableau de Bulatov intitulé *The Horizon*.

P477

I K: *The inclusion of the beautiful... that is, precisely, the theme of Apollo and Pan. Pan says, «I understand Apollo, I have a corner set aside for him here, so come in peace.» There is a place for everything, including Apollo.*

I K : L'inclusion du beau... c'est précisément le thème d'Apollon et de Pan. Pan dit : «Je comprends Apollon, j'ai un coin réservé pour lui ici, alors venez en paix.» Il y a une place pour tout, y compris pour Apollon.

VT: *Mikhailov is like a stage director who has rehearsed the show and waits a long time for the curtain to rise. He has no doubt that sooner or later it will happen. One example is a photograph of which Boris told the following story. By his account; he spent about three hours by a train station after he noticed a woman sitting on the steps who, it appeared to him, had no panties under her dress. For three hours, he waited for a gust of wind - and when that gust of wind came, the «curtain» rose, and the long-awaited shot was taken.*

VT : Mikhailov est comme un metteur en scène qui a répété le spectacle et attend longtemps que le rideau se lève. Il n'a aucun doute sur le fait que tôt ou tard, cela se produira. Un exemple est une photographie dont Boris a raconté l'histoire. Selon ses dires, il a passé environ trois heures près d'une gare après avoir remarqué une femme assise sur les marches qui, selon lui, n'avait pas de culotte sous sa robe. Pendant trois heures, il a attendu un coup de vent - et quand ce coup de vent est arrivé, le «rideau» s'est levé, et la photo tant attendue a été prise.

I K: *How did he know that he'd be a gust of wind?*

I K : Comment a-t-il su qu'il s'agissait d'un coup de vent ?

VT: *That had to do with his internal state. The negative, panic wind blows, and the curtain rises. In the language of photography, the curtain is the same thing as a diaphragm\*.*

VT : C'est lié à son état interne. Le négatif, le vent de panique et le rideau se lèvent. Dans le langage de la photographie, le rideau est la même chose qu'un diaphragme\*.

I K: *But who staged this scene? And according to what principle?*

I K : Mais qui a fait cette mise en scène ? Et selon quel principe ?

VT: *The principle of negativity. Negativity is the Spectacular Order that influences the choice of material, the division of roles, etc.*

VT : Le principe de négativité. La négativité est l'Ordre Spectaculaire qui influence le choix du matériel, la répartition des rôles, etc.

I K: *Boris is no demiurge - he is just peering from the wings. He has an incredible sense of presence in side the spectacle, but the similarity between his inner vision and that which he sees on the stage is the result of simple coincidence.*

I K : Boris n'est pas un démiurge, il regarde depuis les coulisses. Il a une présence incroyable à côté du spectacle, mais la similitude entre sa vision intérieure et celle qu'il voit sur scène est le résultat d'une simple coïncidence.

## THE PIPER OF DISASTER : BORIS MIKHAILOV AND HIS «CALM» PHOTOGRAPHS A CONVERSATION BETWEEN LYLA KABAKOV AND VICTOR TUPITSYN

*VT: The starting point of this conversation is a recent series of photographs by Boris Mikhailov, Case History (1998). It represents homeless people in Kharkov and thus shows a post-Soviet phenomenon. If looking at these photos move to empathize with what we saw, that would be an entirely ordinary adventure. Their chief merit is that they give one an opportunity to examine not only what has been captured by the lens, but the photographer's vision itself. It is fascinating to learn about the inner (and even unconscious) causes or «levers» of the photographic experience, and also about the goals of which the language could be used to characterize the author's visual range. To be brief, there is probably no point in discussing the evils and defects of post-Soviet life. Their photographic representations speak for themselves. What is much more interesting is to uncover the nature of Mikhailov's vision, its effect on the world around us, and on ourselves in that world. What interests me about Boris Mikhailov's works is precisely the source of his «negative interest» in what's happening. I'm talking about a vision full of ruthless empathy and incinerating compassion - a negative vision that I possess as a critic, and you and Boris as artists. What do you think about that?*

VT : Le point de départ de cette conversation est une récente série de photographies de Boris Mikhailov, Case History (1998). Elle représente des sans-abri à Kharkov et montre ainsi un phénomène post-soviétique. Si en regardant ces photos, on se sentait en empathie avec ce que l'on a vu, ce serait une aventure tout à fait ordinaire. Leur principal mérite est de nous donner l'occasion d'examiner non seulement ce qui a été capturé par l'objectif, mais aussi la vision du photographe lui-même. Il est fascinant d'apprendre les causes internes (et même inconscientes) ou les «leviers» de l'expérience photographique, ainsi que les objectifs dont le langage pourrait être utilisé pour caractériser la vision de l'auteur. En bref, il est probablement inutile de discuter des maux et des défauts de la culture post-soviétique. Leurs représentations photographiques parlent d'elles-mêmes. Ce qui est beaucoup plus intéressant, c'est de découvrir la nature de la vision de Mikhailov, son effet sur le monde qui nous entoure et sur nous-mêmes dans ce monde. Ce qui m'intéresse dans les œuvres de Boris Mikhailov, c'est précisément la source de son «intérêt négatif» pour ce qui se passe. Je parle d'une vision pleine d'empathie impitoyable et de compassion incandescente - une vision négative que je possède en tant que critique, et que vous et Boris possédez en tant qu'artistes. Qu'en pensez-vous ?

*IK: I must say that I first saw Boris' works 15 or 20 years ago, and was instantly overwhelmed. It's as though I had seen what he sees. This must be a quality of some people who are fairly rare - the ability to convey their inner vision so that you immediately see the world through their eyes. The effect was some kind of powerful optical infection. I realized that I was looking at a major artist who had his own vision-what you call «his own optic.» What does this artist see, in what optical position does he involve me, and also, how and what do I see at this angle? What is closest to me is the panic vision. Not panic at something specific, real and distinct-for instance, at the sight of a beast, a dangerous person or a train coming straight at you. It's a question of total panic - a perpetual state of panic a person feels in response to everything that surrounds him. From the perspective of sane «Western» consciousness, such a total state of panic seems somewhat strange. And this despite the fact that in the West, where they have everything in excess, there are various modalities of fear and sense of danger, numerous kinds of vigilance, etc. But all such states are invariably localized, limited to a specific place of a particular, fairly standard situation. For instance, New Yorkers know how unsafe it is to walk about Central Park at night, or to venture into certain parts of the South Bronx. Thus,*



*panic arises in connection with these circumstances and in the context of these places. One characteristic of the state of Western consciousness is that the world as a whole does not cause panic. There is a feeling that it is more or less «settled.»*

IK : Je dois dire que j'ai vu les œuvres de Boris pour la première fois il y a 15 ou 20 ans et que j'ai été instantanément bouleversé. Cela doit être une qualité de certaines personnes qui sont assez rares - la capacité de transmettre leur vision intérieure de sorte que vous voyez immédiatement le monde à travers leurs yeux. L'effet était une sorte de puissante contamination optique. Je me suis rendu compte que je regardais un grand artiste qui avait sa propre vision, ce que vous appelez «sa propre perspective». Que voit cet artiste, dans quelle position optique m'implique-t-il, et aussi, comment et que vois-je sous cet angle ? Ce qui m'est le plus proche, c'est la vision de panique. Il ne s'agit pas d'une panique face à quelque chose de spécifique, de réel et de distinct - par exemple, à la vue d'une bête, d'une personne dangereuse ou d'un train qui vous fonce dessus. Il s'agit d'une panique totale - un état de panique perpétuel qu'une personne ressent en réponse à tout ce qui l'entoure. Du point de vue de la conscience «occidentale» saine, un tel état de panique totale semble quelque peu étrange. Et ce malgré le fait qu'en Occident, où l'on a tout en excès, il existe diverses modalités de peur et de sentiment de danger, de nombreux types de vigilance, etc. Mais tous ces états sont invariablement localisés, limités à un lieu spécifique d'une situation particulière, assez standard. Par exemple, les New-Yorkais savent à quel point il est dangereux de se promener dans Central Park la nuit, ou de s'aventurer dans certains quartiers du South Bronx. Une caractéristique de l'état de la conscience occidentale est que le monde dans son ensemble ne provoque pas de panique. On a le sentiment qu'il est plus ou moins «régulé».

P473

*VT: In other words, panic is made orderly, as it were. There are segments of panic, but there is no global panic.*

VT : En d'autres termes, la panique est en quelque sorte ordonnée. Il y a des segments de panique, mais il n'y a pas de panique globale.

*YK: Yes, under ordinary circumstances one may not even notice it, since there are places that are particularly panic-prone.*

YK : Oui, dans des circonstances normales, on peut ne pas s'en rendre compte, car certains endroits sont particulièrement propices à la panique.

*VT: Zones of excessive panic. Epicenters.*

VT : Zones de panique excessive. Epicentres.

*YK: The Russian - or rather, Soviet - visual thinking represents a global consciousness that seizes us in any condition. Here, we can look at Erik Bulatov's famous painting Danger. I know that there is a Western view, or rather a puzzlement, concerning this painting, since one cannot understand just what the danger is. People are sitting in the grass by a river, the weather is beautiful, it's a sunny day, and so forth. However, Erik was not referring to that particular place but to the kind of danger that is omnipresent. In fact, virtually everything is dangerous.*

YK : La pensée visuelle russe - ou plutôt soviétique - représente une conscience globale qui nous saisit dans n'importe quelle condition. Ici, nous pouvons regarder le célèbre tableau Danger d'Erik Bulatov. Je sais qu'il y a un point de vue occidental, ou plutôt une perplexité, concernant ce tableau, car on ne peut pas comprendre ce qu'est le danger. Les gens sont assis dans l'herbe au bord d'une rivière, il fait beau, c'est une journée ensoleillée, etc. Cependant, Erik ne faisait pas référence à ce lieu particulier, mais au type de danger qui est omniprésent. En fait, pratiquement tout est dangereux.

*VT: That is, the entire world is contaminated by danger.*

VT : C'est-à-dire que le monde entier est contaminé par le danger.

*YK: Anyone who has spent many years living in Russia is familiar with special safety zones-the bomb shelter, the friend's apartment, the communal kitchen-rather than special danger zones.*

YK : Quiconque a vécu de nombreuses années en Russie connaît les zones de sécurité - l'abri anti-atomique, l'appartement d'un ami, la cuisine commune - plutôt que les zones de danger.

*VT: And yet, the opposition between safety zones and dangerous places is what the language of negativity thrives on.*

VT : Et pourtant, l'opposition entre zones de sécurité et lieux dangereux est ce sur quoi prospère le langage de la négativité.

*YK: But how does negativity relate to panic?*

YK : Mais quel est le lien entre la négativité et la panique ?

*VT: Negativity is the taxonomy of panic, and Mikhailov's urban landscapes bear witness to that.*

VT : La négativité est la codification de la panique, et les paysages urbains de Mikhailov en témoignent.

*VK: As for Boris' urban landscapes-which, by the way, go back to the tradition of the Russian spatial landscape-his vision here (unlike the Western one) seeks out not objects in which dangers and various unexpected oddities are concentrated but the air itself, the space between objects that is the locus of extreme danger. It is not the objects that's Boris' photos capture but the emptiness between them - incredibly tension-filled, dense, etc. And at such an angle of vision, we see spatial figures that stretch to the horizon itself we see people who are in a state of agony, dissolution and death, even thought at a closer look it turns out that they are only going to the store with a net-bag, the man by the fence is only pissing, and so forth. For Boris, the drunk man in the final stage of the panic state, on the brink of death. the culmination of any panic is the final second before the end. It is in that second that the greatest horror happens. In Boris' photos, even his friends seem to be on their final gasp.*

*VK: En ce qui concerne les paysages urbains de Boris - qui, soit dit en passant, remontent à la tradition du paysage rural russe - sa vision ici (contrairement à celle de l'Occident) ne cherche pas les objets dans lesquels se concentrent les dangers et diverses bizarreries inattendues mais l'air lui-même, l'espace entre les objets qui est le lieu d'un danger extrême. Ce ne sont pas les objets que les photos de Boris capturent mais le vide entre eux - incroyablement tendu, dense, etc. Et sous un tel angle de vision, nous voyons des figures sociales qui s'étendent jusqu'à l'horizon, nous voyons des gens qui sont dans un état d'agonie, de dissolution et de mort, même si, en y regardant de plus près, il s'avère qu'ils ne font qu'aller au magasin avec un sac en filet, que l'homme près de la clôture ne fait que pisser, et ainsi de suite. Pour Boris, l'homme ivre dans la phase finale de l'état de peur, au bord de la mort, le point culminant de toute panique est la dernière seconde avant la fin. C'est dans cette seconde que se produit la plus grande horreur. Sur les photos de Boris, même ses amis semblent en être à leur dernier souffle.*

P475

*VT: Sometimes he stays with his Western friends, some of whom have a quite opulent homes or villas. Yet in Boris' photos, the fine comfortable homes start to look like tenements, and their residents like homeless people. But it would be a mistake to say that he degrades or abuses them with his vision. On the contrary, he caresses them. Such is the nature of Boris' optic : affectionate, yet simultaneously negative and panic. And this despite the fact that he takes his pictures with an entirely «calm camera,» as it were.*

VT : Il séjourne parfois chez ses amis occidentaux, dont certains possèdent des maisons ou des villas assez opulentes. Pourtant, dans les photos de Boris, les belles maisons confortables commencent à ressembler à des tenements, et leurs résidents à des sans-abri. Mais ce serait une erreur de dire qu'il les dégrade ou les maltraite avec sa vision. Au contraire, il les caresse. Telle est la nature de l'optique de Boris : affectueuse, mais simultanément négative et paniquante. Et ce, bien qu'il prenne ses photos avec un «appareil tranquille», pour ainsi dire.

*IK: Yes, of course.*

I K : Oui, bien sûr.

*VT: I agree with you that the vision of a world in a state of panic trembling arises from collective or individual reservoirs of panic within people themselves. Accordingly, we project our panic onto the external world. Often, the search for external causes for a fit of panic can be an attempt to justify internal panic. «You know,» says the panicky person, «it's not me panicking, it's the way the world is-the world is in a panic state, and I'm just having a panic reaction to it.» That is, the presumption of total panic that supposedly characterizes reality itself is used by us as an alibi, to deny responsibility for our own inner panic, the basis for which is incomprehensible. Indeed, paradoxical though this may sound, it can be caused by doubt about the totality of panic. The tact that doubt about the totality of panic can be a cause for panic is entirely in accordance with the views of Lacan, for whom doubt about totality is the cause of primary panic (the Urpanic, the panic of infants). In Mikhailov's case, this endless hungry search for objects or topics that can serve as an «alibi»- as external justifications and external reasons for the legitimization of his panic-turns into a form of self-therapy, self-healing that calms him down for a moment. But a moment later, everything begins anew. The idea of selfhealing was brought up by Margarita Tupitsyn in Mikhailov's book Unfinished Dissertation. Her essay was titled «Photography as a Remedy for Stammering.» Stammering is a panic phenomenon.*

VT : Je suis d'accord avec vous pour dire que la vision d'un monde en état de tremblement est le fruit d'un réservoir collectif ou individuel de terreurs au sein même de l'homme. En conséquence, nous projetons notre peur sur le monde extérieur. Souvent, la recherche de causes externes à un accès de peur peut être une tentative de justification de la panique interne. «Vous savez, dit la personne paniquée, ce n'est pas moi qui panique, c'est la façon dont le monde est - le monde est en état de panique, et je n'ai qu'une réaction de peur face à cela.» Autrement dit, la présomption de panique totale qui est censée caractériser la réalité elle-même nous sert d'alibi, pour nier la responsabilité de notre propre panique intérieure, dont le fondement est incompréhensible. En effet, aussi paradoxal que cela puisse paraître, le doute sur la totalité de la peur peut en être la cause. Le fait que le doute sur la totalité de la panique puisse être une cause de panique est tout à fait conforme aux vues de Lacan, pour qui le doute sur la totalité est la cause de la panique primaire (l'Urpanique, la panique des nourrissons). Dans le cas de Mikhailov, cette interminable recherche affamée d'objets ou de sujets pouvant servir d'«alibi» - de justifications externes et de raisons externes pour la légitimation de sa panique - se transforme en une forme d'auto-thérapie, d'auto-guérison qui l'immobilise pour un moment. Mais un instant plus tard, tout recommence. L'idée de l'autoguérison a été évoquée par Margarita Tupitsyn dans le livre de Mikhailov Unfinished Dissertation, sous le titre «Photography as a Remedy for Stammering» (La photographie comme remède au bégaiement). Le bégaiement est un phénomène de panique.

P476

*I K: You have touched on a very important topic, and you are right to say that Boris, in fact, takes photos with a very calm camera, with no expressionism - i.e. he appears to film things as they actually are. His cameras scrupulously captures every thing down to the smallest detail, every ordinary thing. Incidentally, this «trips up» many Western connoisseurs who regard Boris' photos as a portrait of (post-) Soviet life and believe that the photographer is documenting his era, his context. It's quite possible that with the help of such connoisseurs, the photographs that we are now discussing, photographs depicting extreme states - the homeless and so on-will after a while be interpreted as the life of entirely «normal» Soviet or post-Soviet people.» They liked to gnaw at bones and they enjoyed doing it because they found bone tastier than meat. They also liked to crap in public places, to copulate in the open air, and generally to be free and uninhibited.» In other words, at a certain level, the vision we get from Boris' photographs is not expressive but, on the contrary, extremely banal, down-to-earth, ordinary. At this level, Boris, in retrospect, appears as a chronicler of everyday Soviet life, of its culmination followed by its wreckage, by perestroika and the post-perestroika era. In other words, we are looking at an ethnographer of sorts.*

I K : Vous avez abordé un sujet très important, et vous avez raison de dire que Boris, en fait, prend des photos avec un appareil très posé, sans expressionnisme - c'est-à-dire qu'il semble filmer les choses telles qu'elles sont en réalité. Ses appareils photographiques capturent minutieusement chaque chose dans les moindres détails, chaque chose ordinaire. Incidemment, cela «déconcerte» de nombreux connaisseurs occidentaux qui

considèrent les photos de Boris comme un panorama de la vie (post-) soviétique et pensent que le photographe documente son époque, son contexte. Il est tout à fait possible qu'avec l'aide de ces spécialistes, les photographies dont nous parlons aujourd'hui, qui représentent des états extrêmes - les sans-abri, etc. - soient interprétées, après un certain temps, comme la vie de personnes soviétiques ou post-soviétiques tout à fait «normales». Ils aimaient ronger les os et prenaient plaisir à le faire parce qu'ils trouvaient les os plus savoureux que la viande. En d'autres termes, à un certain niveau, la vision que nous donne la photographie de Boris n'est pas expressive mais, au contraire, extrêmement banale, terre-à-terre, ordinaire. A ce niveau, Boris apparaît rétrospectivement comme un chroniqueur de la vie quotidienne soviétique, de son apogée puis de son naufrage, de la perestroïka et de l'après-perestroïka.

*VT: What you have said is confirmed by his own words. When demonstrating his photos to friends, he will always ask, especially when he shows the most shocking shots, «So, a normal picture, isn't it?» To him, what he depicts is the norm of life.*

VT : Ce que vous dites est confirmé par ses propres paroles. Lorsqu'il montre ses photos à ses amis, il demande toujours, surtout lorsqu'il montre les clichés les plus choquants : «Alors, une photo normale, n'est-ce pas ?». Pour lui, ce qu'il dépeint est la norme de la vie.

*I K: Absolutely, it's the norm. The situations Boris works with presume a radical removal of any zero, of all standards, so that sitting in the street or lying in the gutter is as «normal» as eating ice cream, standing in line, or reading a newspaper. Looking at Boris' urban landscapes, we become witnesses to the disappearance of the norm : there is no horror in them, because every thing is horror. His photographs are completely calm, calm in the sense that they exist in some other dimension. There, every thing is «normal.»*

I K : Absolument, c'est la norme. Les situations sur lesquelles Boris travaille supposent une suppression radicale de tout zéro, de toute norme, de sorte que chier dans la rue ou s'allonger dans le caniveau est aussi «normal» que manger une glace, faire la queue ou lire un journal. Ses photographies sont totalement posées, posées dans le sens où elles existent dans une autre dimension. Là, tout est «normal».

*VT: It's worth looking at the idea of the panic state and panic consciousness from an etymological point of view. As a concept, «panic» comes from the Ancient Greek word Pan. Pan was a minor ancient Greek deity with hooves and horns. His playing on a reedpipe inspired panic. In some old verses I read in my youth, he was described as «the piper of disaster.» «All this taken together sheds some light on the origin of the word panic. On the other hand, as one of the companions of Dionysus, Pan belongs to the orgiastic and carnival element. As part of Dionysus' retinue, Pan feared Appolo. The satyr Marsias, a kinsman of Pan, dared compete with Apollo in the art of music, and was skinned alive as punishment. In other words, for Pan, Appolo is a source of panic. Additional information about the sources of this «Pan-theistic panic» can be found in Nietzsche's work The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music. Thus as god representation, illusion and simulation, Appolo covers reality with the veil of Maïai, intended to keep us from being seized by panic when contemplating the horror of reality. Chief among these «horrors» is its dichotomous nature, its lack of totality. Thus, Maïa's can be interpreted as representation that has to do with the illusion of unity and universality. As Boris, one can detect in his motions, his mimic an his habits certain manifestations of a «Panic» or «satyric» rhythmic. I am referring to the ecstasy felt by the artist from contemplating the situations that permeate the series of photograpgs we are discussing. Every time I look at Boris' pictures, I can see the pleasure in his face. To be precise, a panic blessure.*

VT : Il est intéressant d'examiner l'idée de l'état de terreur et de la conscience de peur d'un point de vue étymologique. En tant que concept, «panique» vient du mot grec ancien Pan. Pan était une divinité grecque mineure dotée de sabots et de cornes. Dans certains versets que j'ai lus dans ma jeunesse, il était décrit comme «le joueur de flûte du désastre». Tout cela nous éclaire sur l'origine du mot «panique». D'autre part, en tant que compagnon de Dionysos, Pan appartient à l'élément orgiaque et carnavalesque. En tant que membre de la suite de Dionysos, Pan craignait Appolo. Le satyre Marsias, parent de Pan, osa rivaliser avec Apollon dans l'art de la musique, et fut écorché vif en guise de punition. En d'autres termes, pour Pan, Apollon est une source de panique. Des informations supplémentaires sur les sources de cette «panique pan-théiste» peuvent être trou-

vées dans l'ouvrage de Nietzsche La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique. Ainsi, en tant que dieu de la représentation, de l'illusion et de la simulation, Apollon recouvre la réalité du voile de Maia, destiné à nous empêcher d'être saisis de panique en contemplant l'horreur de la réalité. La principale de ces «horreurs» est sa nature dichotomique, son absence de totalité. Ainsi, Maia peut être interprété comme une représentation qui a trait à l'illusion de l'unité et de l'universalité. Comme Boris, on peut déceler dans ses mouvements, ses mimiques et ses habitudes certaines manifestations d'une rythmique «panique» ou «satyrique». Je fais référence à l'extase ressentie par l'artiste en contemplant les situations qui imprègnent la série de photos dont nous parlons. Chaque fois que je regarde les photos de Boris, je vois le plaisir sur son visage. Pour être plus précis, une blessure de panique.

*I K: A long time ago, when I praised the photos Boris brought back from Kharkov, he said, «You don't think it's too pretty ? » The idea of beauty and aestheticism worried him a great deal. Boris, as you correctly noted in your articles, has some cloyingly corny photographs. Such as the vacations in Gursuf, the series of pictures of women's bodies, etc. Actually, the presence of festive and beautiful scenes against a backdrop of general beastliness is a most interesting topic. Boris has captured the strange attractiveness of the polarity of these two things. On the one hand, an incredibly piggish life; on the other hand, this piggishness is decorated with all sorts of little ribbons, frames, paints. It is his presence of the aesthetic in the decayed world of pitiful ornamentation that creates the ferocious and deadly note Boris senses so well. Life has to be pretty - like roses around a body in the morgue.*

I K: Il y a longtemps, lorsque j'ai fait l'éloge des photos que Boris avait ramenées de Kharkov, il m'a dit : «Tu ne trouves pas que c'est trop beau ? » L'idée de beauté et d'esthétisme l'inquiétait beaucoup. Boris, comme vous l'avez noté à juste titre dans vos articles, a des photos d'une ringardise affligeante. Comme les vacances à Gursuf, la série de photos de corps de femmes, etc. En fait, la présence de scènes festives et magnifiques sur fond de bêtise générale est un sujet des plus intéressants. Boris a su capter l'étrange attrait de la polarité de ces deux choses. C'est la présence de l'esthétique dans le monde délabré de la décoration piteuse qui crée la note féroce et mortifère que Boris perçoit si bien. La vie doit être belle - comme des roses autour d'un corps à la morgue.

*VT: And it turns out that the purpose of the roses is to provide the idea of blossoming as a foil for the idea of death.*

VT : Et il s'avère que le but des roses est de fournir l'idée de la floraison comme un clin d'œil à l'idée de la mort.

*I K: In themselves, these bucolic details are noticeable only in the context of his entire oeuvre, but certainly not as some sort of distinct series. There is just one exception the vacation spas with pretty girls in pretty poses.*

I K : En eux-mêmes, ces détails bucoliques ne sont perceptibles que dans le contexte de l'ensemble de son œuvre, mais certainement pas comme une sorte de série distincte. Il n'y a qu'une seule exception : les stations thermales avec de jolies filles dans de jolies poses.

*VT: In some of his works, this is combined. There is, for example, a photograph where, in the upper part, we see a space littered with junk, or a garbage heap, behind a concrete wall. Mikhailov photographs these scenes across a vacant lot overgrown with bright red flowers. We see blushing, well-fed nature crowned by a dirty, rickety fence. Behind the fence are people looking for food in the garbage heap. The red strip of flowers is reminiscent of Bulatov's painting, The Horizon.*

VT : Dans certaines de ses œuvres, cela se combine. Il y a, par exemple, une photographie où, dans la partie supérieure, on voit un espace jonché de débris, ou un tas d'ordures, derrière un mur de béton. Mikhailov photographie ces scènes à travers un terrain vague envahi de fleurs d'un rouge éclatant. Nous voyons une nature rougissante et bien nourrie, couronnée par une clôture sale et rikiki. Derrière la clôture, des gens cherchent

de la nourriture dans le tas d'ordures. La bande de fleurs rouges rappelle le tableau de Bulatov intitulé The Horizon.

P477

*I K: The inclusion of the beautiful... that is, precisely, the theme of Apollo and Pan. Pan says, «I understand Apollo, I have a corner set aside for him here, so come in peace.» There is a place for everything, including Apollo.*

I K : L'inclusion du beau... c'est précisément le thème d'Apollon et de Pan. Pan dit : «Je comprends Apollon, j'ai un coin réservé pour lui ici, alors venez en paix.» Il y a une place pour tout, y compris pour Apollon.

*VT: Mikhailov is like a stage director who has rehearsed the show and waits a long time for the curtain to rise. He has no doubt that sooner or later it will happen. One example is a photograph of which Boris told the following story. By his account; he spent about three hours by a train station after he noticed a woman sitting on the steps who, it appeared to him, had no panties under her dress. For three hours, he waited for a gust of wind - and when that gust of wind came, the «curtain» rose, and the long-awaited shot was taken.*

VT : Mikhailov est comme un metteur en scène qui a répété le spectacle et attend longtemps que le rideau se lève. Il n'a aucun doute sur le fait que tôt ou tard, cela se produira. Un exemple est une photographie dont Boris a raconté l'histoire. Selon ses dires, il a passé environ trois heures près d'une gare après avoir remarqué une femme assise sur les marches qui, selon lui, n'avait pas de culotte sous sa robe. Pendant trois heures, il a attendu un coup de vent - et quand ce coup de vent est arrivé, le «rideau» s'est levé, et la photo tant attendue a été prise.

*I K: How did he knowt hered' be a gust of wind?*

I K : Comment a-t-il su qu'il s'agissait d'un coup de vent ?

*VT: That had to do with his internal state. The negative, panic wind blows, and the curtain rises. In the language of photography, the curtain is the same thing as a diaphragm\*.*

VT : C'est lié à son état interne. Le négatif, le vent de panique et le rideau se lèvent. Dans le langage de la photographie, le rideau est la même chose qu'un diaphragme\*.

*I K: But who staged this scene? And according to what principle?*

I K : Mais qui a fait cette mise en scène ? Et selon quel principe ?

*VT: The principle of negativity. Negativity is the Spectacular Order that influences the choice of material, the division of roles, etc.*

VT : Le principe de négativité. La négativité est l'Ordre Spectaculaire qui influence le choix du matériel, la répartition des rôles, etc.

*I K: Boris is no demiurge - he is just peering from the wings. He has an incredible sense of presence in side the spectacle, but the similarity between his inner vision and that which he sees on the stage is the result of simple coincidence.*

I K : Boris n'est pas un démiurge, il regarde depuis les coulisses. Il a une présence incroyable à côté du spectacle, mais la similitude entre sa vision intérieure et celle qu'il voit sur scène est le résultat d'une simple coïncidence.

*Translated from the Russian by Cathy Young*



