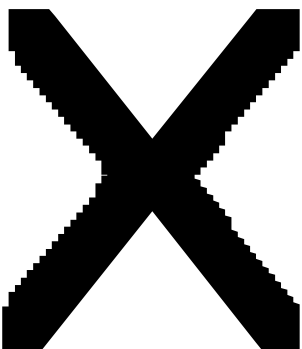




Photo : Boris Mikhailov, série *Salt Lake*, 1986, C-print, 60 x 84 cm, édition de 7. © Courtesy Galerie Suzanne Tarasiève, Paris.



SALT LAKE

BORIS MIKHAILOV

—
Exposition
du 20 janvier au 11 mars 2012
à La Criée

—
Vernissage
Vendredi 20 janvier 2012, à 18h30
à La Criée

—
Visite commentée pour tous
Vendredi 27 janvier 2012, à 17h
à La Criée

—
Commissaire d'exposition
Larys Frogier

—
Partenariat
Galerie Suzanne Tarasiève Paris

—
**« Tea, Coffee, Cappuccino »
(2000-2010)**
Du 14 janvier au 3 mars 2012
Galerie Suzanne Tarasiève
7 rue Pastourelle - 75003 Paris

—
« I am not I » (1993 - 2002)
Du 13 Janvier au 10 mars 2012
Suzanne Tarasiève / LOFT 19
5 passage de l'Atlas, Villa Marcel
Lods - 75019 Paris

Contact presse :
Solène Marzin
T. 02 23 62 25 14
s.marzin@ville-rennes.fr

Communiqué

—
Du 20 janvier au 11 mars 2012, La Criée présente pour la première fois en France la série *Salt Lake* du photographe ukrainien Boris Mikhailov. Datant de 1986, cette série de 50 photographies nous transporte dans une Ukraine soviétique au bord de l'implosion, où la douceur de vivre avait pour cadre les berges d'un lac cerné par la pollution industrielle.

Boris Mikhailov est né en Ukraine en 1938. Sa carrière de photographe débute réellement en réaction au régime soviétique qui s'oppose à certains de ses travaux. Ingénieur de formation, il se fait renvoyer de l'usine où il travaillait suite à la découverte par le KGB de clichés de nu qu'il avait pris de son épouse. Dès lors, depuis plus de quarante ans, il se consacre exclusivement à la photographie, documentant la vie et la chute de l'ère soviétique puis les transformations qui l'ont suivie, au travers de portraits humanistes et crus de ses contemporains. Il est aujourd'hui l'un des photographes de l'ex-union soviétique les plus reconnus sur la scène artistique mondiale, représentant de l'Ukraine à la biennale de Venise en 2007 et exposé au MOMA de New York en 2011.

À propos de la série « Salt Lake » :

En 1986, Boris Mikhailov se rend sur les berges d'un lac au sud de l'Ukraine. Son père, habitant la région dans les années 1920, s'en souvient comme d'un lieu très fréquenté par la population locale, persuadée des vertus thérapeutiques de ses eaux chaudes et salées. Le photographe, curieux de voir si cet endroit existe toujours y découvre que les habitudes n'ont pas changé mais que le lac est désormais cerné par les cheminées d'usines, les entrepôts en briques aux tuyaux de taille industrielle qui y déversent leurs eaux usées. Tout au long de l'année, les familles se rassemblent sur le rivage et vu de l'extérieur, on pourrait croire à un Baden-Baden soviétique.

L'une après l'autre, Boris Mikhailov capture ces scènes étranges, nous donnant à observer une population insouciant se baignant dans ces eaux troubles, indifférente au paysage chaotique alentour. Les hommes trapus et les femmes en bikinis les cheveux attachés par des foulards, se prélassent, semblent profiter allégrement du moment présent. On aperçoit ici des corps étendus bronzant au soleil, là un groupe de

femmes discutant joyeusement. Le calme qui se dégage de cette série en devient l'élément pictural et peut évoquer certaines photographies d'Henri Cartier-Bresson prises au moment des premiers congés payés en France ou encore la toile de George Seurat *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*.

Salt Lake dépeint une union soviétique méconnue voire secrète et pour cause, cette série ayant été réalisée de manière clandestine, comme beaucoup de travaux de Mikhailov. Un contexte dans lequel la population semble faire fi de son environnement, du moins le tolère sûrement faute d'alternative, afin de pouvoir profiter d'une liberté même furtive.

Ces gens avaient-ils le choix dans leurs lieux de détente, se posaient-ils la question d'un ailleurs meilleur quand le meilleur était peut-être déjà de pouvoir avoir cette liberté ?

Découvrir cette œuvre aujourd'hui nous engage dans un travail de mémoire, similaire peut-être à celui que le photographe a fait, revenant sur les traces de son père. On ne peut s'empêcher de la resituer dans le temps, un an avant la catastrophe de Tchernobyl, trois ans avant l'effondrement du système soviétique. L'Histoire confère à *Salt Lake* une valeur de témoignage précieux qui démontre la justesse et la permanence du regard que l'artiste porte sur son temps.

« Là, il y a une sorte de jeu où l'ancien et le nouveau se mélangent. [...] Ça prolongeait une vieille idée que j'avais eu avant : on est à la fois là et pas là. À la fois on est aujourd'hui, et on est il y a très longtemps. ¹ »

¹ Boris Mikhailov, *I've been here once before / J'ai déjà été ici un jour*, David Teboul. Munich : Édition Hirmer Verlag GmgH / Paris : Édition Les Presses du réel, 2011.

Extraits du film Boris Mikhailov, *L'Art et la Manière*, de David Teboul, ©Arte France - Images et compagnie, coproduit par Suzanne Tarasiève.

Visuels disponibles

Merci de respecter et de mentionner les légendes et les crédits photos lors des reproductions.



Boris Mikhailov, série *Salt Lake*, 1986, C-print, 60 x 84 cm, édition de 7.
© Courtesy Galerie Suzanne Tarasiève, Paris.



Boris Mikhailov, série *Salt Lake*, 1986, C-print, 60 x 84 cm, édition de 7.
© Courtesy Galerie Suzanne Tarasiève, Paris.

Visuels disponibles

Merci de respecter et de mentionner les légendes et les crédits photos lors des reproductions.



Boris Mikhailov, série *Salt Lake*, 1986, C-print, 60 x 84 cm, édition de 7.
© Courtesy Galerie Suzanne Tarasiève, Paris.



Boris Mikhailov, série *Salt Lake*, 1986, C-print, 60 x 84 cm, édition de 7.
© Courtesy Galerie Suzanne Tarasiève, Paris.

Liste des œuvres exposées

Salt Lake

1986

Série de 50 photographies , C-print, 60 x 84 cm, édition de 7.

© Courtesy Galerie Suzanne Tarasiève, Paris.

Collection : Boris & Vita Mikhailov

Biographie et bibliographie

Boris Mikhailov

Né en 1938 à Kharkov, Ukraine

Vit et travaille entre Kharkov et Berlin.

Lauréat du Prix international de la Fondation Hasselblad en 2000 et du Citibank Photography Prize en 2001.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES RÉCENTES (sélection)

2012

Tea Coffee Cappuccino, Galerie Suzanne Tarasiève, Paris, France

I am not I, Galerie Suzanne Tarasiève/LOFT19, Paris, France

Salt Lake, La Crieé centre d'art contemporain, Rennes, France

2011

Case History, MoMA, New York, USA

I am not I, Art Hall Gallery, Tallin, Estonie

Banzai!, Galerie Ilka Bree, Bordeaux, France

Black Archive, Tea Coffee Cappuccino, Galerie Barbara Weiss, Berlin, Allemagne

2010

At Dusk, Galerie Suzanne Tarasiève/LOFT 19, Paris, France

Yesterday's Sandwich, Damian Casado, Madrid, Espagne

Utopia and Reality, Kunstverein Rosenheim, Rosenheim, Allemagne

2009

Dusk, Deweer Art Gallery, Otegem, Belgique

Yesterday's Sandwich, Galerie Suzanne Tarasiève/ LOFT19, Paris, France

2008

Bricolage, National Center For Contemporary Art, Moscou, Russie

Look at me I look at water or perversion of repose (1999), Galerie Suzanne Tarasiève, Paris, France

Wedding, Sprovieri, Londres, Royaume Uni

2007

Banzai !, Galerie Barbara Weiss, Berlin, Allemagne

Look at me I look at Water, Sprengel Museum Hannover, Hanovre, Allemagne

Intimacy, Matthew Bown Gallery, Londres, Royaume Uni

Boris Mikhailov, Galerie Barbara Gross, Munich, Allemagne

Yesterday, Merano Arte, Merano, Italie

2006

Yesterday's Sandwich, Shugoarts, Tokyo, Japon

Intermezzo, Guido Costa Projects, Turin, Italie

2005

Butterbrot from the 60s/70s, Galerie Ilka Bree, Bordeaux, France

Look at me I look at Water, Centre de la Photographie, Genève, Suisse

Look at me I look at water, If I were a German, I am not I, Galerie Suzanne Tarasiève, Paris, France

2004

Boris Mikhailov: A Retrospective, ICA - Institute of Contemporary Art/Boston, Boston, USA

Untitled, Galeria Helga de Alvear, Madrid, Espagne

TV-Mania, Kunstverein Arnsberg, Arnsberg, Allemagne

In the Street, Galerie Barbara Weiss, Berlin, Allemagne

Biographie et bibliographie

—

EXPOSITIONS COLLECTIVES RÉCENTES (Sélection)

2011

The world belongs to you, Palazzo Grassi, Venise, Italie

New Documentary Forms, Tate Modern, Londres, Royaume Uni

Aires de Jeux, Pavillon Populaire, Montpellier, France

Ostalgie, New Museum of Contemporary Art, New York, USA

Breaking News, Fukushima and the consequences, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, Allemagne

Investigations of a Dog, Magasin 3 Stockholm Konsthall, Stockholm, Suède

Photography Calling!, Sprengel Museum Hannover, Hanovre, Allemagne

2010

Les recherches d'un chien, La Maison Rouge, Paris, France

Photo I, Photo You, Calvert 22, Londres, Royaume Uni

1989. End of History or Beginning of the Future?, Kunsthalle Wien, Vienne, Autriche

October, White Space Gallery, Londres, Royaume Uni

Arbeit / Labour, Fotomuseum Winterthur, Zürich, Suisse

Sexuality and transcendence, Pinchuk Art Center, Kiev, Ukraine

Four Perspectives through the Lens : Soviet Art Photography in the 1970- 1980, The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick, USA

2009

1989. Ende der Geschichte oder Beginn der Zukunft?, Villa Schöningen, Potsdam, Allemagne

Movie Painting, National Center For Contemporary Art, Moscou, Russie

1968. The Great Innocents, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld, Allemagne

Printed Matter, Fotomuseum Winterthur, Zürich, Suisse

2008

Fluid Street - Alone, Together, Kiasma - Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finlande

Total Enlightenment : Conceptual Art in Moscow, 1960-1990, Fundación Juan March, Madrid, Espagne

After Eisenstein, Lunds konsthall, Lund, Suède

2007

52^{ème} Biennale de Venise, Pavillon de l'Ukraine, Venise, Italie

Hot + Bothered: Looking at the Landscape / Thinking about the World, Pace/MacGill Gallery, New York, USA

2006

In the Face of History: European Photographers in the 20th Century, Barbican Art Gallery, Londres, Royaume Uni

Twilight-Photography in the Magic Hour, Victoria and Albert Museum, Londres, Royaume Uni

2005

Circa Berlin, Nikolaj, Copenhagen Contemporary Art Center, Copenhagen, Danemark

2004

Outcasts and Sundaychildren, De Hallen Harlem, Harlem, Pays-Bas

Social Creatures. How Body becomes Art, Sprengel Museum Hannover, Hanovre, Allemagne

Biographie et bibliographie

—

COLLECTIONS

Art4.ru - contemporary art museum, Moscou, Russie

Art Gallery of South Australia, Adelaïde, Australie

Berlinische Galerie, Berlin, Allemagne

Cal Cego - Colleccion de Arte Contemporaneo, Barcelone, Espagne

Castello di Rivara, Centro d'arte contemporane, Rivara, Italie

Centro de Artes Visuales Helga de Alvear, Cáceres, Espagne

CGAC - Centro Galego de Arte Contemporánea, Saint Jacques de Compostelle, Espagne

CNAP Collection, France

Contemporary Art Museum, Kumamoto, Japon

Deutsche Bank, Berlin, Allemagne

Foam Fotografiemuseum, Amsterdam, Pays-Bas

Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Suisse

FRAC - Languedoc-Roussillon, Montpellier, France

Frans Hals Museum, Haarlem, Pays-Bas

Gemeentemuseum Den Haag, The Hague, Pays-Bas

Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart, Berlin, Allemagne

Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick, États-Unis

Kiasma - Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finlande

Maison Européenne de la Photographie, Paris, France

MoCP - The Museum of Contemporary Photography, Chicago, États-Unis

Moderna Galerija, Ljubljana, Slovenie

MoMA - Museum of Modern Art, New York, États-Unis

Moscow House of Photography, Moscou, Russie

Münchner Stadtmuseum, Munich, Allemagne

Musac - Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, Espagne

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris - MAM/ARC, Paris, France

Museum Folkwang, Essen, Allemagne

Museum für Photographie, Braunschweig, Allemagne

Museum Ludwig, Cologne, Allemagne

Museum of Contemporary Art, Zagreb, Croatie

National Center for Contemporary Art (NCCA), Moscou, Russie

NMAO National Museum of Art Osaka, Japon

Pinakothek der Moderne, Munich, Allemagne

Pinchuk Art Centre, Kiev, Ukraine

San Francisco Museum of Modern Art - SFMOMA, San Francisco, États-Unis

Sprengel Museum, Hanovre, Allemagne

Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam, Pays-Bas

Tate Modern, Londres, Royaume Uni

Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Israel

The Finnish Museum of Photography, Helsinki, Finlande

The Israel Museum, Jerusalem, Israel

The Metropolitan Museum of Art, New York, États-Unis

Toyota Municipal Museum of Art, Japon

UnicreditGroup Art Collection, Autriche

UnicreditGroup Art Collection, Italie

Biographie et bibliographie

ÉDITIONS - LIVRES D'ARTISTES (sélection)

Boris Mikhailov, j'ai été ici un jour, David Téoul, Dijon : Les presses du réel, 2011

Tea Coffee Cappuccino, Cologne : Walter König, 2011

From Japan, Göttingen : Steidl, 2011

The Wedding, Londres : Mörel books, 2011

Maquette Braunschweig, Göttingen : Steidl, 2009

Suzi et Cetera, Cologne : Walter König, 2007

Crimean snobism, Tokyo : Rat Hole, 2006

Yesterday's Sandwich, Berlin : Phaidon, 2006

Look at Me, I Look at Water or The Perversion of Repose, Göttingen : Steidl, 2004

Salt Lake, Göttingen : Steidl, 2002

Dance, Zurich : Scalo, 2000

Case History, Zurich : Scalo, 1999

Unfinished Dissertation, Zurich : Scalo, 1997

By The Ground / At The Dusk, Cologne : Oktagon, 1996

CATALOGUES D'EXPOSITION (sélection)

Photography Calling!, Göttingen : Steidl, 2011

Fluid Street – Alone, Together, Helsinki : KIASMA Museum of Contemporary Art, 2008

In the Face of History, European Photographers in the 20th Century, Londres : (Ed. Kate Bush, Mark Sladen), Black Dog Publishing, 2006

Verbal Photography, Boris Mikhailov, Ilya Kabakov, and The Moscow Archive of New Art, Porto : Museu Fundação de Serralves 2004

Boris Mikhailov: The Hasselblad Award 2000, Zurich : Scalo, 2000

MONOGRAPHIES (sélection)

Boris Mikhailov - A Retrospective, Zurich : Éditions Scalo, 2003

Boris Mikhailov, collection 55, Berlin : Phaidon, 2001

ARTICLES DE PRESSE (sélection)

« Boris Mikhailov, portfolio », in *Les InRockuptibles*, n° 817-819, août 2011

« Boris Mikhailov's photographs, Harsh pictures of harsh » in *The Economist*, 28 juin 2011

Ariella Budick, « Boris Mikhailov: Case History, Museum of Modern Art, New York » in *Financial Times*, 9 juin 2011

Ken Johnson, « Behold the Anonymous Downtrodden », in *The New York Times*, 2 juin 2011

Erik Vroons, « Boris Mikhailov, Yesterday's Sandwich », in *GUP International Photography Magazine*, n° 31, octobre 2011

Aude Launay, « Soviet Union », in *Technikart*, octobre 2009

« Schorr edits Mikhailov », in *Frieze*, n° 114, avril 2008

Christine Toomey, « The barefaced cheek of Boris Mikhailov », in *The Sunday Times Magazine*, 3 juin 2007

Christine Meffert, « Boris Mikhailov », in *Die Zeit-Zeitmagazin Leben*, n° 41, octobre 2007

Larissa Harris, « Boris Mikhailov: Institute of Contemporary Art, Boston », in *Artforum International*, décembre 2004

Vicki Goldberg, « Record of Wretchedness From the Soviet Eden », in *The New York Times*, 28 avril 2002

Alexandre Castant « Boris Mikhailov : la fabrique », in *Le Journal du Centre national de la photographie*, n° 6, janvier 1999

Texte :

Nicolas Bourriaud in *Boris Mikhailov, I've been here once before / J'ai déjà été ici un jour*,
David Teboul. Munich : Édition Hirmer Verlag GmGH / Paris : Édition Les Presses du réel, 2011.
Extraits du film *Boris Mikhailov, L'Art et la Manière*, de David Teboul
©Arte France - Images et compagnie, coproduit par Suzanne Tarasieva.

Notes sur Boris Mikhailov

Il est fort possible que l'historien du futur considérera ce début du vingt-et-unième siècle comme l'époque au cours de laquelle la photographie aura radicalement changé de statut - quittant celui d'outil permettant de représenter la réalité, pour adopter celui d'un élément constitutif de la réalité elle-même, ni plus ni moins consubstantiel à nos vies quotidiennes que l'eau du robinet ou l'asphalte des trottoirs. Nous considérons de moins en moins une photo en tant que trace ou que support de souvenir, ni même comme l'enregistrement d'un moment : ce sont les moments vécus eux-mêmes, lourds d'une pluie d'images immobiles, qui appellent le cadrage et les retouches numériques. Paparazzi, mondains munis de portables, journalistes, techniciens, touristes, parents consciencieux, R.P de soi-même sur myspace ou facebook.com, nous sommes tous pris dans cette temporalité iconique, que rythme la petite syncope de l'image gelée. En un! mot, dans un monde qui se définit par la représentation, qui s'enregistre en permanence et se contemple en train de s'enregistrer, l'image fixe est un simple moment du mouvement.

Peu de photographes, peu d'artistes, sont les contemporains de cette métamorphose. Mais Boris Mikhailov l'est, car sa pratique ne s'indexe pas sur un quelconque mode ancien de la photographie, mais les convoque tous. Ses œuvres ne se limitent jamais à des instants capturés. La valeur culturelle de l'image photographique s'est effacée, tout comme l'aura des choses en général, mais Mikhailov est un braconnier, pour qui le fameux « coup d'œil » du professionnel importe moins que la matière que l'image contient - et peu importe comment elle se retrouve chez lui. La scène primitive par laquelle débute son activité de photographe est à ce sujet éclairante : utilisant un appareil confié par l'entreprise d'état dans laquelle il travaille comme ingénieur, il en détourne l'usage pour faire des clichés érotiques de sa femme ; il est découvert, et immédiatement renvoyé. Il gagne alors sa vie comme photographe populaire, et en retouchant de vieilles photos de famille qu'on lui confie ça et là. D'emblée, la pratique photographique s'indexe chez Mikhailov sur le détournement, l'interdit et la manipulation d'images provenant de multiples sources.

Numérisée donc, comptée en dpi, customisée par des logiciels qui, comme photoshop, permettent d'altérer à l'infini ses rapports avec la réalité enregistrée, la photo n'a plus grand chose à voir avec la magie lumineuse qui a bouleversé au dix-neuvième siècle la relation entre l'artiste et le réel. Les expérimentations de Daguerre ont jadis permis aux peintres impressionnistes de repenser la figuration à partir de l'impact lumineux ; aujourd'hui, les pixels des caméras numériques autorisent les artistes à concevoir l'espace humain comme une construction sans fondement, comme une pile d'illusions faite de strates d'images. Le « Grand récit » soviétique, fiction qui ne s'est vite plus donné la peine de s'incarner dans du réel, a permis à Mikhailov de percevoir le monde comme une fantasmagorie, une pléthore d'images qu'il s'agissait de creuser d'un côté, de retoucher de l'autre.

Case history (1997-1998), est un opéra urbain, la série la plus brutale et la plus folle de Mikhailov : en un incroyable tourbillon de photographies (plus de cinq cents), il met en scène la vie des clochards de Kharkov, dirigeant ses acteurs rémunérés comme s'il était le Vicente Minelli des bas-fonds. Il fait partie de l'image, et celle-ci n'est que le produit de cette participation : le réel n'est pas une matière brute que l'acte de la prise de vue aurait pour tâche de révéler, mais une simple modalité de l'image.

Texte :

Nicolas Bourriaud in *Boris Mikhailov, I've been here once before / J'ai déjà été ici un jour*,
David Teboul. Munich : Édition Hirmer Verlag GmgH / Paris : Édition Les Presses du réel, 2011.
Extraits du film Boris Mikhailov, L'Art et la Manière, de David Teboul
©Arte France - Images et compagnie, coproduit par Suzanne Tarasieva.

Dans les œuvres de Boris Mikhailov, le statut de la photographie est celui d'une féerie déjà passée : les scènes sont parfois empreintes de nostalgie, et les clichés eux-mêmes semblent être des retirages, énième version d'un original perdu. C'est qu'en tant que pratique, elle appartient à un continent perdu, à un univers suranné dont Mikhailov se contente d'assembler les fragments. Stan Douglas explique qu'il utilise des technologies d'hier pour ses installations filmiques, car « les formes obsolètes de communication deviennent un index pour la compréhension du monde que nous avons perdu. » C'est pour des raisons identiques que Rodney Graham installe au centre d'une de ses expositions un lourd projecteur d'antan, ou que William Kentridge utilise les techniques du film muet pour ses animations en noir et blanc. Chez Mikhailov, la photographie est à la fois le reste d'un univers disparu, et le lien qui nous unit à cet univers.

Comme toute technologie, la photo produit des spectres, explique Jacques Derrida. Plus précisément encore, des revenants : cette image, que l'on vient de prendre de mon visage, sera celle que d'autres verront après ma mort... Bref, sitôt qu'existent une inscription, un enregistrement, le futur et le passé s'entremêlent, et ce qui est passé devient à venir. Toute trace produit une hantise, un univers peuplé de revenants : « la technologie décuple le pouvoir des fantômes », comme l'écrit Derrida. Mais en même temps, ces spectres intensifient la vie, la dédoublent, la remplissent de nouveaux potentiels. L'on pourrait ainsi dire de Boris Mikhailov qu'il construit la maison hantée du monde soviétique, une étrange collection d'images qui chacune porte la trace d'une espérance collective, de rêves intimes, de sensations oubliées.

Texte :

François Prodroimidès in *Boris Mikhailov, I've been here once before / J'ai déjà été ici un jour*, David Teboul. Munich : Édition Hirmer Verlag GmgH / Paris : Édition Les Presses du réel, 2011.
Extraits du film Boris Mikhailov, L'Art et la Manière, de David Teboul
©Arte France - Images et compagnie, coproduit par Suzanne Tarasieva.

Rouge Babylone

[...] Déambulant aujourd'hui dans les rues de Berlin, de Potsdam ou de Kharkov, désormais citoyen du monde, tour à tour rusé, ironique et sentimental, pudique et farceur, Mikhailov s'apparente parfois à l'acteur d'une comédie disparue, ou qui n'a pas eu lieu. De cette comédie invisible ne nous restent que quelques décors et ses scènes, non pas à la façon de vestiges, de bas-reliefs décolorés pieusement conservés, plutôt à la façon de mille-feuilles où travaillent sous de multiples forces des frottements internes. Témoin de l'intérieur d'un ancien empire et de sa chute - qui connut ses victoires et ses vices, sa démesure et sa corruption - Mikhailov a déployé ses stratégies multiples pour montrer la vie nue et préserver la liberté de voir, libre-prenneur comme on dit libre-penseur, avec l'intuition de ce qui restera au cœur de ce qui va disparaître. À cet empire dont le nom s'efface, superposons un instant un autre nom pour lui rendre couleurs. Babylone. Rouge. [...]

[...] Les images de Mikhailov sont celles d'un homme ordinaire. Il est parmi les autres et témoigne de la vie ordinaire dans un pays sous surveillance. À la façon d'un prisonnier qui photographierait le quotidien de ses co-détenus, dont il partage le destin. Ne sera-t-il pas, celui là, le plus libre d'entre eux ? Ne montrera-t-il pas chez ses camarades les *coins* où la liberté, voire la dignité, se réfugient ? Il sort dans la rue, aime sa femme, boit, joue, et vit sa vie ordinaire d'homme soviétique. Quand il marche et photographie, il est heureux. Il appartient au même cercle des « Soviétiques moyens » - moyen entre quoi et quoi ? Dans un monde où tous sont égaux, l'expression ne revêt plus une signification sociale et culturelles, comme on dit « Français moyen ». Le geste s'ancre dans une double exclusion fondatrice, le mythe personnel du photographe : exclu de son usine où l'on a découvert des nus de sa femme ; refusé par une autre usine au motif que sa mère était juive, son chemin se trace à l'écart du lieu même où s'accomplit le héros prolétarien. Déployant ses stratégies photographiques, développant dans sa salle de bains assis sur les toilettes, Mikhailov ne s'invente pas non plus héros de la dissidence. Ses images ne sont pas dissidentes. Disons plutôt dissonantes : elles gênent, touchent aux limites de l'autorisé, transgressent en secret. Certaines attendent leur heure. Leur force tient d'ailleurs à ne pas s'être épuisées à braver les interdits du temps - sans quoi elles seraient mortes avec ces interdits même. Elles ne s'enracinent pas non plus dans la résurrection d'un passé immémorial, ni ne redévoient le mythe d'un peuple éternellement voué à la soumission, ni n'espèrent le monde qui lui succédera. À vrai dire, elles naissent à un endroit où les liens avec le passé et l'avenir sont rompus, tronqués. À une époque où le pouvoir dévore moins ses enfants, qu'il ne les laisse pas vivre sans surveillance. C'est ce peuple sans cause, sans destin, dont il fait partie, qu'il regarde, tantôt comme un médecin, tantôt comme un satiriste. Les photographies de Mikhailov ont constitué une forme singulière et silencieuse de conjuration. Et ce geste, libre malgré tout, est aussi à comprendre comme un legs. [...]

Texte :

Boris Mikhailov, I've been here once before / J'ai déjà été ici un jour, David Teboul.
Munich : Édition Hirmer Verlag GmgH / Paris : Édition Les Presses du réel, 2011.
Extraits du film Boris Mikhailov, L'Art et la Manière, de David Teboul
©Arte France - Images et compagnie, coproduit par Suzanne Tarasieva.

Extraits des entretiens réalisés par David Teboul avec Boris Mikhailov pour le film « J'ai déjà été ici un jour ».

7. L'exposition *Salt Lake* à Potsdam. Une Nice Soviétique/Ça existait cette appartenance/D'une étrange existence humaine/

[...] Je me suis retrouvé dans un lieu dont m'avait parlé mon père. Il avait vécu pas très loin. Ce sont des lacs salés où des gens se baignent nus. C'était juste après la révolution, dans les années 20 ou 30, il y a très longtemps. Et j'étais curieux de savoir si cela existait encore. J'y suis allé en voiture et ça m'a tout de suite frappé. Ce qui m'a frappé, c'est que c'était comme un gang russe. Il y avait une foule de gens autour d'un petit lac. Il y avait de la boue, une vieille usine, un tuyau sur lequel les gens étaient assis et se lavaient. C'était de l'eau très chaude. L'usine extrayait le sel de ces lacs salés et y fabriquait de la soude. Et cette eau chaude circulait en permanence entre l'usine et le lac. Les gens y viennent pour se soigner, s'enduisent de boue, s'allongent, se reposent, etc. Une sorte de gang russe [au sens de repaire clandestin] où les gens se soignent. Chaque endroit m'a impressionné. J'ai pris l'appareil pour aller photographier dans l'eau. Les gens avaient peur, se demandaient ce que je leur voulais. Ils sentaient qu'ils n'étaient pas à leur avantage. Je leur ai dit que je prenais des photos pour mon père, pour qu'il voie cet endroit où il était venu il y a longtemps. Et ils m'ont laissé les photographier, m'ont appelé près d'eux. Quand on leur demandait pourquoi ils n'arrangeaient pas un peu les lieux, ils répondaient : « Pourquoi arranger les choses ? Si on arrange, ça sera cher. » C'était une sorte de Nice soviétique. Voilà... J'ai dû tout photographier en une fois, en deux heures. Trois heures maximum. Quel que soit l'endroit où je regardais, il y avait toujours une photo à faire. Tout était intéressant. Là, il y a une sorte de jeu où l'ancien et le nouveau se mélangent. L'ancien, parce que c'est quelque chose que mon père avait vu. Et en même temps, c'était une réalité qui existait encore. Une sorte de jeu avec le postmodernisme. Un jeu photographique avec le postmodernisme. Ça prolongeait une vieille idée que j'avais eue un peu avant : on est à la fois là et pas là. À la fois on est là aujourd'hui, et on est là il y a très longtemps. Il y a des gens. C'est calme. Le soleil brille. Et soudain, quelqu'un se déshabille. Il y a le tuyau. Le type se tient là, tout nu. Et il y a des poteaux, qui semblent mener sur le mont Golgotha. Tout était naturel, totalement naturel, c'était frappant de naturel, et en même temps il y avait des souvenirs anciens. Par exemple, une femme avec des bouclettes, ou bien avec un fichu sur la tête, ça rappelle certains tableaux de la Russie ancienne. Et voilà qu'un train arrive. Il y a des rails et des gens allongés dessus. Et voilà que le train arrive... Il passe, et tout le monde se réinstalle sur les rails. Là, ils sont assis, un peu plus loin, une main dépasse, ailleurs, il se passe encore quelque chose. C'est en quelque sorte la quintessence de la vie de l'homme moyen dans le contexte soviétique. En même temps, malgré un environnement atroce, des conditions de vie inhumaines, on voit que les gens se reposent réellement, et qu'ils sont contents. C'est quelque chose d'étrange, que les gens puissent rester dans une situation pareille. Il y a des rails lourds, des taches, des endroits impossibles, et tout à coup, des corps massifs sont allongés. Et juste au-dessus d'eux, une femme dans une posture grecque. Une femme assise dans une posture grecque. Ça me plaît toujours autant. Je n'ai jamais rien photographié de mieux. Quand j'étais à Tenerife, j'ai photographié un endroit chic, où les Occidentaux viennent en vacances. Et les vacanciers font comme ça... comme s'ils travaillaient. Là, c'est l'inverse. À Tenerife, tout est magnifique autour, et les gens marchent et sont tendus. Ça dépend des gens bien sûr, mais la plupart sont complètement pris par ce qu'ils font, comme s'ils travaillaient. Et ils contractent le visage. Alors que là, l'environnement est atroce, atroce, mais les gens sont relativement tranquilles, détendus. Ça fait réfléchir.

Ceux qu'on voit là, c'était des gens qui travaillaient à l'usine ?

Non... Je ne crois pas. C'étaient des gens qui étaient vraiment malades, et que la boue soulageait. Ils arrivaient de différents coins des environs. Il y avait énormément de monde. A vrai dire, je n'ai pas cherché à savoir. Je n'ai pas une approche de journaliste pour demander qui vient d'où et fait quoi.

Texte :

Boris Mikhailov, I've been here once before / J'ai déjà été ici un jour, David Teboul.
Munich : Édition Hirmer Verlag GmgH / Paris : Édition Les Presses du réel, 2011.
Extraits du film Boris Mikhailov, L'Art et la Manière, de David Teboul
©Arte France - Images et compagnie, coproduit par Suzanne Tarasieva.

Le lac était lié à l'usine. Je ne sais pas vraiment non plus ce que c'était que cette usine. On y fabriquait de la soude. Ce qui m'intéresse, c'est ce qu'on voit. Ce que je vois. Le côté visuel. Je sais que certaines choses sont liées, mais quant à savoir pourquoi, ça ne m'intéresse pas.

Cette série est différente de celle sur les lieux de vacances en Crimée...

La Crimée est un lieu de vacances raffiné, avec toute une grande tradition russe. Il y a des dames à chapeau, des arbres magnifiques. L'atmosphère est pleine de souvenirs, de beauté. Tout cela est magnifique. C'est un peu gâché par ces atroces constructions en béton au bord de la mer qui abîment la vue. Et puis les gens aussi... Ici, j'ai photographié des gens, d'autres gens. Alors que là-bas, j'ai essayé de me prendre en photo moi-même. Peut-être qu'ici les gens, c'est le peuple... Là-bas, on joue à une espèce de jeu, on se sent appartenir à la bourgeoisie. On joue à la bourgeoisie, et c'est le lieu qui invite à cela. Ici, c'est comme du pur reportage. C'est la vraie vie qui nous entoure.

Est-ce que cette série a quelque chose d'érotique pour vous ?

Les femmes ont des formes comme ça : pour moi, ces formes, c'est une sorte de sexualité originelle. Là, il y a des tas de femmes allongées. Et elles ont des poses... Allongées, comme ça... C'est très sexuel. L'atmosphère est saturée de sexe. Alors que les gens sont vieux. Mais il n'empêche que c'est très vivant. C'est comme si le lac respirait. C'est une impression très forte.

C'est une sorte d'archéologie soviétique ?

Oui, une archéologie et puis aussi... pas une archéologie mais... comment ça s'appelle ? Tout ce qui concerne le corps... Une archéologie parce que c'est comme si on avait creusé une fosse, avec des pierres, et qu'on remue dedans. Mais là, ce n'est pas vraiment de l'archéologie, ni de l'ethnographie, mais... La science du corps... je ne me souviens plus comment elle s'appelle. Quand il s'agit d'un corps particulier... Il y a aussi un symbole soviétique... une certaine conception du corps soviétique.

C'est une représentation très intime de l'Union soviétique...

Oui, c'est quelque chose de caché. On peut parler d'intimité, mais c'est surtout quelque chose de caché. On pourra toujours aller partout, sans jamais voir ça. Il y a des plages, une belle nature, des endroits magnifiques. Et tout à coup, on découvre un endroit comme on n'a jamais vu. C'est comme ça. C'est vraiment comme ça. En tant que photographe, j'aimerais beaucoup retrouver un autre endroit comme ça. On peut trouver des endroits avec de la boue thermique, mais il n'y aura pas cette espèce de concentration folle. Comme on dit, je n'ai pas vécu pour rien. Un moment, ça donne l'impression d'avoir réussi à faire quelque chose. Ce n'est pas si facile de dire quelque chose à quelqu'un, de trouver quelque chose... Bien sûr, ce serait bien que ça reste. Que cela tienne dans le temps. À l'époque, on regardait ça différemment. On trouvait ça horrible. Mais maintenant ? Maintenant on adopte un point de vue historique. Cela n'existe plus. C'est fini. Oui, ça existait, cette appartenance. Et puis ici, il y a tellement de choses humaines qui transparaissent... Cela va sans doute rester longtemps. Il ne s'agit plus de ce qui était alors « mauvais », etc. Mais d'une étrange existence humaine. Comme tout le reste, comme toutes les photos, elles meurent toutes très vite. Pourtant celles-ci, Dieu merci, ont déjà 40 ans. Ou 30. C'était en 1986...

Cette série est importante pour vous ?

Cette série n'est pas tant importante pour moi que pour l'histoire ! Non, mais c'est vrai qu'elle est importante pour moi. En même temps, c'est l'histoire de ce qui est le plus soviétique possible. Là, on atteint le maximum du soviétisme. Un des maximums. C'est là, ça existe... Je ne sais pas si ça existe toujours, sans doute que non. J'ai téléphoné là-bas, j'avais envie d'y aller, mais on m'a dit que l'usine était fermée. Comme il n'y avait plus d'eau chaude, les gens n'y venaient plus. Et donc que cela n'existait plus. Si l'usine se remet en marche, ça recommencera peut-être.

Texte :

Larissa Harris, « Boris Mikhailov: Institute of Contemporary Art, Boston », in *Artforum International*, décembre 2004

BORIS MIKHAILOV

INSTITUTE OF CONTEMPORARY
ART, BOSTON

The twenty-six photographic series that Ukrainian photographer Boris Mikhailov made between the late 1960s and 2002 (all but three of which are represented in this exhibition) include several varieties of homemade antidote to official Soviet visual culture as well as negotiations—some shaky, some masterful—with the many new “freedoms” of the post-Soviet world. Though the series vary enormously in format, technique, and strategy, Mikhailov’s interests in the individual rather than the type, immediacy rather than distance, and the everyday rather than the ceremonial remain constant throughout, constituting a direct challenge to what Boris Groys might call “the Soviet promotion machine.”

In the large sepia prints of “Salt Lake,” 1986, fat, unselfconscious members of the working class are seen bathing in a giant pool of soda-factory effluence near the Ukrainian capital of Kharkov. Nobody here resembles those active youths on propaganda posters. And after the disintegration of the USSR, Mikhailov continued to confront power with truth: Both “On the Ground,” 1991 (the Russian title of which is taken from the Gorky play *The Lower Depths*), and the brutal “Case Histories,” 1998, chronicle the street life of Moscow and Mikhailov’s native Kharkov with an unblinking eye.

These and other series have obvious analogues in Western documentary and street photography. But other material cannot fully be described by the Western art-historical terms “conceptual,” “found,” or “staged,” though there are family resemblances. Take for example, “Sots Art,” 1975–78, and “Luriki,” 1971–85. Because color printing was extremely expensive in the Soviet Union, family or other personal black-and-white photos were often hand colorized. Mikhailov did this for money but also found inspiration in it, overpainting his own and others’ photographs to make works like one from “Sots Art” (not included in the current show) of six stout amateur gymnasts, their rubber balls tinted startling shades of green, yellow, red, and pink. Here Mikhailov frames a popular practice against the dark backdrop of the regime’s own retouched photography, underscoring the pathos both of this particular practice and of photography itself.

These and other series have obvious analogues in Western documentary and street photography. But other material cannot fully be described by the Western art-historical terms “conceptual,” “found,” or “staged,” though there are family resemblances. Take for example, “Sots Art,” 1975–78, and “Luriki,” 1971–85. Because color printing was extremely expensive in the Soviet Union, family or other personal black-and-white photos were often hand colorized. Mikhailov did this for money but also found inspiration in it, overpainting his own and others’ photographs to make works like one from “Sots Art” (not included in the current show) of six stout amateur gymnasts, their rubber balls tinted startling shades of green, yellow, red, and pink. Here Mikhailov frames a popular practice against the dark backdrop of the regime’s own retouched photography, underscoring the pathos both of this particular practice and of photography itself.

In the mid-’80s Mikhailov made several series (some during photo-paper shortages) in which a number of small black-and-white images are printed or pasted onto a single sheet, often embellished with scribbled comments or identifiers. In one page from “Unfinished Dissertation,” 1985, for which he pasted hundreds of snapshots onto the backs of pages of the incomplete document of the title, we see the moustached artist in socks and underwear spread-eagled on his bed; another shot just like it, except that a cat has leapt into the frame; and yet another, slightly different from the first, but, as Russian curator and critic Ekaterina Degot notes in her catalogue essay, not in a particularly meaningful way. Unlike “Salt Lake,” these private experiments in antiphotography do not set out to capture beauty in the everyday but channel the unimportant moments of domestic life into images that are shorn of import themselves.

Degot usefully reminds us that a public and professional life stripped of meaning refocused Soviet citizens on human relationships and amateur pursuits, and further states that (unlike the Western-capitalist figure of the flaneur) an amateur is not alienated from his subject matter. And Mikhailov certainly inhabits the communities he depicts. Whether in “Crimean Snobbery,” 1982, in which he documents his friends pretending to be rich folks at the beach, or in individual shots of, say, a woman mooning the camera, there’s an overpowering feeling of people taking pictures of themselves, for themselves. Fortunately, Mikhailov’s slapstick impulse was not snuffed out with that intimate world; it reemerges postmigration in a project on (European) football commissioned in 2000. Here, Mikhailov and his wife and longtime collaborator, Vita, are pictured in a Berlin park goofing with a soccer ball (pretending to give birth to it, or swallow it, and corraling other parkgoers to do similarly absurd things with it). It’s a strange group of images, but it’s gratifying to see how Mikhailov continues to seek the grotesque and the warmly playful, even after the society that honed his vision has disappeared.

—Larissa Harris

Texte :

Friedrich Meschede in *Salt Lake*, Göttingen : Steidl, 2002

Boris Mikhailov, born 1938 in Charkov, Ukraine, was first considered an artist when a photograph of a naked woman bathing was found amongst his private documents at the company where he worked as an engineer. This incident commenced the myth of Mikhailov's biography but at the same time it reflects the reverse relation of photography to art and of the photographer to society which prevailed in the Soviet Union at that time. The photographer was only considered an artist when he adopted the official modes of expression institutionalised by the authorities. There was little room for private matters. Every photograph beyond these boundaries was declared amateur photography and thus Mikhailov often introduced himself as an amateur, in order to express that he was an artist. Many of his photographs were created outside the recognized categories. They were private and were not intended for publication but were acknowledged as art amongst the private circle of friends in Russia which constituted an art community of its own.

The social and political context which engendered a response to Mikhailov's work quite the opposite to that in the west, is fundamental to understanding the 1986 series *Salt Lake*. It is also of course significant in any understanding of the artist's history. The *Salt Lake* photographs are one of his bodies of work which were created privately and which document a world removed from any ideal. *Salt Lake* is very Russian, to the extent that it was characteristic to show personal worlds distinct from power structures and to portray those people who, in defiance of all adversity, lived their lives to the full. Mikhailov's work encompasses both the tragic and the comedic aspects of life in a similar vein to the literary work of Fyodor Mikhail Dostoyevsky, in the tradition of generations of Russian artists who have explored the insoluble connections between artistic creation and the inner man.

With this sequence of photographs Boris Mikhailov documents summer days and bathing pleasure at a lake near Slavjansk in the Ukraine. It is the town where his father lives and the environment bears the scars of the local factories which produce soda water. The industrial process accounts for the high salt content of this inland water and it is this factor which attracts the old and aged, hoping for some alleviation or even cure of medical conditions. The water is said to be good for the skin and this has established the dirty lakeside promenade, where now and then freight trains are being shunted, as a health resort. This industrial context is not considered with the idea of a summer holiday but in the same way that concerns about pollution are disregarded, any notion of a bathing beach is ignored. There is a stretch of water, the heat of summer, and the possibility to escape from the sun by bathing in the salt lake, all topped by the illusion that is good for body and soul.

Boris Mikhailov shows us the people going for a swim in the salt lake, talking to each other on its shores, or simply sunning themselves. In his pictures there is a calmness which lends a pictorial element to this reportage photography. The calm of those depicted recalls a central work of the pointillist painter Georges Seurat *A Sunday afternoon at the Grande Jatte* which was painted between 1884-86, and today is part of the Chicago Art Institute's collection. This comparison widens the perspective and helps to understand the photographs as works of art because they also capture and represent the human dimension, the tragic and comic of Dostoyevsky.

[...] Today, *Salt Lake* can be seen from a different perspective: the Soviet Union is no more and the criteria which produced this kind of photography no longer apply; but the harmonious life which had been possible outside the state ideal it is also no longer possible. In the course of history, both political and personal, a distance is created and with it comes the objectivity to recognize these photographs as documents of an epoch. They are also born out of Mikhailov's vision and he reminds us that, as Dostoyevsky claimed, «beauty alone saves the world», even if that beauty only survives in our memories.

Texte :

Vicki Goldberg, « Record of Wretchedness From the Soviet Eden », in *The New York Times*,
28 avril 2002

Record of Wretchedness From the Soviet Eden

Boris Mikhailov went into photography full time largely because the Soviet government did not approve of his photographs. He was an engineer who worked in a factory and took pictures in his spare time. The K.G.B., on one of its ' «checkups» found some photographs of nudes in his lab. He was fired.

After that, he worked unofficially and indeed illegally in what was known as the «shadow economy» where entrepreneurs practiced capitalism on a small scale. He enlarged and printed snapshots from people's family albums, which, as he has pointed out, gave him a vast knowledge of Soviet amateur photography.

He took another «forbidden» picture of a woman, this one fully clothed, that pleased him very much. She was holding a cigarette butt, which Soviet women didn't do in photographs because they were obliged to represent an ideal. Mr. Mikhailov decided that photography could be a means of self-expression that extended beyond the cramped limits of the Soviet rule book.

His work became a private protest. He was not allowed to photograph and did not show in official exhibitions, but in the Soviet Union and the countries it dominated, unofficial shows were held in apartments, even in cafes and laundries, where people gathered to talk and exchange ideas. The arts might be muzzled, but they could still growl.

When Soviet communism tottered and fell, Mr. Mikhailov kept on protesting against the old mandates of moderation and the long tradition of hiding, denying or simply ignoring the truth. «Boris Mikhailov: The Insulted and the Injured» at Pace/MacGill tells some pretty grisly truths. It is his first major gallery show in the United States, though he has had solo shows in a number of European museums. His message is important and forcefully delivered when at its most immoderate. Mr. Mikhailov is at his best when he does his worst. He has an uncommonly powerful grasp of misery.

Content is everything here. He has picked up from the carelessly inclusive nature of amateur photography a knack for throwing in extraneous details that turn out to be what really matters. In the eight pictures from the «Salt Lake» series of 1986 (soon to be published by Steidl), people bathe and chat and have a fine old time in a Ukrainian lake. These pictures, color images made from toned black-and-white prints, have acquired an off-putting sepia cast. They describe a dreary spot, with low concrete buildings, a huge pipe that people cling to in the water and little islands of bubbles that float placidly among the bathers. In fact, the untreated factory effluent empties right here into the lake, but the bathers evidently do not care.

The rest of the show consists of 3 very large and 36 small (about 7-by-10-inch) color photographs from a series called «Case History» made in 1999. These portraits - no, that's too kind a word - these raw images of homeless people in Kharkov, Ukraine, Mr. Mikhailov's home town, are sometimes intensely painful. Outdoors in the snow, a woman who has pulled her panties to her knees holds her blouse above her breasts while a man with a woeful face holds her and cups one hand under the collapse of her scarred stomach.

Another woman, who points laughingly at her man's exposed, not particularly amusing stomach, had a bandaged head and an extravagantly black eye. One of his eyes stares permanently at his nose. Elsewhere a woman squats to empty her bowels on a concrete floor. One entire image is a discolored breast with three large stitches and a dark blue blouse folded around it.

Texte :

Vicki Goldberg, « Record of Wretchedness From the Soviet Eden », in *The New York Times*,
28 avril 2002

«My aesthetic» Mr. Mikhailov told an interviewer two years ago, «talks mainly about the dissolution of beauty.» Well, it has dissolved, along with a society. Mr. Mikhailov has borne witness to a social history that did not, could not, exist before. The Soviets would not have allowed these photographs, but, according to Mr. Mikhailov, in those days there were no homeless people in Kharkov. This account is a lesson in the formation of class distinctions, which communism was supposed to erase. Mr. Mikhailov's pictures might just prove Marx right: look what capitalism has produced.

A gallery may not be the optimal place to see this work; its real force is better understood in a book titled «Case History» (Scalo, 1999). Though repeated assault has insulated and nearly bullet-proofed my visual responses, I find the book shocking. It's not just the poverty and hardship, not even the bodily erosion and stony sorrow, but the theatrical sense of intimacy that stings my eyes. People open up - unzip their jackets and trousers, display wounds, tattoos, growths on their genitals, suffering, resignation, defiant dignity and seriousness that is alternately wan and fierce. Complaisantly or matter-of-factly they strip away layers of human protective disguise, whether of fabric or pretense.

The pictures have a terrible cumulative power, and Mr. Mikhailov's use of sequential images illuminates both the way he works and his subjects' lives. He includes scenes of real affection, for the same or the opposite sex, one man for both a woman and a man. This man's male friend is fairly good looking until his mouth is forced open, exposing the few rotten teeth he has left.

A couple of women remember that it is supposed to be sexy to exhibit your body. A few laugh. The kids have a great time and inhale something or other from pink plastic bags. Mostly this life is not a laughing matter. Mr. Mikhailov writes that generally people forced into homelessness died and that those who elected it survived. Other photographers, like Luc Delahaye and Gueorgui Pinkhassov, have pictured the failed territories of post-Soviet life, and gruesomely. Mr. Mikhailov's photographs convey an unnerving sense of penetrating skin to the bone or to despair.

These photographs come smack up against the potential for exploitation so hotly debated in the criticism of documentary photography. He paid his subjects to pose - he says it would have been immoral not to - and often directed them, for instance, to take off their clothes. He writes that «manipulating with money is somehow a new way of legal relations» in the former U.S.S.R. and he wanted to show how openly people can be manipulated. His wife earned the trust of people who were afraid of everything, and he invited some of them to his home, let them take baths, gave them a drink and evidently food as well.

He had the power of money and of the camera; they had none. They all agreed to have their pictures published in magazines so others would know how they lived. The imbalance of power inherent in photographing the poor remains disturbing.

He has written that the homeless are either totally ignored or randomly kicked or shoved into the street. One passer-by shouted at him for photographing a man on the ground then walked on when he asked her to help stand the man up and take him home. He asks whether it would be better to let him die than to publish the photo. «In general» he writes, «it is hard to speak about morality when one is wearing long fur coats.»

And he says these photographs are his civic duty. There are no photographs of the 1930's famine in Ukraine, when millions died, no photographs of Soviet losses in World War II, an entire history either expunged from the visual record or glamorized. Something inside told him he was not allowed to let another era go undocumented. Like what he did or not, it is history, it's inflammatory - and it scorches the soul.

Informations pratiques

LIEU & HORAIRES D'EXPOSITION

La Criée centre d'art contemporain
place Honoré Commeurec - halles centrales
35 000 Rennes France
métro République
tél. (+33) (0)2 23 62 25 10
fax (+33) (0)2 23 62 25 19
la-criee@ville-rennes.fr - www.criee.org

entrée libre et gratuite

mardi au vendredi de 12h à 19h
samedi et dimanche de 14h à 19h
fermé le lundi et les jours fériés
accessible aux personnes à autonomie réduite

LA CRIÉE
CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN
RENNES - F

Place Honoré Commeurec
Halles centrales_35000 Rennes
T. (+33) (0)2 23 62 25 10 _ www.criee.org

Contact presse :

Solène Marzin
s.marzin@ville-rennes.fr / 02 23 62 25 14

VISITES À LA CRIÉE

EN INDIVIDUEL

Un « document visiteur » présentant le projet d'exposition est mis à disposition de chacun dans l'espace, pour vous accompagner dans la découverte des œuvres. Les agents d'accueil de La Criée sont présents pour répondre à vos questions ou entamer une discussion à propos des expositions.

EN GROUPE

Le service des publics de La Criée propose des visites commentées accompagnées d'un médiateur :

Du mardi au vendredi :

- > Pour les groupes enfants : de 10h à 12h
 - > Pour les groupes adultes : de 14h à 18h
- Les visites de groupes sont construites selon la demande particulière des publics afin de partager des moments privilégiés de rencontre avec les oeuvres. Les visites pour les groupes sont gratuites, sur réservation uniquement.

Renseignements et réservations :

Service des publics
Émilie Cénac
T. 02 23 62 25 12 _ e.cenac@ville-rennes.fr



SUZANNE TARASIEVE PARIS

 **rennes.fr**
VIVRE EN INTELLIGENCE

