

“La fotografia è il mio dovere civile”.

Silvia Burini dialoga con Boris Mikhailov

A cura di Silvia Burini

◇ eSamizdat 2007 (V) 3, pp. 391-395 ◇

Indiscusso maestro della fotografia concettuale russa, Boris Mikhailov (per volere dell'intervistato conserviamo questa grafia, così come i titoli in inglese delle opere) è considerato uno dei più importanti artisti della fotografia dell'ex Urss. È nato nel 1938 a Char'kov, in Ucraina, città che per decenni è stata il suo luogo di residenza e anche la sua fonte d'ispirazione, ma da qualche anno vive a Berlino. La cospicua opera di Mikhailov si articola per cicli tematici a partire dagli anni Settanta e abbraccia la fase storica più recente dell'Unione sovietica (prima della sua dissoluzione). A essa infatti si rivolge la ricognizione sociale di Mikhailov attorno alla vita della gente comune, emarginata e maltrattata dal potere. Ed è proprio dall'Urss che occorre partire per capire un artista che, per dirlo con parole sue, “cerca di non fotografare sensazioni...”.



Silvia Burini Tra le sue serie, una delle più note è senza dubbio *Case History* (1997-98), interamente dedicata ai senzatetto e ricca di immagini dove sono rappresentati corpi spesso nudi, deformati da malattie o altro. Esiste un legame tra queste fotografie e quelle contenute in serie precedenti quali *Red Series* (1968-1975), *Private Series* (tardi anni Sessanta), *Luriki* (1971-1985) e in generale gli scatti legati all'iconografia sovietica e post-sovietica?

Boris Mikhailov Sì, sicuramente esiste un legame e

nasce dal fatto che, nel momento in cui producevo *Case History*, mi consideravo non come un osservatore esterno, bensì come parte di ciò che fotografavo. C'è forse una spiegazione anche di carattere esistenziale. È capitato che mi dovessi sottoporre a un'operazione e all'ospedale, accanto a me, si trovava un contadino. All'inizio lo guardavo un po' dall'alto in basso, mi consideravo uno di città, un uomo di mondo... ma dopo esserci conosciuti meglio ho capito che nel profondo era una persona forte e genuina, e così il mio snobismo cittadino è svanito. Questo episodio, come molti altri, mi ha fatto giungere alla conclusione che io sono parte di qualcosa, e qualsiasi cosa io faccia, rimango comunque una parte di essa. E anche se spesso ho assunto delle posizioni “contro”, in realtà essere contro rappresenta soltanto l'altra faccia della medaglia. Non posso, quindi, considerare la mia vita solo come qualcosa di individuale: essa è parte di un tutto, è qualcosa che appartiene a una determinata situazione, come nel caso dell'ospedale. È così che sono arrivato a *Case History*.

S.B. Qual è invece l'origine di *Red Series*, dove palese è l'intento decostruttivo del discorso sovietico?

B.M. *Red Series* è legata a quello che si può definire “il progetto dissidente”. Per chiarezza, va detto che si trattava di un'opera che non si poteva mostrare pubblicamente in Urss, ma per la quale non necessariamente si doveva venire incarcerati. Gli uomini di partito conoscevano l'arte meglio degli storici dell'arte, sapevano ciò che non era permesso e con *Red Series* le cose stavano proprio così. Questa osservazione, probabilmente, funziona in generale anche per la *soc-art*, sebbene la *soc-art* si possa dividere in due categorie: coloro che praticavano la *soc-art* stando all'interno dell'Unione sovietica e coloro che la praticavano stando all'estero, come Komar e Melamid, per esempio, che già vivevano a New York.

Chi stava in Urss doveva usare un linguaggio ironico, ma molto meno aggressivo, più allusivo, meno diretto; chi invece risiedeva all'estero poteva decostruire i simboli sovietici a suo piacimento, senza rischiare la prigione! Per tornare a *Red Series*, potrei dire che fu un progetto underground, anti-sovietico; sì, direi proprio così, anti-sovietico, anche se forse non del tutto. Oggigiorno, guardando i film sovietici su quello che era considerato sovietico, tutto sembra molto "buono", le persone sono felici, ridono. Facciata? Sì, certo, tuttavia si prova una quasi nostalgia per quel tempo; penso a un'atmosfera del tipo del film *Ijul'skij dožd'* [Pioggia di luglio, 1966, regia di Marlen Chuciev], dove c'è sì ironia, ma anche empatia. Ecco, *Red Series* rappresenta una sfumatura di quel concetto complesso che definiamo "sovietico".

S.B. *Come è avvenuto il passaggio alle serie successive?*

B.M. Mi trovavo al sud, in Crimea e mi è capitato in spiaggia di incontrare uomini normali, grassi, nella loro versione quotidiana. Ho visto la società senza ideologia, perciò è rimasto soltanto il nudo dato antropologico. Ho percepito l'inadeguatezza fisica dell'uomo sovietico rispetto agli standard propagandati dall'arte ufficiale. Questo periodo è molto legato al concetto di "album casalingo". A quel tempo infatti il mio lavoro non ufficiale consisteva nel ritoccare, ingrandire e stampare foto di album di famiglia. La gente mi portava foto piccole in bianco e nero, che io ingrandivo e rifotografavo. Alcune erano dei capolavori... Entrai in contatto con il mondo della fotografia amatoriale sovietica, intrisa di ingenuità, ma anche di stupidità. Da questa esperienza è poi nata la serie dei *Luriki*, che sono una specie di commento al gusto sovietico visto "nel privato" [si veda *Soc-art*, tardi anni '70 (p. 14)]. Rispetto a questi, *Red series* risulta più legata alla sfera ufficiale, benché in dissonanza. La serie *Luriki* rappresenta invece una sorta di estetica sovietica domestica...

S.B. *Come è riuscito a decostruire l'iconografia sovietica ufficiale e a scardinare l'immaginario che il potere imponeva?*

B.M. L'immagine sovietica non esisteva come immagine negativa e neanche il concetto o la categoria di *kitsch* era contemplato, perché tutto era medio, normalmen-

te buono e bello. Così ho capito che quest'immagine sovietica si poteva decostruire attraverso il *kitsch*, che in essa era naturalmente insito ma non sottolineato. Quindi era possibile scardinare l'immaginario ufficiale non solo proponendo un'immagine "contro", ma anche dall'interno della stessa, facendone appunto emergere il *kitsch*. In ogni casa sovietica c'erano foto ritoccate con l'anilina violetta, quasi fossero icone. Ovunque stavano foto del genere ripassate con questa coloritura idiota. Cosa che, del resto, si fa anche oggi con il computer, con ben altri risultati... Il ritocco e la volontà di essere belli in una situazione di totale povertà faceva però inceppare l'ideologia e la macchina propagandistica. Molti collezionavano foto vecchie, mostrandole, poi, spesso accompagnate dalla musica di Bach, e puntando al senso di nostalgia che ne scaturiva. In tal modo era questa la reale immagine sovietica, non quella imposta dall'ideologia; qui si celava la vita reale, dove si annidava il vero *kitsch*, che l'arte ufficiale del realismo socialista non poteva mostrare. Stava qui il rovescio della medaglia dell'immagine che l'ideologia imponeva, non, però, colto come nei quadri di Erik Bulatov, bensì in modo più intimo. L'ironia era legata all'esistenza del ritocco. Così, quando io poi fotografavo una parata e la coloravo perché fosse più bella, introducevo una distanza ironica. Trovo che questa sia una variante di *soc-art*. In seguito, quando la qualità della vita è peggiorata nei modi che sappiamo, ho creato la serie *Brown Histories* [si veda la serie *Vicino alla terra* (pp. 42, 48, 78, 112)]. Bastava girare per strada e in pochi minuti ci si imbatteva in situazioni quali ci potevano essere nella Russia prerivoluzionaria o in America molti anni fa: in un medesimo frangente, cioè, si potevano vedere diverse epoche del passato, come tempi differenti accostati fra loro. Poi in pochi anni la vita è peggiorata ancora e sono arrivato alle soluzioni di *Blu Series* [si veda la serie *Crepuscolo* (pp. 128, 156, 170)]. Associavo il blu all'idea della guerra e a un senso di disfacimento, di congedo, da qui il nome.

S.B. *Perché associare proprio il blu all'idea della guerra?*

B.M. Nella mia simbologia dei colori il blu indica guerra e decadimento poiché è la tinta che prelude al buio della notte. Lo associo a uno stato di allarme, di preoccupazione (è peraltro il colore che i leningradesi

associavano all'assedio. . .). Il marrone, invece, lo identifico con il passato. Qualcuno forse ora si aspetterebbe una serie rosa, ma il rosa, ossia l'alba dopo il tramonto, non è ancora arrivato per tutti. C'è per alcuni, in alcuni luoghi, qualcosa di luminoso c'è, ma non del tutto.

S.B. *Come è arrivato al tema dei senzاتetto?*

B.M. Tra il periodo marrone e quello blu capii che quello che era comune ai miei eroi e di condiviso era proprio il concetto di “sovietico”. L'essere tutti sovietici conferiva una sorta di omogeneità sociale. Perciò quando questo collante venne meno cominciai a cercare un altro personaggio collettivo, che è però tutto sommato un anti-personaggio, un anti-eroe: il crollo, il disfacimento del collettivo stesso, la caduta del “sovietico”. Devo a *Blu Series*, che è tutto sommato l'ultimo mio lavoro di impronta ancora collettiva, l'approdo a *Case History*, ai senzатetto, primo gruppo di soggetti di stampo non collettivo. Li osservavo, ma non facevo parte del loro “collettivo”. Del loro gruppo come essere umano sì, ma non del loro collettivo.

S.B. *Parliamo un po' del Suo progetto A Poem about an Inland Sea per la Biennale del 2007 al padiglione ucraino [Palazzo Papadopoli, San Polo 1371].*

B.M. Era necessario parlare dell'Ucraina, fotografare qualcosa di ucraino. Non che mi sia stato assegnato un tema, s'intende: sono io che mi sono sentito in dovere di fotografare e parlare dell'Ucraina. Forse, proprio perché rilevo i cambiamenti che vi avvengono. Ultimamente mi occupo di “azioni fotografiche” non tanto artistiche quanto fotografiche, anche perché la rapidità della fotografia accompagna il tempo. Non mi interessa, per esempio, il centro delle città perché cambia poco con il tempo; ai margini, invece, nelle periferie, trovo la vita più autentica. Anche se so che in questo momento bisognerebbe occuparsi più dell'artisticità della foto, credo però che questo sia un periodo in cui ancora si possono registrare nuovi cambiamenti e individuare un nuovo “personaggio”. Se, come già detto, dopo la *Blu Series* il mio eroe era diventato il disoccupato, il senzатetto, oppure il povero vecchio malato in pericolo, perché vicino alla morte, adesso, durante il mio ultimo

viaggio in Ucraina, ho trovato meno interessante la vita di questi soggetti, e ho cominciato a osservare i giovani. Dal momento che mi sembrano vivere molto la strada, ed essendomi trovato a camminare con mia moglie Vita con l'impressione che fossimo gli unici di mezza età, ho quindi nella mia ultima serie di scatti rivolto la mia attenzione alla strana vita condotta dalla gente giovane. Di qui il mio nuovo tema esposto alla Biennale: la città della gioventù. . .

Vorrei precisare alcune cose dal punto di vista della composizione della serie: le foto grandi appese al muro sono legate a una città piccola, quasi di campagna, Šargorod. Qui, in occasione di un *workshop*, ci siamo ritrovati in una casa dove era tutto rosa: tovaglia, tende, perfino le ciabatte. Ho risentito quel clima da *kitsch* sovietico che tanto mi era caro ai tempi del mio lavoro sui *Luriki*. Ho assistito a scene di vita normale dell'uomo e in questa vita normale e naturale ho ritrovato immagini che non vedevo da tempo, piene di tenera tranquillità e di naturale dolcezza. Come si vede dalle foto che ritraggono dei neonati [si veda la serie *Shargorod* (pp. 188, 202, 228)], sono potuto entrare nel reparto maternità, dove i bambini sono reali. Qui, in un certo senso si ripropone lo stesso *kitsch* che ho fotografato al tempo dei *Luriki* e, strumento per raccontare la vita, diventa ancora una volta l'ironia, anche se qui essa svolge forse una funzione non decostruttiva, quanto interpretativa.

Le foto che sono sul tavolo [si vedano *Bacio* (p. 296) e *Bacio da vicino* (p. 302)] sono invece state scattate a Char'kov e in parte sono già state esposte in dimensioni più grandi: questa parte della mostra la definirei “realismo critico”. La fotografia di questo tipo di solito non è considerata artistica, o, se lo è, solo in bianco e nero, non a colori. Se la fotografia in bianco e nero è paragonabile alla grafica e la fotografia colorata alla pittura, si può dire che la grafica ha già affrontato questo tema, che in pittura invece non si è proprio visto. Io ho sperimentato un tipo di fotografia che preparo come fosse un quadro, così come un tempo facevano i pittori ambulanti del XIX secolo, i *peredvizniki*. Il loro tempo, così come il nostro, era molto intenso [si vedano *Trittico* (p. 348) e *Shargorod 4* (p. 390)].

S.B. *“Fotografia come provocazione” si legge in vari saggi a Lei dedicati. È d'accordo?*

B.M. Per me è un po' difficile definire la parola "provocazione". Mi sembra meglio dire che io riesco a cogliere la parte "spigolosa" della vita. La parola "provocazione" è ambigua, suppone la presenza di colui che provoca, la cui posizione è quella di chi sappia che cosa è bene e cosa è male e decida di mostrartelo. . .



S.B. In una intervista di parecchi anni fa ha detto che la fotografia è il suo dovere civile. È così anche adesso?

B.M. Sì, la fotografia per me è prima di tutto una posizione assunta nei confronti della realtà. Può anche darsi che non serva a nessuno, ma è comunque il mio dovere civile. Può darsi che prima contenesse una forma di giudizio. Ora, invece, è più un fatto storico, anche se, in qualche misura, mi sembra che tutte le immagini siano in un modo o nell'altro legate a un momento storico; o meglio: all'apparire di un nuovo gesto, giacché ogni tempo ha il suo gesto. L'importante è come viene eseguito questo gesto, da dove lo attingi, magari dal cinema. . . In ciò c'è il senso del passare del tempo; e io mi nutro di questo, della sensazione del fluire temporale.

S.B. Il'ja Kabakov si è definito più volte un artista "sovietico non russo", dove per "sovietico" intende un tipo antropologico diverso rispetto al russo. Lei si definirebbe un artista russo, ucraino o sovietico?

B.M. Anch'io userei le stesse parole di Kabakov e perciò mi definisco un artista sovietico. Credo che la linea da me definita "storica", sia la linea sovietica. È da là

che veniamo. Il problema è se ci sia o meno una linea russa, e che differenza c'è tra la linea russa e quella sovietica. Ci sono quadri indubabilmente russi, per esempio le opere dei *peredvižniki*, ma il lavoro che uno può fare usando le opere dei *peredvižniki* a quale linea appartiene? La si può definire russa? Una cosa è l'immagine quando appare e un'altra è il suo utilizzo. Si tratta di una doppia valenza, è difficile dire che cos'è russo, l'icona è russa anche se ha radici non russe. . .

S.B. Allora è inopportuno dire che gli artisti sovietici hanno radici russe?

B.M. Bisogna definire che cosa differenzia il russo da ciò che russo non è. Dal punto di vista visivo il concetto di "russo" è legato a dei quadri che abbiamo in mente tutti. Da una parte c'è il concetto di estetica russa, incarnato per esempio da un pittore come Brjullo; dall'altra c'è un concetto più storico, mi riferisco ai *peredvižniki*. Da un'altra parte ancora, ora che mi occupo dei *peredvižniki*, posso dire che essi sono un fenomeno sicuramente russo. C'è, poi, in modo antipodico ma altrettanto convincente, il suprematismo di Malevič, ci sono questi due punti opposti, *peredvižniki* e Malevič che posso definire russi. Un'altra cosa russa di cui ho un'idea precisa è il cinema.

Altra questione è il tipo antropologico, i tipi di persone. Per qualcuno il concetto di uomo sovietico potrà anche essere legato alla dissidenza, ma io direi che è legato soprattutto al concetto di dovere: "tu sei obbligato a pensare in un certo modo e tutti pensiamo così e agiamo così".

S.B. Il concetto di uomo sovietico è dunque più legato a una sorta di omogeneità sociale anziché alla divisione più o meno netta fra chi è a favore e chi è contro. Si tratta di una sorta di simulazione collettiva che non è aliena anche da un concetto di solidarietà?

B.M. Sì, proprio così. Quello che una persona pensava in qualità di intellettuale è un'altra storia, era "europeo". Ciò invece che c'era di comune, di condiviso, di solidale, era tipicamente sovietico. Il fatto è che si doveva fare tutto allo stesso modo: io sono uno dei tanti di una comunità. . . Questa è la mentalità sovietica.

Vita Mikhailov Vorrei aggiungere che noi siamo stati la prima e ultima generazione atea, siamo stati esclusi da un passato che veniva da famiglie religiose. Adesso che la religione è tornata a essere molto presente in Russia, una certa mentalità atea è tuttora indice di mentalità sovietica.

B.M. Ai tempi sovietici la fede era nel progresso, nel “radioso avvenire”. Il pensiero sovietico non è un pensiero religioso e nemmeno mistico: qui forse sta la grande differenza rispetto al pensiero russo, che è legato a una coscienza mistica (un esempio per tutti: Dostoevskij), mentre il pensiero sovietico no. Si potrebbe dire che sovietico è ciò che è comune, condiviso, solidale e non legato a forme religiose o mistiche. Praticamente, cioè, siamo come le scimmie. . .