

KUNST 21

[das Magazin für zeitgenössische Kunst]

Heft Nr. 9

Oktober 05

Schweiz: CHF 7.50

Deutschland: EUR 5.00

Österreich: EUR 5.00



Bejubelt und
verschmäht, der
ukrainische Fotograf

**Boris
Michailov**



Mona Filz, Kosakin

Die Berliner Fotografin Mona Filz inszeniert sich selbst, um das Gefühl einer Anderen zu vermitteln

Seite 16



Guy Ben Ner, Treehouse Kit, 2005

Altes zerstören um daraus etwas Neues zu schaffen – Hintergründig humoriges im israelischen Pavillon der Venedig Biennale

Seite 28

zur aktuellen Publikation	3
Inhalt	4
Titelbild / Text- und Bildernachweis	5
Boris Michailov – Portrait eines sozial engagierten Künstlers	6
Mona Filz; zwischen Ost und West	16
Biennale Venedig Die Reise des Honoré d'O	22
Fotografie und Sound-Installationen	24
Installationen mit mythischem Bezug	25
Mandarin Ducks – Beziehungskrisen-Management aus Holland	25
Blutspende und Krankenhaus - George Hadjimichalis Installation plädiert für soziale und persönliche Kunst	26
Frauen-Zöpfe aus natürlichem Haar bringen einen Betonblock zum schweben	27
Guy Ben Ner's Spiel mit der Umkehrung	28
16 Kunstschaaffende aus 12 Ländern zu Gast im Palazzo Franchetti	30
Kunst aus täglich Brot	37
Der kritische Aspekt in den Beobachtungen des US-Künstler Ed Ruscha	32
Umspannung - Made in Austria	38
Lasst uns drei Hütten bauen! – ein Kunstprojekt in der ehemaligen Bonner Stadtgärtnerei	42
12 Räume für 12 Künstler	44
Start zum zweiten Teil des Pro Helvetia Kulturprogramms „0406 Swiss Contemporary Arts in Japan“	47
Ursula Blickle Stiftung zeigt 20 internationale, zeitgenössische Landschafts-Positionen	48
Chur interveniert!	49
Vorschau / Impressum	50

Titelbild



Boris Michailov
Case History, 1997-1998, Fotografie

© & Foto-/Bilder-Nachweis

Sämtliche Rechte am Textmaterial bleiben KUNST 21 und den Autoren vorbehalten. Die Rechte an den Kunstwerken liegen bei den jeweiligen Urhebern.

Rechte am Bildmaterial und Fotonachweis:

Titelbild: / S. 4 oben: Foto & © Mona Filz / S. 4 unten: © Guy Ben Ner / S. 5: © Boris Michailov; courtesy Scalo Verlag / S. 7 – 10, 12, 13: © Boris Michailov; courtesy Scalo Verlag / S. 16 - 21: Foto & © Mona Filz / S. 22: © the artist; courtesy Pavillon Belgien / S. 24 oben: Foto: Luiz Zerbini / S. 24 unten: Foto: Thomas Manneke, courtesy Galerie Daniel Buchholz, Köln / S. 25: Foto & © KUNST 21 / S. 26: © the artist; courtesy Pavillon Griechenland / S. 27 oben und Mitte: © the artist; courtesy Pavillon Iran / S. 27 unten: Foto & © KUNST 21 / S. 28, 29: © the artist; courtesy Pavillon Israel / S. 30: Foto & © KUNST 21 / S. 31 oben: Daros-Latinamerica Collection, Zürich / S. 31 Mitte: © the artist; courtesy Pavillon Lateinamerika / S. 31 unten: Foto & © KUNST 21 / S. 32-34: © the artist; courtesy Pavillon Lateinamerika / S. 35: Foto & © KUNST 21 / S. 36: Coll. Patricia Phelps de Cisneros / S. 37: Foto & © KUNST 21 / S. 39 – 41: © Carmen Pfanner; Foto: Frigesch Lampelmayer / S. 42 - 46: courtesy Elisabeth Montag Stiftung / S. 47: Foto & © KUNST 21 / S. 48 oben: courtesy L.A. Galerie, Frankfurt am Main / S. 48 Mitte und unten: © the artist, courtesy Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal / S. 49: Foto & © KUNST 21 / S. 50 oben: © the artist; courtesy Pavillon Spanien / S. 50 Mitte: © the artist; courtesy Pavillon Portugal / S. 50 unten: Foto & Warren Padula

Das Gesicht der Armut

Boris Michailov „Case History“

‘Dieser Fotograf geht zu weit.’ Michailovs Fotografien erscheinen schrecklich ehrlich in ihrer ungeschminkten Farbigkeit. Gnadenlos fokussiert der grelle Blitz des Fotografen die Akteure eines trostlosen Gruselspiels. Wo der Betrachter mit einer Mischung aus Scham, Furcht und Mitleid lieber wegschauen möchte, wird er durch „Case History“ zum Voyeurist, der seine Neugierde am ‘Anderen’, am ‘Schrecklichen’, am ‘Schmutzigen’ stillen kann. Ich beobachtete, wie Freunde und Bekannte, schockiert und gleichzeitig fasziniert von Michailovs Einblick in eine ‘tragische Welt’, sich sein Werk trotz Ekelgefühl Bild für Bild anschauen. Die Porträtierten zeigen sich oft von ihrer intimsten Seite, und es scheint ihnen oftmals sogar Spass zu machen. Als hätte sich die Schwelle der Schamgrenze von der Seite der Modelle auf die Seite der Zuschauer verschoben.

von Ruedi Schorno

Jemand, der – wie es scheint – keine Hemmung hatte, der Armut buchstäblich ins Gesicht zu schauen, ist der ukrainische Fotograf Boris Michailov (1938). Wie kaum ein anderer Künstler hat er sich mit obdachlosen, verwahrlosten und randständigen Menschen in seiner Heimatstadt Charkov auseinandergesetzt und porträtiert. Sein Buch „Case History“, erschienen im Scalp Verlag in Zürich, löst seit 1999 breite Diskussionen und schockierte Reaktionen aus.

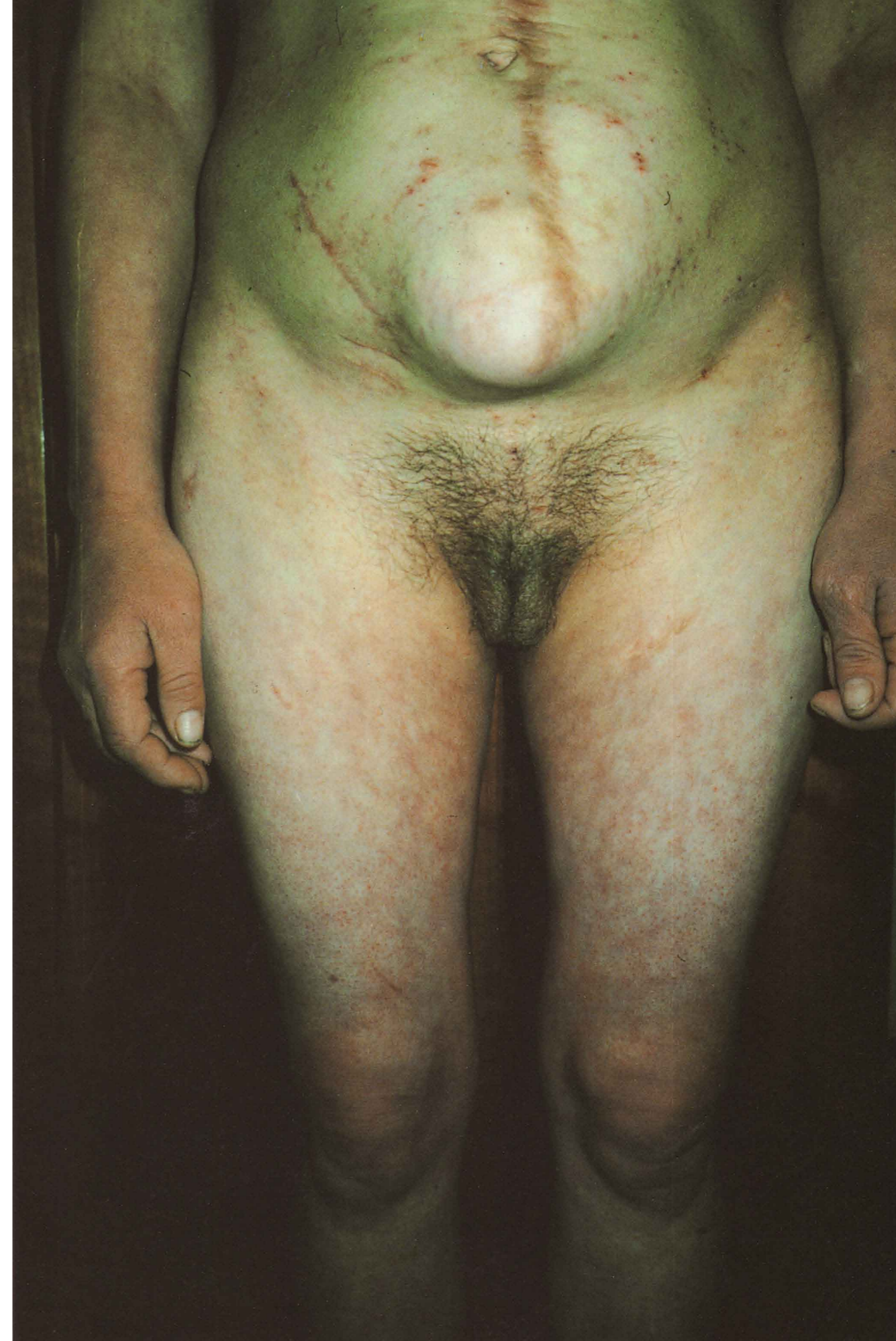
Das Buch beginnt mit zwei Fotografien eines Mannes, der nackt inmitten wild wucherndem Gestrüpp steht. Sein Gesicht und sein Körper sind gekennzeichnet von Krankheit und Leiden. Im ersten Bild hält er die Kleidung vor sein Geschlecht, im zweiten hängt seine Hose schlaff an seinen Beinen. Es folgt eine Bilderserie einer älteren und einer jüngeren Frau. In schmutzigen Kleidern und mit traurigem Blick posieren die Frauen in offensichtlich inszenierten Szenen. Die ältere Frau hat ihren Oberkörper bis auf den BH entblösst. Anschliessend wird der Betrachter mit trostlosen Aktaufnahmen einer Frau und zweier Männer konfrontiert. Die Modelle stehen jeweils vor einem beschädigten Mauerwerk, die Männer halten ihre Kleider vor ihren Leib. Frontal und im Profil ist der Bindegewebebruch der Frau zu sehen, der einen Teil ihres Bauches weit

nach vorne stülpt. Die Bilder erinnern an die Fotografien von Häftlingen aus den Konzentrationslagern der Nationalsozialisten, die nackt mit ihrem Kleiderbündel auf ihre Vernichtung in den Gaskammern warten.¹

Als „Requiem“ betitelt Michailov die ersten Seiten seines Buches. Mit diesem kirchlichen Begriff schlägt der Künstler eine Brücke zur christlichen Ikonografie, die in vereinzelt Abbildungen erahnt werden können. Die Bilderserie wird zur Trauerfeier, zum Nachruf. Michailov schreibt unter dem Titel: „The three of them whose photos are placed in the beginning of the book died within two months. And when i took their photos i had the feeling that it was already impossible to help them all, that it was doomed to happen...“²

Der Betrachter wandert mit seinem Blick durch eine Welt aus sich immer wiederholenden Szenen eines einzigen sozialen Alptraums, zusammengesetzt aus einer nicht enden wollenden Menge an Fotografien: Berauschte Strassenkinder vernebeln die schmutzige Realität mit Leimdämpfen aus Plastiksäcken, Zigaretten und Bier. Einige Jungen pinkeln. Ein Junge bedroht eine kaum zurechnungsfähige ältere Frau, scheinbar zum Spass. Kurz darauf hebt die Frau ihren Rock und zeigt ihren nackten Unterleib. Das Quecksilber eines Thermometers bewegt sich knapp über Null Grad. Ein

Mann liegt vermutlich zur selben Zeit auf dem Gehsteig und schläft. Ein anderer liegt in einem Strassengraben und blickt den Fotografen mit weit aufgerissenen Augen an. Verfallene Gebäude, vergessene und beschädigte Denkmäler und Zeichen der vergangenen kommunistischen Zeit. Ein verrostetes und zur Hälfte beschädigtes Metallgerüst für Stelleninserate, umkreist mit Abfall. Dahinter ein Schnapsgeschäft, frisch in sämtlichen Regenbogenfarben gestrichen und mit überdimensional grossen Leuchtbuchstaben „Wodka & Ko.“ beschriftet. Ein schäbiger Laden mit geschlossenen Türen und der Überschrift „Chleb“ (Brot), im Buch gleich gegenüber des Likörgeschäftes. Menschen stehen für eine Mahlzeit in einer Schlange, als hätte sich seit der Sowjetzeit – Menschenmassen vor leeren Lebensmittelgeschäften – nichts verändert. Menschen entblößen sich. Die Prostituierte in ihrer armseligen Wohnung. Drei Frauen beim Waschen in der Badewanne. Kranke Geschlechtsteile, eine hässlich vernähte, frisch operierte Brust, ein abgetriebener Embryo. Und immer wieder die Gegensätze verschiedener Wertesysteme. Das Mädchen mit einem typisch sowjetischen Einkaufsnetz und einem Mc Donalds-Becher in den Händen. Die Leninätawierung auf der Brust des Wodkatrinkers. Eine Zigarettenwerbung und das Poster eines Busenwunders an der



Boris Michailov, Case History, 1997-1998

Wand der Prostituierten. Ein Leninrelief, auf Stacheldraht aufgespiesst. Das Jesuskreuz, am Hals eines rauchenden Strassenjungen hängend. Und immer wieder Coca-Cola.

Er ist ein miteinbezogener, respektvoller Beteiligter, der noch auf Schockeffekte verzichtet. Es ist die langsame und zermürbende Dramatik der Ereignislosigkeit, die den Betrachter aufwühlt.

An der Schmerzgrenze

Niemand will sich an der Nacktheit der Armut ergötzen. Niemand will als Gaffer entlarvt werden. Und niemand

will einen Fotografen, der sich mit Hilfe der auswegslosen Situation Obdachloser ein Kränzchen winden möchte. Anstatt nötige Fragen zu stellen, reagieren viele Kritiker mit Ablehnung. Von einer „Ekel-Todes-Lebens-Kunst“³ ist die Rede, einer „Vision [...] einer zivilisatorischen Düsternis, die nur von den Blitzen einer glückhaften Sexualität durchzuckt wird“⁴. Der „Apokalyptiker“ Michailov müsse sein „permanent anwesendes, panisches Seinsgefühl“⁵ ausdrücken und windet sich dabei genüsslich in der Katastrophe seiner „Objekte der Schau-lust“⁶. Die Skrupellosigkeit des Fotografen zeige sich vor allem in der Tatsache, dass er den Abgelichteten für ihre unmenschliche Zurschaustellung auch noch Geld gab, sie in ihrer auswegslosen Misère somit kaufte. Der Fingerzeig auf

soziale Missstände wird kaum beachtet. Stattdessen wird ihm das Zelebrieren persönlicher Obsessionen vorgeworfen, der unter dem Deckmantel der Kunst mit einem zu direkten Blick die Würde dieser kranken, armen Menschen untergrabe. Vergewaltigung mit der Kamera.

Wieso schockieren Boris Michailovs Fotografien dermassen? Haben unsere mediengewohnte Augen nicht schon zur Genüge Bilder von hungernden Kindern oder verelendeter Obdachloser gesehen? Das Bild des nackten Vietnamensmädchens, das vor einem amerikanischen Bombenangriff flüchtet, ist um die Welt gegangen und hat sich in das Gedächtnis ganzer Generationen eingepägt. Nackte Haut ist in den Medien allgegenwärtig.

Darstellungen von Gewalt und Tod er-

regen kaum stärkere Aufmerksamkeit als eine ganzseitige Ankündigung einer Supermarktkette für preisgünstige Pouletschenkel und Rindshackfleisch. Sogar die Werbung hat gelernt, mit dem Elend Anderer werbewirksame Strategien zu entwickeln, wie Benetton uns bewiesen hat. Natürlich wurde der Werbeeffect im Falle Benetttons durch die Kontrolle um das Verbinden menschlicher Not mit einem Markenartikel verstärkt. Nun könnte der kritische Beobachter auch bei Michailov ein ähnliches marketingfreundliches Konzept vermuten. Ein Fotojournalist wird mit Medaillen überschüttet, wenn es ihm gelingt, die gesamte Tragik einer Katastrophe in den Augen und im schmerzgefüllten Weinen trauernder Mütter widerzuspiegeln. Der fotografische Berichterstatte nimmt

sehr wohl das Übertreten einer Schamgrenze in Kauf, doch wird das scheinbare Dokumentieren der Realität höher eingestuft als die Frage um Menschenwürde und Respekt gegenüber seinen Objekten der Begierde. Ein Interesse für gesellschaftliche Prozesse ist auch bei den Fotoserien Michailovs zu erkennen, aber von einer Akzeptanz für den dokumentarischen Blick eines Künstlers ist wenig zu spüren. Es stellt sich die Frage, wo der allgemein noch geduldete Fotojournalismus endet und wo die Kunst beginnt. Es ist offensichtlich, dass Michailov mit der reinen Wiedergabe der Realitäten bricht, in dem er in Inszenierungen bestimmte Situationen durch seine Modelle nachstellen lässt, wobei einige sich gar in ungewöhnlichen Situationen entkleiden. Die scheinbar wahllose Aneinanderreihung einer unglaublichen Fülle von Fotografien kann auf den wiederholten Blick als eine sorgfältige Anordnung wiederkehrender Situationen und Personen erkannt werden. Man beginnt, unausgesprochene Geschichten zu erahnen und Fäden zu spinnen. Michailov ist somit kein unschuldiger Zuschauer und Berichterstatte aus der Distanz. Wie ein Regisseur greift er in Situation ein, inszeniert und manipuliert. Doch ist es die Aufgabe der Kunst, Armut und hoffnungslose Schicksale in die Welt der Kunst einzubinden? Warum macht es Michailov in „Case History“? Brauchen wir im 'Westen' seine Fotografien?

Konservieren der Zeit – die Vorgeschichte

Dem Einzelbild traut Boris Michailov nicht.⁷ Er brauche die Summe der Bilder, Reihen und Serien, die es ihm erlauben würden, die Richtigkeit einer einzig möglichen Wahrnehmung in Zweifel zu ziehen, sagte er 1995 in einem Interview mit Brigitte Kölle. „In meiner Arbeit identifiziere ich mich mit der Zeit, mit dem Prozess, der in unserem Land abläuft. Ich möchte immer Bilder für die Zeit finden und sie in die Fotografie übertragen. Für verschiedene Zeitabschnitte auf verschiedene Weise. Ich möchte sozusagen ständig die Zeit konservieren.“⁸ Daraus folgt, dass „Case History“ eine logische Weiterführung seiner vorherigen Arbeiten sein muss. Beginnen wir ganz am Anfang.

Boris Michailov wurde 1938 in Char'kov in der Sowjetukrainischen Republik geboren. Geprägt durch die 'Tauwetter'-Stimmung dank Chruschtschovs Reformen, wurde er zu einem kritischen Menschen, der erlebte, wie der Lack des sowjetischen Personenkultes abzubröckeln begann. Die ausschliesslich positiven Vorbilder der sowjetischen Propaganda wollte und konnte er nicht akzeptieren. Michailov arbeitete als technischer Ingenieur. Mit 28 Jahren begann er zu fotografieren. 1968 entdeckte und beschlagnahmte der KGB im Fotolabor seiner Fabrik Aktfotos, die er von seiner Frau gemacht hatte. Er dürfe zwar ge-

wisse Dinge sehen, sie aber nicht fotografieren. Sofort verlor er seine Stelle. Seitdem widmete sich Michailov ausschliesslich der Fotografie.

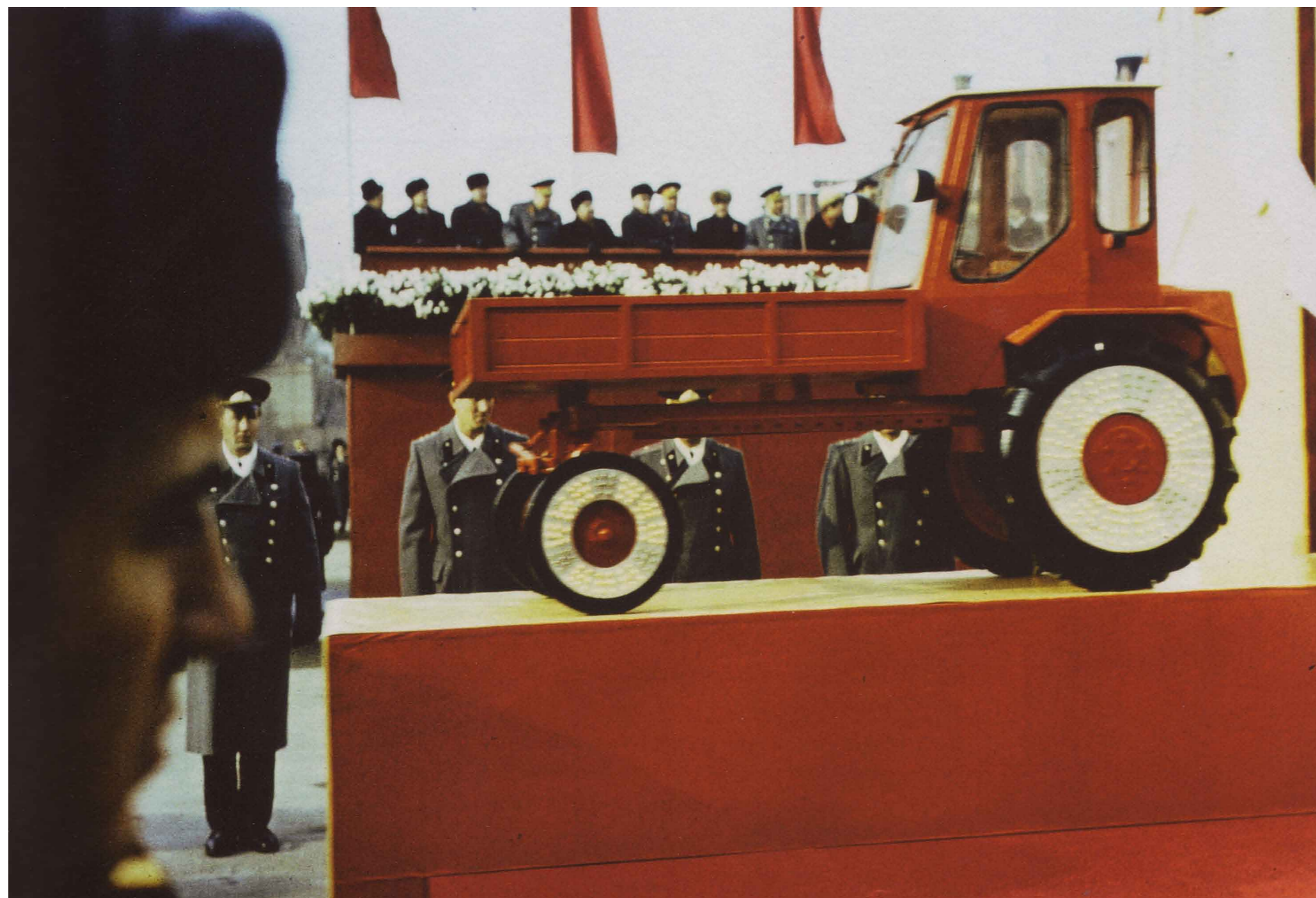
Fotografie im Sozialistischen Realismus

Die Fotografie galt in der Sowjetunion nicht als Kunst. Fotografen konnten nur dem Amateurfotografen- oder Journalistenverband, nicht aber dem Künstlerverband beitreten, und die Museen waren an Fotografien nicht interessiert. Entgegen der Forderung Lenins nach Aufklärung des Proletariat mit Hilfe der 'realen' Fotografie sollte nach der

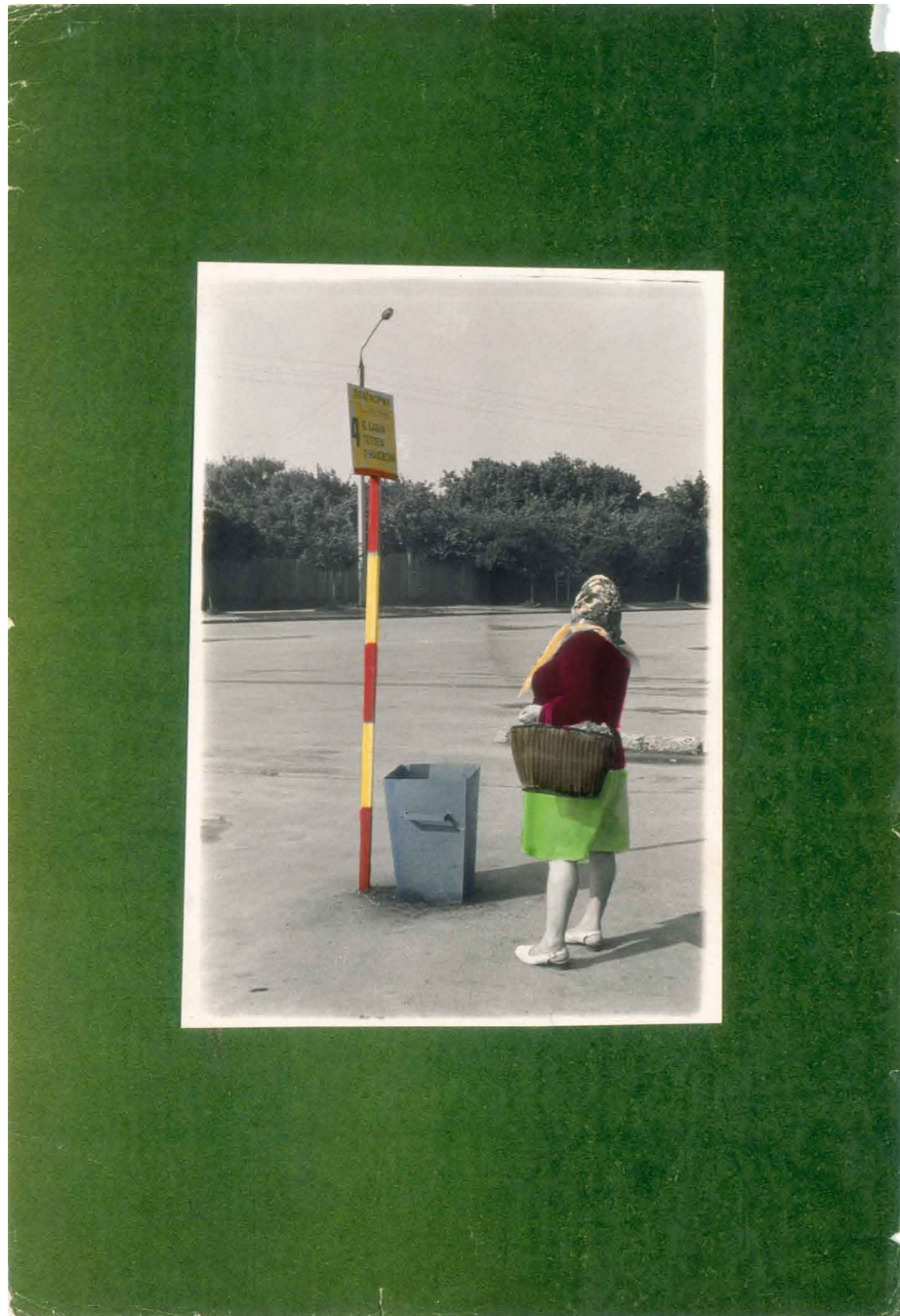
„In meiner Arbeit identifiziere ich mich mit der Zeit, mit dem Prozess, der in unserem Land abläuft. Ich möchte immer Bilder für die Zeit finden und sie in die Fotografie übertragen. Für verschiedene Zeitabschnitte auf verschiedene Weise. Ich möchte sozusagen ständig die Zeit konservieren.“

Machtübernahme Stalins in den 30er Jahren die kommunistische Gesellschaft fortan nur noch manipuliert werden. Der oft grausamen Wirklichkeit des stalinistischen Totalitarismus wurden Scheuklappen der sozialistischen Ideologie aufgesetzt. Die Wahrheit wurde faktisch annulliert. Die Darstellung des Lebens im 'Sozialistischen Realismus' verlangte sämtliche verfügbare Mittel, um den Sowjetmenschen auf dem Weg in das sozialistische Paradies zu glorifizieren. Künstler und Fotografen mussten sich mit einem Sortiment an metaphorischen Klischees begnügen, die von der stalinistischen Mythologie definiert wurden. Mit einer mythischen, verheissungsvollen Sprache kontrollierten die sozialistischen Politstrategen die Darstellung der Realität und konnten den Glauben an die Existenz eines Anderen, resp. einer anderen Darstellung neutralisieren. Massenhafte hypnotische Wiederholungen in den Printmedien oder im Radio, in der Industriefotografie oder im Dokumentarfilm sollten den Glauben an den einzig wahrhaftigen und heilsbringenden, sozialistischen Traum festigen.⁹ Stalin führte den Kommunismus zurück in die Religiosität und verlangte von den 'Ingenieuren der menschlichen Seele' – wie er die Künstler zu bezeichnen pflegte – sozialistische Ikonen, die mit den technischen Möglichkeiten der Schwarzweissfotografie kaum mehr erschaffen werden konnten. „Die Farben des Hysterischen wurden zu den Farben des Historischen“¹⁰, umschreibt Viktor Tupitsyn treffend die psychedelische Ästhetik des 'Sozialistischen Realismus'.

Konnte das Werk eines Malers jederzeit als Hirngespinnst eines krankhaften Schöpfergeistes diffamiert werden, so haftete an jeder Fotografie – und sie



Boris Michailov. Rot. UdSSR 1968-1975



Boris Michailov, Farbhintergründe, UdSSR, späte 1960er Jahre

sie nur ein amateurhafter Schnappschuss – der Hauch des Realen. Das Sowjetregime musste das destabilisierende Gefahrenpotential der Fotografie in Schranken weisen. Bis zum Ende der Sowjetunion war es verboten, Bahnhöfe und militärische Einrichtungen aus grösserer Höhe als dem zweiten Stockwerk zu fotografieren, in Fotos die Sowjetmacht und die sowjetische Lebensweise zu misskreditieren und nackte Körper abzulichten.¹¹ Die sowjetische Fotografie war dementsprechend eine langweilig

paradiesische, unverfängliche Bilderwelt, in der Bürger mit strahlenden Kindern sich in fruchtbaren Landschaften bewegen und lyrische Stillleben bestaunen dürfen. Die Helden in Michailovs Fotografien jedoch rauchten, grübelten und hatten Sex. Seine Bilder nackter Frauen waren ein Bekenntnis zur Verehrung der Weiblichkeit und entsprachen nicht dem sozialistischen Frauenbild eiserner, geschlechtsloser Müttern und Heldinnen der Arbeit.

Michailov mit seinem Blick auf die

Existenzen der verborgenen Seiten des Lebens fand nie Platz im fotografischen Kodex des 'Sozialistischen Realismus'. Ausserordentlich subtil und mit grosser Anpassungsfähigkeit gelang es Michailov, dreissig Jahre lang trotz staatlicher Überwachung gegen dessen Regeln zu verstossen, ohne verhaftet zu werden. Sein Werke, auch wenn sie immer aus einem persönlichen Blickwinkel entstanden sind und kaum über Charkovs Umfeld hinausgeschaut haben, wurden zu Kommentaren, zu Dokumenten des Wandels

der Sowjetunion von 1968, über dessen Niedergang, bis zu den aktuellen 'Gesichtern' der Ukraine und Russlands. Genau betrachtet ist Boris Michailov auch heute noch der visuelle Dissident mit seinen ethischen Grundsätzen, die er sowohl den ideologischen Zwängen des Sowjetregimes, dem unkontrollierbarem Gesellschaftswandel in das 'neue' kapitalistische System, wie auch latentem Schubladendenken und Schwarz-Weiss-Malereien westlich geprägter Kritiker entgegengesetzt.

Unbehagliches Rot

Mit Einfühlungsvermögen und einer stillen und bissigen Ironie kommentierte Michailov in seinen frühen Serien die Widersprüche zwischen dem suggerierten Typus des 'Neuen Sozialistischen Menschen' und der physischen Realität der Bürger. Totalitäre Ästhetik muss niemanden mehr verführen, da die Normen von oben diktiert werden. Natürlich bemühte sich die sowjetische Propaganda, den Genossen ein Ideal des Sowjetbürgers zu präsentieren. Doch die Frage der Identifikation mit einem Idealbild war in der Sowjetunion nicht mehr eine Frage der Auswahl, da die freie Wahl in diesem System schlichtweg nicht existierte.¹²

Michailov beleuchtete die Mängel der sowjetischen Gesellschaft, ohne grundsätzlich gegen die Gesetze zu verstossen. Im Gegenteil: Mit betontem Über-eifer dokumentiert der 'nicht-offizielle' Fotograf in vorbildlich sozialistischer Manier politische Aufmärsche, offizielle Ehrungen und eifrige Genossen, und macht die Farbe Rot zum zentralen Subjekt seiner „Roten Serie“ (1968 - 1975). Rot steht in der russischen Ikonenmalerei für das „Blut der Märtyrer und des Glaubens“ und bei den Kommunisten für die „proletarischen Klassen, die sowjetische Flagge“¹³. Hinter der aufgesetzten Feierlichkeit und dem roten Festschmuck enthüllt Michailov aber mit stechendem Blick die Desillusionierung der gelangweilten Demonstrationsteilnehmer, die unterschwellige Angst bei den aufgezwungenen Aufmärschen und die Tristesse militärischer Paraden. Die Sujets in Michailovs Fotografien sind universell und oft banal, die Posen sind harmlos und ideologisch vertretbar. Doch etwas irritiert, bricht die Idylle. Den Betrachter überkommt ein kaum greifbares Unbehagen. Da feiern Menschen, denen augenscheinlich nicht zum Feiern zumute ist. Dort stehen Soldaten vor einem auf einen Sockel gesetzten Traktor, der klein wie ein Spielzeuggefährt wirkt und die steife Zeremonie ins Lächerliche überführt. Im letzten Bild der „Roten Serie“ präsentiert ein älterer Mann mit vermeintlichem Stolz seine Orden an der Brust, vor einer schäbig aufgehängten roten Flagge sitzend. Mit müden Augen schaut er ausdruckslos nach vorne, als würde er den drohenden Niedergang des Eisenbahners in der Serie „Case History“ voraussehen. Die

Pose des alten, verdienstvollen Lokomotivführers ist ohne den Glanz aus jener vergangenen Zeit, von der ihm – nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion – scheinbar nur die Eisenbahneruniform geblieben ist. Michailov schreibt: „Er brachte seine Lieblingskatze um, als er sich fürchtete, dass er sie nicht mehr füttern könne.“¹⁴

Groteske Farborgien

Boris Michailov konnte als inoffizieller Fotograf weder journalistisch tätig sein, noch einen anderen Absatz für seine Bilder finden. Er verdiente seinen Lebensunterhalt mit dem Reproduzieren und Kolorieren schwarzweisser Fotografien. Dieser Zweig der illegalen 'Schattenwirtschaft' war eine Möglichkeit für die Menschen in der Sowjetunion, ihre raren Familienfotos durch die Hilfe der Kolorierung 'zum Leben wiederzuerwecken'. In den 30er Jahren verbot Stalin, einen Fotoapparat im Haus zu haben. Der Zweite Weltkrieg und die allgemeine Armut ermöglichte nur wenige fotografische Dokumente aus den einzelnen Lebensabschnitten eines Menschen oder einer Familie. Fotografen frischten nach dem Geschmack der 'Kunden' die Abgelichteten in idealisierten rosigen Wangen und blutroten Lippen auf, retuschierten körperliche Mängel aus den Reproduktionen weg und öffneten Toten mit übermalten Augen die Lieder. Auch wenn diese visuelle 'Volkstradition' erstaunlicherweise der Sowjetzensur entging, war auch beim einfachen Sowjetbürger der Wunsch spürbar, die 'Wahrheit' nach ihrem Gutdünken zu 'manipulieren'.

Seine erlernte Fertigkeit des Kolorierens setzte Michailov zusammen mit vorgefundenen Bildvorlagen geschickt in der Serie „Luriki“ (1971 - 1985) ein. Den Namen leitete der Fotograf vom Begriff „Schmuriki“ ('Blinzler') ab, wie wandernde Beerdigungsmusikanten die Toten benannten. „Ich finde, Fotos zu kolorieren und Familienalben zu nutzen gibt mir die Möglichkeit, mehr über die Sowjetunion und ihre Einwohner zu sagen als in allen früheren Fotografien“¹⁵, kommentierte Michailov diese Bilderserie. Die Farbgebung knüpft am „süsslichen, dümmlichen Stil“¹⁶ des Volksgeschmackes an und entspricht der bereits erwähnten hysterischen Farbsprache der Propaganda. In der Serie „Soz-Art“ (1975 - 1986) verbandete Michailov die Propagandafotografie der „Roten Serie“ mit dem Kolorieren und unterstreicht durch die plumpe, billige Überzeichnung

Der Fotograf lässt kein passives Beäugen seiner Bilder zu. Er konfrontiert den Betrachter mit dem Nachempfinden der körperlichen Anspannung, mit einer erschöpfenden Unbequemlichkeit.

der Farben das Subversive, das Groteske in den Darstellungen, ohne dabei die Regeln zu brechen. Wie das Beispiel der übereifrigen Tennisspieler zeigt, akzeptiert er sowohl die Bildsprache der sowjetischen Mythologie, greift sie aber gleichzeitig an und richtet seinen Zeigefinger auf die Geistlosigkeit der Fotografie und Malerei des 'Sozialistischen Realismus'. Diese 'neutrale' Haltung war im sowjetischen System nicht vorgesehen, sie war schlichtweg inexistent. Der Totalitarismus teilt seine Gesellschaft radikal in 'gut' und 'böse'. Entweder man ist 'dafür' und wird vom System gefördert, oder man ist 'dagegen' und geht unter. Dazwischen gibt es nichts.

Blossstellen

Michailov durfte bis auf wenige Ausnahmen in den späten 80er Jahren nie öffentlich in der Sowjetunion ausstellen. Nur hinter vorgehaltener Hand und in sogenannten 'Küchenshows' war ein Austausch von Ideen mit geistesverwandten Fotokünstlern wie dem Litauer Vitas Luzkus und den Moskauer Konzeptionalisten um Ilja Kabakov und Erik Bulatov möglich. Mit dem spürbaren Schwund der Ressourcen der Sowjetunion in den 80er Jahren belichtete Michailov, um Fotopapier zu sparen, einen Bogen mit zwei oder vier Fotografien. Es sind wieder banale und unspektakuläre Szenen aus dem Alltag seiner Familie und seiner Umgebung. Der Betrachter spürt den Stillstand, die Langeweile, manchmal heiter und oftmals lastend, der sowjetischen Gesellschaft, in der nichts mehr geschieht und kaum mehr etwas funktioniert. Es ist die lähmende Stagnation, in die Breschniew alle Bereiche des alltäglichen, politischen und wirtschaftlichen

Michailovs Idee, Momente und Orte über Raum und Zeit hinweg zusammenzuziehen, nennt er eine „parallele fotohistorische Assoziation“.

Lebens der Sowjetunion geführt hat, und die sich in den qualitativ schwachen Reproduktionen des Fotografen 'umhergeistert'. Was bewegt, ist die Möglichkeit der freien Assoziation zwischen den zusammengefügt Bildern. Michailov beauftragte sich auf Kabakovs „Einführung des 'idiotischen' Subjektiven in eine objektive Umgebung mit dem Ziel, diese blosszustellen“¹⁷, und fügt handgeschriebene Texte als weiteres konzeptuelles Stilmittel ein. Sie sind oft ohne Bezug zum Bildinhalt und provozieren jene Irritation, die die Fotografie als unwirklich deklarieren. „Sowohl der Text als auch die Farbe in Verbindung mit der Schwarzweissfotografie basieren auf der Suche nach Elementen der Blossstellung, wenn die Lebensbedingungen der Gesellschaft diese erfordern.“¹⁸



Boris Michailov, Am Boden, Charkow und Moscow, UdSSR, 1991



Boris Michailov, Die Dämmerung, Charkow, Ukraine, 1993

In der „Unvollendeten Dissertation“ (1985) klebt Michailov Fotos auf die 880 Rückseiten einer unfertigen Doktorarbeit eines Unbekannten und versieht sie mit nachdenklichen Kommentaren. Bereits hier sind zwei entscheidender Aspekte seiner Arbeiten zu sehen, die auch in „Case History“ eine wichtige Rolle einnehmen. Zum einen bedient sich der Fotograf der künstlerischen und

Panorama des Zusammenbruchs – die Wende

„Mir ist, als würde alles gleichzeitig zusammenbrechen: die Menschen, die Häuser, die Kommunikation, und zwar überall.“²⁰

Ukraine 1996. Michailov begegnete im eigenen seit fünf Jahren unabhängigen Land einer 'neuen' kapitalistischen Gesellschaft, die wie eine orientierungslose Affenherde auf der immer noch an das kommunistische Jammerspiel erinnernde Theaterbühne umherirrt. Natürlich versprechen demokratische und marktwirtschaftliche Strömungen Freiheiten und Verbesserungen für die Zukunft. Doch davon ist vorerst nur wenig zu spüren. Für die meisten Menschen bedeuten die Veränderungen nur Verschlechterung ihres Lebens und die schwindende Hoffnung, dass es ihnen irgendwann einmal gut gehen könnte. In seiner Heimatstadt Charkov, einer der wirtschaftlich stärksten Städte der Ukraine, gehen reihenweise die unrentablen sowjetischen Grossbetriebe ein. Die Arbeitslosigkeit ist hoch und die Verunsicherung gross. Michailov malt eine depressive, postsowjetische Landschaft, eine Komposition aus staubigem Pflaster, Obdachlosigkeit, Schmutz und Armut. Er nennt sie „Wolfsgesellschaft“. Wer die stärksten Ellenbogen hat, setzt sich durch. Sehr klugen, sehr energiegelichen oder kriminellen Menschen fällt es leichter, sich anzupassen. Einem Durch-

schnittsmenschen wie ihm hingegen sei es unklar, was er unternehmen müsse. Manchmal sehne er sich unbewusst wieder nach der minimalen Stabilität, die im Sowjetsystem in geringem Masse vorhanden war, zurück.²¹

Auf diesem Hintergrund schuf Michailov seine zwei vermutlich bedeutendsten Serien „Am Boden“ (1991) und „Dämmerung“ (1993). Er benützte eine Kamera mit einem 120-Grad-Weitwinkelobjektiv. Mit diesem Auge 'tastet' er den Raum ab. Alles Beobachtete wird in einer leicht verzerrten Horizontalen aufgezeichnet. So konnte Michailov epische Geschichten kreieren²², wobei die schiefen Achsen das Gefühl der Instabilität der Gesellschaft widerspiegeln. Im Gegensatz zu „Case History“ blieb Michailov auf Distanz, wollte selbst beim Fotografieren unbemerkt bleiben. „Ich tat so, als schaute ich in eine andere Richtung, damit die Menschen nicht merkten, dass sie fotografiert wurden.“²³ Er hielt die Kamera auf Hüfthöhe. Die Kamera rekonstruiert die gesenkte Sicht eines müden, zermürbten 'Sowjetbürgers'. Diese Rekonstruktion des gebeugten Ganges zwang er 1993 – 94 den Besuchern seiner Ausstellung im Museum of Modern Art in New York auf, indem er die Panoramafotografien ebenfalls auf Hüfthöhe an der Wand aufreichte. Hier zeigt sich ein wichtiges Anliegen von Boris Michailov, das mitunter auch die Radikalität in „Case History“ erklärt: Der Fotograf lässt kein passives Beäugen seiner Bilder zu. Er konfrontiert den

Betrachter mit dem Nachempfinden der körperlichen Anspannung, mit einer erschöpfenden Unbequemlichkeit.

Der Betrachter 'quält' sich durch eine riesige Anzahl an Aufnahmen, die sich alle in ihrer Unauffälligkeit ähneln. Es gibt quasi nichts zu sehen, keine Sehenswürdigkeiten, keine bewegende zwischenmenschliche Ereignisse. Die Augen des ratlosen Betrachters irren auf der meist erfolglosen Suche nach einem 'eye catcher' durch die Szenerie seiner Fotos. Doch die vielen Unscheinbarkeiten auf einem Bild beginnen sich zu verweben. Geleise, mit Unkraut überwuchert, aus den Fugen geraten, kaum mehr befahrbar, Güterwagons mit Fenstern. Eine Familie posiert vor einem Wagen, nicht ohne Stolz, wie in klassischen Familienporträts, der Stossdämpfer des Wagens 'drängt' sich dazwischen, die kleinen Kinder nur in Unterhosen. Eine Holzterrasse mit Geländer führt auf den Eisenbahnwagen, Eisenbahnwohnung, dahinter ein kleiner Tisch mit Sitzbank, Krug und Tasse, Esstisch im Rangierareal. Eine Holz-Metallkonstruktion in der Eisenbahnwüste, Briefkasten für die Eisenbahnwohnungen. Die Gedanken beginnen sich zu drehen, geraten in Schiefelage. Das Gehirn wölbt sich unter der Last des Gesehenen wie die Horizontale in Michailovs Panoramafotografien. Und immer wieder taucht da eine Gestalt auf – jemand, der betrunken, krank oder einfach nur arm ist. Doch noch nicht posierend, sich dem Auge des Voyeurs anerbietend wie in „Case History“. Mei-

stens ganz unauffällig, nebensächlich. Die Visualisierung von etwas Traurigem, der Beachtung kaum wert.

Fotohistorische Parallelen

„Beim Fotografieren im stets gleich bleibenden Raum erhalte ich immer öfter Bilder, von denen viele an längst vergangene Jahre erinnern. Menschen in alten Kleidern treten in Erscheinung, Situationen werden sichtbar, die an das Leben während des Krieges und vor dem Krieg erinnern, auch an das Leben in Russland Ende des vorigen Jahrhunderts...“²⁴

Es scheint, dass seine Landsleute zur selben Zeit in verschiedenen Zeiten der Vergangenheit leben würden. Michailov verwendete dabei die Technik der Tönung als künstlerische Methode, um die historische Zeit mit dem Jetzt zu verbinden. In der Serie „Am Boden“ beschreibt er mit der Sepiatönung einen tragischen Kreislauf im langen Wandlungsprozess der Ukraine, in dem das Leben um die Jahrtausendwende zu ärmlichen vorrevolutionären Bedingungen

Jede Generation habe ihren Krieg', besagt eine russische Volksweisheit. War der Zweite Weltkrieg Michailovs erster Krieg, so sei nun die blaue Serie sein zweiter.

zurückkehrt. In der Serie „Dämmerung“ schlägt Michailov eine Brücke zu den 40er Jahren, zu der Kriegszeit und zum grössten Desaster der jüngeren russischen Geschichte. Der Fotograf war drei Jahre alt und erinnert sich heute noch an einen schönen dunkelblauen Himmel, von den Scheinwerfern während dem Bombenangriff hellblau erhellt. 'Jede Generation habe ihren Krieg', besagt eine russische Volksweisheit. War der Zweite Weltkrieg Michailovs erster Krieg, so sei nun die blaue Serie sein zweiter.

Blaue sei „die Farbe der Blockade, des Hungers und des Krieges.“²⁵ Mehr noch als bei der braunen Serie experimentierte und verfremdete Michailov in „Dämmerung“ das Bild mit verschiedenen Bleich- und Tönungsstufen. Kontrastarme Aufnahmen, ausgebleichte Abzüge, trübende Wischspuren, schwefelgelbe Flecken und Schleier. Die vordergründig unsorgfältige Handhabung der Tönungstechnik entpuppt sich als bewusste Manipulation. Durch den Eingriff des Fotografen wirkt der Himmel oft bedrückend, gewittrig und giftig. Geradezu surreale Wesen geistern durch den alltäglichen Überlebenskampf in den Strassen Charkovs, scheinbar gefangen in einem düsteren Nebel, einem blauen Dunst von Angst, Ungewissheit und Armut. Ein Mann schleppt sich auf allen Vieren vorwärts, beugt von einem Hund. Ein schön gekleidetes Mädchen erbricht sich auf offener Strasse, der Fotograf lässt das Erbrochene gelblich schimmern. Beinamputierten Menschen, die

Das Gehirn wölbt sich unter der Last des Gesehenen wie die Horizontale in Michailovs Panoramafotografien.

dokumentarischen Qualitäten seines Mediums, um gleichzeitig aber jegliche fotografische Konventionen zu kritisieren und die Wahrheitstreue in Frage zu stellen. Entspricht eine Fotografie der Darstellung des Tatsächlichen, des Realen? Oder wird die Darstellung zum Tatsächlichen? Andererseits spielt er mit der Ästhetik der Amateurfotografie. Einfache fotografische Mittel und schmucklose Reproduktion sollen seinen Arbeiten jeden Hauch von beschönigender Künstlichkeit fernhalten. „Ein gutes Bild, das den Eindruck von Schönheit vermittelt und Anspruch auf Bedeutung erhebt, weckt in mir den Wunsch, diese Schönheit zu zerstören und diese Bedeutung abzuschwächen.“¹⁹

sich auf vorsintflutlichen Brettern mit kleinen Rädern knapp über dem Boden durch den Schmutz bewegen. Menschlicher 'Abfall', der auf der Strasse oder auf Müllhaufen liegt, schlafend, ohnmächtig oder tot. Ein halbleerer Lebensmittelladen wie zu den Zeiten des sowjetischen Niederganges in den 80er Jahren, dessen Einmachgläser an die medizinhistorische Gruselkabinette mit Embryonen- und Tierkonservierungen erinnern. Wesen ohne Köpfe, durch ihre unvorteilhafte Haltung im Moment der Aufnahme entsteht. Eines dieser Wesen sitzt auf einer Bank in einem Innenhof, den Rücken schief an einem Holztisch mit Metallbeinen angelehnt. Fast der gleiche Ausschnitt auf der gegenüberliegenden Seite, aber zu einer anderen Jahreszeit. Der Tisch wurde ausgetauscht, vielleicht gestohlen, ersetzt mit einem klapprigen Holztisch, dessen Bretter in der Tischmitte entfernt und anderweitig verwendet wurden. Als würde die Geschichte dieser Tische für den Wandel dieser Gesellschaft und ihre Ohnmacht stehen. Immerhin, dieser Tisch besitzt an beiden Längsseiten noch je zwei Bretter und erfüllt damit rudimentär seine Daseinsberechtigung. Doch wie lange geht es noch, bis jemand auch diese verbliebenen Bretter stehlen wird?

Michailovs Idee, Momente und Orte über Raum und Zeit hinweg zusammenzuziehen, nennt er eine „parallele fotohistorische Assoziation“²⁶. Diese Methode der Dokumentation war bereits in seiner Serie „Salzsee“ (1986) zu erkennen. Müde Sowjetbürger, deren Fettleibigkeit jegliches sowjetisches Idealbild

Boris Michailov

*1938 in Charkov (Ukraine/ehem. UdSSR), lebt und arbeitet in Charkov und Berlin – Fotograf – internationale Ausstellungen u.a. im Museum of Modern Art, New York (1993), Portikus, Frankfurt (1995), Kunsthaus Zürich (1996), Fotomuseum Winterthur (2000 / 2003), Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki (2002), Museum Ludwig, Köln (2003), Tate Modern, London (2003), Schirn Kunsthalle, Frankfurt (2004), Tretjakow Galerie, Moskau (2004), Institute of Contemporary Art, Boston (2005) – Werke sind in bedeutenden internationalen Sammlungen vertreten (u.a. Fotomuseum Winterthur, Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki, Museo de Arte Contemporaneo, Leon) – zahlreiche internationale Auszeichnungen

aus den Angeln hebt, sammeln sich um einen angeblich heilenden See wie wilde Tiere um eine Wasserstelle. Doch die Abflussrohre, die warmes, verschmutztes Abwasser aus der nahe liegenden Fabrik in den See führen, verheissen nichts Gutes. Halb nackte Körper in Schwimmbekleidung inmitten einer grauen Landschaft aus Baracken, Bahngleisen, Industriebauten und Fabrikschornsteinen ergeben eine beunruhigende Mischung aus Badeort und Arbeitslager. Keiner der Badegäste scheint sich an der feindseligen Umgebung zu stören. Genauso wie niemand den Obdachlosen beachtet, der kopfüber verwahrlost auf dem Platz liegt, mit dem Gesicht im Schmutz.

Die zerfallenden gesellschaftlichen Strukturen und deren Lebensqualitäten mit ihren, den Umständen ausgelieferten Akteuren, wären eine ideale Spielfläche für einen sensationslusternen Fotojournalisten. Leicht auszudenken, was für skandalträchtige 'shoots' eine fleischige, fettleibige Wasserboje im Abwasser einer Fabrik oder ein jämmerlicher Obdachloser kurz vor dem 'Abserbeln' ergeben würden.²⁷ Michailov hingegen schlachtet diese potentiell demütigenden Situationen nicht aus. Er ist weder aussenstehender Voyeurist, noch Moralist. Er ist selbst Teil der Gesellschaft, die er dokumentiert. Er ist ein miteinbezogener, respektvoller Teilnehmer, der noch auf Schockeffekte verzichtet. Es ist die langsame und zermürbende Dramatik der Ereignislosigkeit, die den Betrachter aufwühlt.

Vision in Rosa

Michailov wollte eine Trilogie erschaffen. Eine rosa Serie den Kreis des Wandels (Am Boden), des Sterbens (Dämmerung) und des Neuerschaffens schliessen. Die Farbe Rosa würde für das Wiederbeleben stehen, rosig wie das Licht während eines Sonnenaufganges. „Ich habe schon ein Bild für das neue rosa Buch gesehen, wenn der Morgen dämmern wird: Eine Frau hielt ihren neugeborenen Sohn am Füsschen hoch, dann hob sie ihn über den Kopf, und er befand sich plötzlich in der Pose des Buddha. Die Frau küsste ihn. Das Neue ist geboren.“²⁸ Diese 1996 formulierte Vision ist bis heute nicht verwirklicht. Stattdessen fand die Trilogie ihren Abschluss in „Case History“ (1997 – 1998).

2. Teil wird in der KUNST 21- November-Ausgabe veröffentlicht.

Aktuelle Ausstellungen:

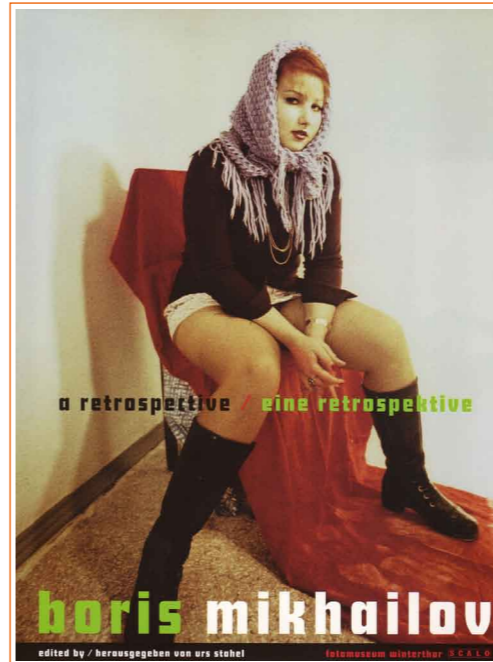
Galerie Conrads, Düsseldorf
www.galerieconrads.de

Boris Michailov
Look at me I look at Water
Ausstellungsdauer: bis 15.10.2005

Koroska Fine Arts Gallery, Slovenj Gradec (Slowenien)
www.glu-sg.si
Gruppenausstellung 2LIVE
Photography as the Medium of the 20th and 21st Century
Ausstellungsdauer: bis 13.11.2005

Helmhaus Zürich
www.helmhaus.org
Gruppenausstellung WELTBILDER
Ausstellungsdauer: bis 30.10.2005

Extra City - Center for Contemporary Art, Antwerpen (Belgien)
www.extracity.be
Gruppenausstellung
Information|Transformation
Ausstellungsdauer: bis 04.12.2005



Urs Stahel (Hrsg.)

Boris Michailov Eine Retrospektive

In Zusammenarbeit mit dem Fotomuseum Winterthur/Schweiz

Seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion dokumentiert Boris Michailov das Elend der Obdachlosen in der Ukraine und ersetzte mit „Case History“ den vergessenen Verlierern des Systemwechsels ein erschütterndes Denkmal. Sozialkritische Aspekte in seinen Fotografien, provokante Performances, Selbstinszenierungen, Handkolorierungen und Wort-Bild-Kombinationen weisen Boris Michailov als einen konzeptionellen Dokumentaristen aus, der zugleich ein berührendes Bild der verletzten menschlichen Seele schafft – voller Humor und Ernst zugleich.

In Zusammenarbeit mit dem Fotomuseum Winterthur entstand ein Buch, das dem Gesamtwerk von Boris Michailov gewidmet ist. Eine Reihe von Essays zu einzelnen Werken oder Werkabschnitten und ein Bilder-Fluss, der die verschiedenen fotografischen Methoden hervor-

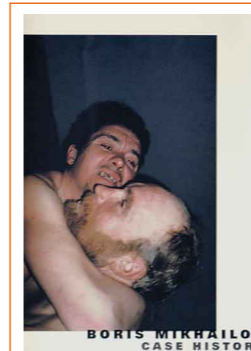
hebt, vertiefen die Einsicht in ein reiches Werk, das sich mit Absicht unspektakulär gibt.

DAS zukünftige Standardwerk zu Boris Michailov!

Autoren und Autorinnen:

Anne von der Heiden schreibt über „Case History“
Ekaterina Dyogot schreibt über „Unfinished Dissertation“
Helen Petrovsky schreibt über „On the Ground“ / „At Dusk“
Michael Schischkin schreibt über „Salt Lake“, „Tanz“ und Freizeit
Inka Schube schreibt über „Wenn ich ein Deutscher wäre“ und „I am not I“
Urs Stahel leitet in das Gesamtwerk ein
Margarita Tupitsyn schreibt über „Red Series“

Gebunden
200 Seiten, 70 Farb- und 90 Duotone-Abb., 21 x 27 cm
ISBN 3-908247-72-1
sFr. 68.- / EUR 48.00



„Ich mache keine Fotografien von Obdachlosen, oder nicht nur, aber indem ich sie (die Obdachlosen) zeige, gebe ich ihnen im übertragenen Sinn das Recht zum Leben zurück“. Boris Michailov

Boris Michailov|Case History

Case History ist Boris Michailovs Antwort auf die Veränderungen, welche seit dem Zusammenbruch der ehemaligen Sowjetunion in seiner

Heimatstadt Kharkov in der Ukraine stattgefunden haben. Entgegen seinen Erwartungen fand nach den chaotischen Jahren, die auf den Systemwechsel folgten, kein Neuanfang statt. Boris Michailov spricht von einem „Nullpunkt“, dessen äussere Erscheinung durch das Auftreten von westlichen Konsumsymbolen und dem Auftauchen einer neuen sozialen Klasse, den Obdachlosen, geprägt ist. „Ich versuche keine sensationslustigen Fotos zu machen. Vielmehr versuche ich, Veränderungen festzuhalten, und das Einzigartige in dieser grossen Anzahl von Obdachlosen zu finden.“ Boris Michailov

Boris Michailov|Case History

Mit einer Einführung von Boris Michailov und einem Gespräch zwischen Ilya Kabakov und Victor Tupitsyn in englischer Sprache

Scalo Verlag

480 Seiten, 439 Farbbabb. 17 x 24cm, gebunden, mit Schutzumschlag
ISBN 3-908247-09-8
sFr. 98.- / EUR 49.00

Boris Michailov

Gunilla Knappe (Ed.)

The Hasselblad Award 2000
Text in Englisch von Boris Groys

Nach Robert Frank, William Eggleston und Cindy Sherman wurde Boris Michailov im Frühjahr 2000 der renommierte Hasselblad Preis zugesprochen. Die Publikation entstand anlässlich der Preisübergabe und Ausstellung in Göteborg im November 2000.

Das Buch beinhaltet die bisher unveröffentlichte Serie The Dancers, die Boris Michailov Anfang der 80er Jahre in seiner Heimatstadt Kharkov, Ukraine, aufgenommen hat. Die Fotografien zeigen eine Nachmittags-Tanzveranstaltung in einem Stadtpark. Michailovs Arbeiten sind von aussergewöhnlicher Fröhlichkeit, sie zeigen einfache Leute aus der früheren Sowjetunion, die wenig brauchen, um sich zu vergnügen. Der Künstler hat die ausgelassene Stimmung in wunderbaren Bildern eingefangen. Bauern und ArbeiterInnen drehen sich im Takt und lassen die Röcke fliegen. Die Eleganz der Bewegungen und die pure Lebensfreude machen Boris Michailovs

Fotografien zu einem aussergewöhnlichen Seherlebnis, man glaubt fast, die Musik hören zu können.

Die Serie The Dancers ist ein starker Kontrast zu Boris Michailovs früherem Buch Case History der Obdachlosen in seiner Heimatstadt Kharkov. Aber seine Arbeiten stellen auch in seiner neuen Publikation den realen Sowjetmenschen in den Mittelpunkt, keine durchtrainierten Körper und markige Entschlossenheit, wie wir sie von der üblichen Propaganda- Fotografie der frühen Sowjetunion gewohnt sind.

Boris Michailovs Buch Case History gewann im Februar 2001 den Kraszna-Krauzs-Buchpreis. Am 1. März 2001 wurde dem Künstler Michailov zudem der Citybank Prize in London zugesprochen.

Scalo Verlag|Hasselblad Center

gebunden mit Schutzumschlag
88 Seiten, 61 schwarz/ Weiss Abb.
28,5 x 24,5cm
ISBN 3-908247-42-X
sFr. 58.- / EUR 34.00

Boris Michailov

Unvollendete Dissertation

Träger des Albert Renger-Patzsch Preises 1997

Boris Michailov begann 1984 an seiner Unvollendeten Dissertation zu arbeiten, zu einer Zeit also, als die Sowjetunion noch existierte und noch niemand von Gorbatschow oder Perestroika gehört hatte. Michailov schuf Bilder des täglichen Lebens in seiner Heimatstadt Charkov und klebte sie auf die Rückseite einer Dissertation, die ein anderer angefangen, jedoch nie vollendet hatte. Er bekrizelte die Seiten um die Bilder herum mit Texten, Zitaten aus verschiedenen Quellen, darunter Philosophie, Literatur und Wissenschaft, sowie mit Sätzen, die Michailov auf der Strasse oder zu Hause aufgeschnappt hatte; diese verband er mit seinen eigenen, manchmal geheimnisvollen und zugleich oft humorvollen Gedanken über das Leben, die Fotografie im allgemeinen.

Die absichtlich einfache Technik, mit der er in seinem in eine Dunkelkammer umfunktionierten Klo die Fotos herstellte, lassen diese bewusst alt erscheinen. Kombiniert mit Michailovs Gedanken zu früheren sowjetischen Fotografen ergibt sich daraus ein überraschend origineller Einblick in die Geschichte der Bildschöpfung in der UdSSR.

Unvollendete Dissertation ist ein überaus poetisches Künstlerbuch. Die konsequente grafische Umsetzung von Michailovs fragmentarischen Texten und deren bildliche Fortsetzung hat eine Publikation entstehen lassen, die Raum lässt für eigene Interpretationen und Gedankenspiele.

Scalo Verlag

Mit einem Essay von Margarita Tupitsyn
220 Seiten, 208 schwarz/ Weiss Abb.
29,5 x 24 cm, gebunden, mit Schutzumschlag
ISBN 3-908247-01-2
sFr. 88.00

- 1 Michailov, Boris: „And I took the pictures displaying naked people with their things in hands like people going to gas chambers.“ In: Michailov, Boris: Case History. Scalo, Zürich 1999, S. 5
- 2 Michailov, Boris: Case History, S. 36
- 3 Krase, Andreas: Rezension zu Boris Michailov «Case History». In: Photo News Mai 1999; ders.: Boris Michailov. Fallstudie Charkow. (Rezension) In: nbk 4/1999, S. 49. In: von der Heiden, Anne: Von dem, was der Fall ist: Case History von Boris Michailov. In: Kunstforum International Nr. 153, 2001, S. 117
- 4 Krase, Andreas, a.a.O. S. 45. In: von der Heiden, Anne: Von dem, was der Fall ist: Case History von Boris Michailov, S. 117
- 5 Krase, Andreas, a.a.O. S. 46. In: von der Heiden, Anne: Von dem, was der Fall ist: Case History von Boris Michailov, S. 117
- 6 von der Heiden, Anne: Consumatum est? (Ist es verbraucht?), In: Stahel, Urs (Hrsg.): Boris Michailov – A Retrospective. Scalo, Zürich 2003, S. 173
- 7 "I think this idea about the fragmented, single picture with maximal information is a lie." Michailov, Boris. In: Kaila, Jan: A discussion between Boris Michailov and Jan Kaila. In: Knappe, Gunilla (Hrsg.): Boris Michailov – The Hasselblad Award 2000. Hasselblad Center, Göteborg 2000, S. 81
- 8 Michailov, Boris. In: Kölle, Brigitte: Die Ästhetik des unvollständigen Wissens. In: Kölle, Brigitte (Hrsg.): Boris Michailov. Oktagon Verlag, Stuttgart 1995, S. 11
- 9 Ann: Tupitsyn, Viktor: Barriere aus Quecksilber. In: Kölle, Brigitte (Hrsg.): Boris Michailov. Oktagon Verlag, Stuttgart 1995, S. 129 – 141
- 10 Tupitsyn, Viktor: Barriere aus Quecksilber, S. 132
- 11 Williams, Gilda, S. 7. In: Williams, Gilda: Boris Michailov. Phaidon Verlag, Berlin 2001
- 12 Groys, Boris: The Eroticism of Imperfection, In: Knappe, Gunilla (Hrsg.): Boris Michailov – The Hasselblad Award 2000. Hasselblad Center, Göteborg 2000, S. 76
- 13 Williams, Gilda, S. 28
- 14 Michailov, Boris: Case History, S. 438 [Übersetzt vom Autor]
- 15 Michailov, Boris. In: Williams, Gilda, S. 36
- 16 Michailov, Boris. In: Kölle, Brigitte: Die Ästhetik des unvollständigen Wissens, S. 12
- 17 ebs.
- 18 ebs.
- 19 Michailov, Boris. In: Williams, Gilda, S. 3
- 20 Michailov, Boris. In: Michailov, Boris und Kölle, Brigitte (Hrsg.): Am Boden = By the Ground. Oktagon Verlag, Köln 1996, S.5
- 21 Michailov, Boris. In: Frisinghelli, Christine und Willmann, Manfred: Boris Michailov – Eine Art ungeschützter Schmerz. In: Camera Austria Nr. 42, 1993, S. 16
- 22 „(...) I found that the panoramic picture lists what has happened – thee is not the normal hierarchical structure – and this was exactly what I needed for creating epic stories about changes in Ukrainian society in relation to history.“ Michailov, Boris. In: Kaila, Jan: A discussion between Boris Michailov and Jan Kaila, S. 82
- 23 Michailov, Boris: Am Boden, S.6
- 24 Michailov, Boris: Am Boden, S.5
- 25 Michailov, Boris. In: Kölle, Brigitte: Die Ästhetik des unvollständigen Wissens, S. 16
- 26 Michailov, Boris: Am Boden, S. 5
- 27 Vergl. fotojournalistische Reportage von Burkard, Hans-Jürgen: Jenseits von Kreml und Rotem Platz – Bilder aus Russland. Schirmer/Mosel Verlag, München 1995
- 28 Michailov, Boris. In: Michailov, Boris und Kölle, Brigitte (Hrsg.): Die Dämmerung = At Dusk. Oktagon Verlag, Köln 1996, S. 6