

GALERIE  
CHANTAL CROUSEL

# Wolfgang Tillmans

REVUE DE PRESSE | SELECTED PRESS

## Wolfgang Tillmans on His Music: “It’s Been an Incredible Roller Coaster”

As his new album *Build From Here* is released, Wolfgang Tillmans talks about his journey to becoming a full-on musician



Today, **Wolfgang Tillmans**, one of the world’s leading contemporary artists, releases ***Build From Here***, his second album. While we might be more familiar with his photography, video and printed matter, anyone who listened to Frank Ocean’s visual album *Endless* in 2016 would have heard Tillmans’s track *Device Control* in its entirety: Ocean sampled the whole thing as the concluding track on his album. Tillmans’ first EP, released that same year, contained music he had recorded onto cassette tape in 1986.

Lucy Kumara Moore  
*Wolfgang Tillmans on His Music: “It’s Been an Incredible Roller Coaster”*  
AnOther, April 26, 2024.  
<https://urlr.me/YfNjM>

His longstanding participation in club culture is also evinced in his work, from photographs taken in Berlin's Berghain (Tillmans is one of very few photographers given permission to document the club), to images of his own studio parties or his portrait of 'Smokin' Jo', who was resident at Trade, the gay night held at Turnmills, London, in the 1990s, and the only female DJ to have won the Number One DJ In The World Award from DJ Mag (in 1992). *Build From Here* definitely offers music to move to, but it isn't a dance album. Instead it's stylistically diverse, shifting through ballads, instrumentals and club rhythms. Across his practice, Tillmans insists on multiplicities – a riposte to fascistic modes of thinking or communicating – and *Build From Here* is no exception.

In a conversation over Zoom, between London and Tillmans' studio in Berlin, the artist describes how he has integrated his music into his practice, and how his identity as a musician has taken shape over the last eight years.



Build From Here by Wolfgang Tillmans Courtesy of Wolfgang Tillmans

**Lucy Kumara Moore: It's been three years since the release of your debut album, *Moon in Earthlight*. In the interim, you've worked on seven solo exhibitions across four continents as well as preparing this new record. Does your music practice run alongside the making and exhibiting of your visual work? Or do you switch between them?**

Wolfgang Tillmans: The ideas, the melodies and the lyrics sometimes come completely unannounced. But also, when I feel the urgency to make room in my schedule to meet up and jam with friends, then that also alerts my mind to that side of my brain before a session on either Fire Island, Trixx in Berlin, or with Jay [Pluck] in New York. I feel the want and the need to do it and having it in my diary means that I can't show up empty-handed.

But there are many ways that the music happens – it doesn't play second fiddle anymore. In Hong Kong there is currently an exhibition of my work at David Zwirner, where a quarter of the exhibition is a video installation from the new album – it's an absolutely integral part of the exhibition. When we last spoke about my music, eight years ago, I was still in the early stages, and was reluctant to call it equal [to my other work]. Because it also wasn't yet.

**LKM: Yes, I was fortunate to interview you about your first EP release in 2016, 2016/1986. At that time, you said: "It may all be over in a few months. But ... I will see where it takes me." Can you tell me about the journey music has taken you on?**

WT: It's been an incredible roller coaster. The first year with the Frank Ocean release – having this fledgling project, which at the same time was jolted into the number one Billboard album. And then the Tate Tanks project, which also hadn't happened yet at the time of our conversation. That was of course a huge step, with Chris Dercon [then director of Tate Modern] giving me carte blanche for ten days. At the beginning of 2016, I was thinking in terms of video and programming other sound, but when I came to Tate to test the sound system, I took my own music with me and Chris said, 'I think it's clear you should do something about your own sound.'

And so, this 100-minute installation of sound, lights and video came into being, which really set the tone for what, four years later, would be *Moon in Earthlight*. This experimental cohabitation of field recordings, spoken word, fully produced studio tracks or jam cuts from just playing together – I felt super excited about this breadth of material. Allowing super rough things to stand next to super refined things is what my exhibitions are also like. There is the fleeting, very carefully arranged moment. And it's somehow giving everything space and presence. In November 2021 when I released *Moon in Earthlight*, and also showed it as a film at Regen Projects in Los Angeles, I felt it was the first release that was exactly how I wanted it to sound.

**"Suddenly I'm more confident in being a full musician here and not like a conceptual artist assembling sound. It took eight years to get here" – Wolfgang Tillmans**



Wolfgang Tillmans Photography by Dan Ipp

**LKM: How did *Build From Here* come together?**

WT: After the first album was released, I was completely absorbed with my MoMA exhibition in New York. This was a lifetime survey exhibition, with all the weight and responsibilities and trauma that comes with it, unfortunately. It was a lucky and happy ending, but the scale of it meant that music took a complete backseat. Last spring, I started to take singing lessons again. I also took an interest in bodywork and breathing, and then last summer, more spontaneously, I reconvened with Jay Pluck and Kyle Combs in New York and Tim Knapp in Berlin.

We were sort of bouncing back and forth and these new songs happened – *Where Does The Tune Hide?* and *We Are Not Going Back*. Suddenly I felt a new confidence in really pure musical songs and I thought, OK, let's work on a new album. Suddenly I'm more confident in being a full musician here and not like a conceptual artist assembling sound. It took eight years to get here.

Lucy Kumara Moore  
*Wolfgang Tillmans on His Music: "It's Been an Incredible Roller Coaster"*  
AnOther, April 26, 2024.  
<https://urlr.me/YfNjM>

**LKM: Can you talk about the song *We Are Not Going Back*, one of the singles from the new album, and also its video, which is edited by Michael Amstad and features amateur film footage made by your grandfather Karl R Tillmans, shot in New York in 1939 and Western Germany in 1949?**

WT: It is an activist song, in this moment when there are so many people that want to turn back the clock on women's reproductive rights, for example, or gay liberation. This phrase 'we are not going back' is actually the title of a song by British band The Housemartins as well. It has always embodied, for me, that which I am not prepared to give up – the advances, the positive developments in society – to go back to war-mongering or religious governments clipping human rights.

But then I also don't really want to make a protest song. So, the verses are much more elusive in their lyrics. It's not saying what I'm against or what I'm for. True to my visual practice, they [the song and video] speak clearly, but they also speak a certain polyphony.



Still from 'Build From Here', 2024. Directed and filmed by Wolfgang Tillmans

**LKM: On the album you're mostly singing in English, but there are also moments of German and *French Lesson* is sung in French. What informed these choices of language?**

WT: I'm not hyper-talented at language, but there's something in the connection of words and sound and pronunciation that I like. I guess it's about looking at words as things with aesthetic qualities.

The final song on the album is called *Language*. I'm hugely interested in the cognitive dissonance people accept between what people say and what people do. For example, finding what Trump says objectionable, or not to their taste, but still voting for him.

In so many ways, language is used as if it is non-binding. But I feel that it actually is: what we say is what we mean. Ideas aren't just words, and words are realities. It's also inspired by my early 2000s interest in the Quakers, who have this insistence on not lying – on truthfulness. With common ground, common language and common trust, living together is a much easier proposition.

**LKM: *Modernist Survival Unit* is another single from the album. What is it about?**

WT: It's kind of a compendium to *We Are Not Going Back*, which is about the forces that want to undo us – undo liberal society. It's a playful title because modernism clearly didn't deliver all the answers. It created just as many problems. Postmodernism didn't fix them either. But there is still a longing for modernist clarity and the advances of that kind of rational, problem-solving approach that it embodied. But it's not like modernism will protect us either. The song has very serious considerations and sentiments whilst being nonsense as well.



Still from 'Build From Here', 2024. Directed and filmed by Wolfgang Tillmans

**LKM: How did the image on the cover of the album artwork come into being?**

WT: It was an experimental performance on a building site. We used this silvery agricultural fabric from America which I have used in my work since 2016. It's for areas with intense heat and sun to protect agricultural plants from burning. So, it has this climate-controlling quality and it's very theatrical and super attractive. I ended up performing in it, without an audience, but with Michael [Amstad] filming me. And then it took three years for the footage to find its match. It wasn't ever made with a song in mind. This is the way that my production works: sometimes things sit for years unused, and then meet a match in a new format or purpose and iteration.

I'm interested in the work looking simple, not hiding behind high production values that are readable. At best it has this freedom which people feel because it includes them, there's the sense of 'I could do that, this could be my set of eyes, I'm included in this perspective'.

**LKM: How do you feel about performing and how important is that to you?**

WT: I'm incredibly happy that I played live from 2016 to 2019, including at the BOFFO Fire Island Performance Festival. It was a really important formative experience to listen to five other musicians, and to play in tune and in sync with them. But I realised that it takes a lot out of me. That's why I felt so happy to have arrived at the *Moon in Earthlight* film installation, which then became part of the MoMa collection in New York. When including my music and videos in exhibitions, they are more integrated into this larger practice that my work has become over the last ten years.

**LKM: Finally, where can we buy *Build From Here* in London?**

WT: Phonica or Rough Trade - it has full distribution.



## Wolfgang Tillmans im GQ-Interview: “Das Wort Poesie ist die Basis von alles”

Die Kraft seiner ungeschönten Bilder machte Wolfgang Tillmans bereits Anfang der Neunzigerjahre zu einem der meistbeachteten Fotograf:innen. Mittlerweile zählt er zu den einflussreichsten Künstler:innen weltweit, bewegt sich zwischen Bild, Wort und Musik und entdeckt immer wieder die Schönheit in der eigenen Verletzlichkeit.



Davit Giorgadze

Wolfgang Tillmans ist auf dem Cover der Creativity Awards Issue von **GQ** – wir trafen ihn zum Interview:

Es gibt wohl keinen anderen Fotografen, dessen Schaffen so vielschichtig ist wie das von Wolfgang Tillmans. Da sind die frühen Bilder aus der Clubszene der Neunzigerjahre. Da sind intime Fotografien seiner Freund:innen, die er in Magazinen wie „i-D“ und „Purple“ veröffentlichte und mit denen er den Ästhetikbegriff einer ganzen Generation prägte. Dazwischen stellte er in Arbeiten wie „Freischwimmer“ und „Paper Drop“ immer wieder Experimente mit der Abstrahierung an. Er veröffentlichte Videos und **Musik**, war Mitherausgeber des deutschen Musikmagazins „Spex“, porträtierte Musiker:innen wie Morrissey, Aphex Twin oder **Frank Ocean** – der Tillmans' Song „Device Control“ auf seinem Visual-Album „Endless“ verewigte.



LUTZ & ALEX SITTING IN THE TREES, 1992

Manuela Hainz  
*Wolfgang Tillmans im GQ-Interview: „Das Wort Poesie ist die Basis von allem“*  
GQ Germany, April 11, 2024.  
<https://urlr.me/sTjhR>

Tillmans sieht keine Veranlassung, sich zwischen Hedonismus und Aktivismus zu entscheiden, und engagierte sich politisch zum Beispiel mit Kampagnen gegen das Brexit-Referendum oder für die Beteiligung in den EU-Wahlen. So sprengt er Genregrenzen und definiert neu, was es bedeutet, Künstler zu sein. Ungefähr 1983 kam Tillmans, der 1968 in Remscheid geboren wurde, zum ersten Mal nach London, um Englisch zu lernen. Das war der Beginn seiner Liebe zu England, zur Musik, der Jugendkultur, den Zeitschriften und der sexuellen Ambiguität, zu der er sich hingezogen fühlte. Die Briten liebten ihn zurück und ehrten ihn als ersten nicht britischen Künstler mit dem Turner Prize, dem wichtigsten Kunstpreis Großbritanniens.

## Wolfgang Tillmans über Schönheit, Verletzlichkeit und die Kraft seiner Kunst

Tillmans interessiert sich für die Darstellung von Menschen, deren Leben sich den bürgerlichen Normen widersetzt. Er veröffentlicht auch heute noch mehr oder weniger regelmäßig in Independent-Magazinen wie „BUTT“, mit dem er seit der allerersten Ausgabe zusammenarbeitet. Titel seiner Werke und Ausstellungen – „Fragile“, „Moon in Earthlight“, „To look without fear“, „Neue Welt“ oder „Truth Study Center“ – verraten viel über den Menschen Wolfgang Tillmans: über seine Sensibilität, seine Leidenschaft für Astronomie, sein Bewusstsein für soziale und politische Belange, seine Hoffnung. Zynismus ist ihm fremd, stattdessen liegt seinem Denken ein tiefer Humanismus zugrunde. Roxana Marcoci, die Kuratorin seiner großen Retrospektive im New Yorker Museum of Modern Art im Jahr 2022, nannte ihn einen Universalgelehrten und stellte ihn damit in eine Reihe mit so berühmten Figuren wie Goethe und Humboldt, mit denen er die Leidenschaft für das Sammeln teilt.



XHINO SITTING IN THE YARD, 2022



LÜNEBURG (SELF), 2020

Manuela Hainz

Wolfgang Tillmans im GQ-Interview: „Das Wort Poesie ist die Basis von allem“

GQ Germany, April 11, 2024.

<https://urlr.me/sTjhR>

## „Für mich ist die *Sinnlichkeit* in einem ausgeleierten, dünnen T-Shirt verortet und nicht in dem neuen“

Wir treffen uns an einem Montagmorgen im Studio von Tillmans in einem nüchternen Gebäude in Berlin-Kreuzberg. Kartons stapeln sich neben jeder Menge Bücher und Bildbänden, dazwischen immer wieder Teilstücke seiner Kunst. Großformatdrucker stehen in einem Raum, am Boden Modelle von Ausstellungsräumen, die Wände mit Miniaturen seiner Werke behängt. An der großen Fensterfront in der Küche ist eine Unmenge an Pflanzen aufgereiht, die er immer wieder in Stillleben dokumentiert hat. An der Wand hängt eine Papier-Erdbeere neben einem Fotodruck von Chloë Sevigny mit einer E-Gitarre. Tillmans bewahrt vieles auf, sogar die Anhänger, mit denen Fluggesellschaften das Reisegepäck markieren. Der Baum, den er für das Bild von „Kate with tree“ von 1996 gekauft hat, steht in einem Nebenraum, er ist groß geworden. In den Ästen sitzt ein Stoff-Tukan und erinnert an das echte Tier von einer Fotografie aus dem Werkzyklus „Neue Welt“.

### Wolfgang Tillmans im GQ-Interview

Mitarbeiter:innen bereiten kommende Ausstellungen vor, **Reisen**, Bücher und Vorträge müssen besprochen werden. „Das Wort Poesie“, sagt er, „ist eigentlich das Wichtigste. Es ist die Basis von allem. Wenn sie nicht wäre, dann würden wir nicht über Bilder vom Nachtleben, der Jugend oder der Politik sprechen. Es ist die darunterliegende visuelle Poesie, die uns überhaupt erst an Bildern interessiert sein lässt.“ An einem Postkartenständer machen wir halt, sprechen über die Aufnahme eines Jungen, Dan, von 2008. Tillmans erklärt, dass die Postkarten seit Anbeginn seiner Karriere ein Steckenpferd von ihm seien. „Sie sind so ein demokratisches Medium.“

**GQ: Ich bin mit Ihren Arbeiten in den Neunzigerjahren in Berührung gekommen, als ich begann, mich für Fotografie zu interessieren. Diese Bilder haben mein Sehen verändert, ihr Ansatz in Sachen Schönheit und Ästhetik hatte etwas Ungeschöntes.**

**Wolfgang Tillmans:** Das Ungeschönte war schon als junger Mensch mein Programm. Etwa um das Jahr 1989 oder 1990 herum gab es eine Phase, in der ich stilistisch noch auf der Suche war. Ein, zwei Jahre später, als die Kamera wirklich zu meinem Medium geworden war, wurde mir klar: Wenn ich es schaffe, das, was ich mit meinen Augen sehe und schön finde, auf Film festzuhalten, ist das die größte stilistische Leistung. Es ging mir darum, herauszufinden, wie ich das, was die Kamera tut, an das angleichen kann, was ich glaube zu sehen. Was unsere optischen Instrumente – die Linse und die Netzhaut – sehen, unterscheidet sich erheblich von dem, wozu das Gehirn diese Information verarbeitet.

Manuela Hainz

*Wolfgang Tillmans im GQ-Interview: „Das Wort Poesie ist die Basis von allem“*

GQ Germany, April 11, 2024.

<https://url.me/sTjhR>



STILL LIFE TALBOT RD., 1991



LIKE PRAYING II, 1994

**Denken Sie, dass jeder Mensch etwas anderes sieht?**

Das ist eine hochinteressante Frage. Ich habe einmal einen wissenschaftlichen Artikel darüber gelesen, dass die Übertragungsrate der Daten auf dem Sehnerv zwischen unserer Netzhaut und unserem Hirn so gering ist, dass das Bild, das wir sehen, vor allem im Hirn entwickelt wird. Dieses Bild scheint sich in geringem Maße von einer Person zur anderen zu unterscheiden. Menschen sehen jedoch erstaunlich ähnliche Dinge, was ein ziemliches Wunder ist.

**Wie kam es, dass Sie so und nicht anders fotografierten?**

Bei mir geht es immer um eine Erkenntnis, um eine Art von Ehrlichkeit – dass nur etwas, das gelebte Spuren aufweist, wirklichen Reichtum besitzt. Für mich ist die Sinnlichkeit in einem ausgeleierten, dünnen T-Shirt verortet und nicht in dem neuen. Das ist es, was ich mit meinen Bildern bis heute erforsche.

Manuela Hainz

*Wolfgang Tillmans im GQ-Interview: "Das Wort Poesie ist die Basis von allem"*

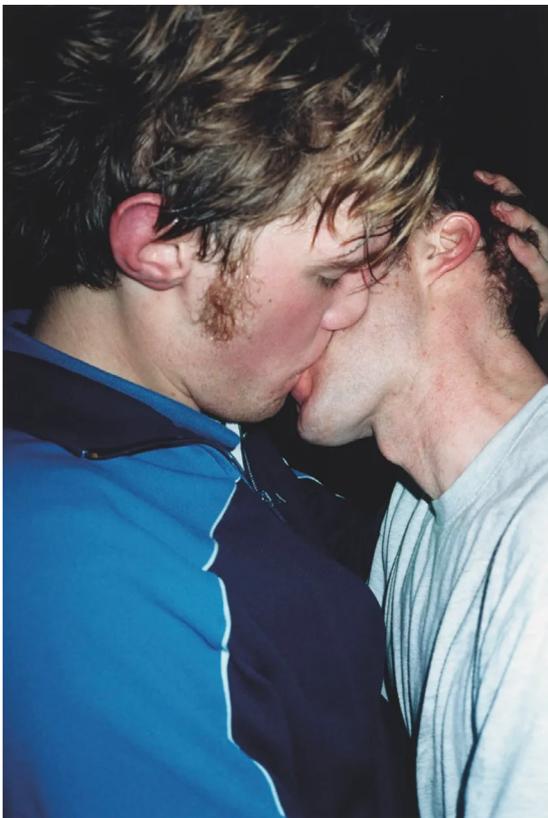
GQ Germany, April 11, 2024.

<https://urlr.me/sTjhR>

### Die Schönheit liegt im Unvollkommenen

In einem Essay im „Purple“-Magazin schrieben Sie 1994 über die Neunzigerjahre, dass sie „nur eine Veränderung des Geschmacks, eine Veränderung der Form waren, während alles andere darunter intakt blieb“. Sehen Sie das rückblickend noch genauso?

Dieses Versprechen vom Anfang der Neunzigerjahre, dass nun das Echte, Nicht-Ver-schnörkelte, Nicht-Geschönte geschätzt werden würde, hat sich nicht eingelöst. Unmittelbar nach Erscheinen meines Essays titelte die britische „Vogue“ mit größter Erleichterung: „Glamour is back“. Die reale Schönheit wurde anscheinend für nicht inspirierend, nicht schön genug und sogar als hässlich empfunden. Ich glaube, wenn wir Schönheit nicht in dem finden, was uns umgibt, dann rennen wir immer nur einem Ideal hinterher. Das ist ein Wettlauf, den wir nicht gewinnen können. Man kann nur Frieden finden, wenn man Schönheit in der Welt findet – so, wie sie ist.



THE COCK (KISS), 2002



JODIE IN MY KITCHEN, 2023

Manuela Hainz

Wolfgang Tillmans im GQ-Interview: „Das Wort Poesie ist die Basis von allem“

GQ Germany, April 11, 2024.

<https://urlr.me/sTjhR>

**Und doch beziehen wir uns in der Mode genau wie in der Kunst immer wieder auf diese Zeit zurück. Was macht die Neunzigerjahre rückblickend so besonders?**

Das vom Modernismus geprägte 20. Jahrhundert war, beispielsweise im Bauhaus, zunächst die Suche nach der formal besten Lösung. Aber schon ab Beginn der Sechzigerjahre dominierte eine Gegenbewegung: Die Postmoderne konterkarierte das Lineare des Modernismus. Die Achtzigerjahre standen mit der Ära Reagan und Thatcher, die die Konservative und die Privatisierung der Wirtschaft vorantrieben, für Werte wie Raffgier und Spekulation. Modisch manifestierte sich das in den breiten Schultern, extremen Formen und einer betonten Künstlichkeit. Mit dem Börsencrash 1987 platzte dann der Traum. Die Neunziger wollten diesen charakteristischen Werten eine neue Vision entgegensetzen. Sie waren kein beliebig wiederholbarer Moment, sondern das Ergebnis einer Entwicklung.

**Wie der Rave die Menschen verbindet**

**Inwiefern war das wichtig für Ihre Arbeit?**

Um 1989, 1990 herum habe ich mit dem Fall der Berliner Mauer und dem Zusammenbruch des russisch-sowjetischen Empires die Demontage eines gewissen sozialen Gefüges empfunden. Die frühen Neunziger waren kein Highlight: Es war die Zeit des Balkan- und des Golfkriegs, die Wirtschaft und die Kunstwelt lagen komplett danieder, den Leuten stand nicht der Sinn nach Verpassen, Überfluss und materieller Lust. Stattdessen waren das Feiern und das Tanzen wichtig. Retrospektiv finde ich interessant, dass Techno ohne Sprache, ohne Hymne, ohne Chorus existierte. Damals sprach man von elektronischer Musik, als wäre sie eine universelle Sprache, die zwischen Athen, London, Helsinki und Lissabon die Tanzflächen miteinander verband. Zugleich lag ihr eine gewisse Sprachlosigkeit inne.

**Sie haben eben Ihr neues Album fertiggestellt. Wie kamen Sie dazu, Musik zu machen?**

Schon als Teenager habe ich intensiv Musik gemacht. Ich war Teil eines Synth-Pop-Duos, dann zog mein musikalischer Partner weg, und ich brachte nie den Mut auf, einen Ersatz für ihn zu finden. Das Performative, das in mir steckte, habe ich mit hinter die Kamera genommen. In den frühen Bildern mit Alex und Lutz konnte ich durch die Inszenierung anderer sprechen. In meinen Porträts von Musikern habe ich ihnen mein Auge geliehen. Ende der Neunziger dann habe ich angefangen, hin und wieder aufzulegen. Seit 2015 wurde das Performative der Sprache in Bild- und Ausstellungstiteln immer mehr zu einem Medium für mich. Daraus entstanden Texte und Melodien. Auf die gleiche Art, wie ich Bilder zu Ausstellungen zusammenstelle, setzte ich auch Sequenzen zu Musikstücken zusammen.

Manuela Hainz

*Wolfgang Tillmans im GQ-Interview: "Das Wort Poesie ist die Basis von allem"*

GQ Germany, April 11, 2024.

<https://urlr.me/sTjhR>

### Die frühen Jahre

**Sie sind in Remscheid aufgewachsen. Wann zog es Sie von dort weg?**

Direkt nach dem Abitur. Das war ganz pragmatisch: Ich wollte möglichst in die größte Stadt, in der ich Zivildienst machen konnte. Hamburg war extrem aufregend und mit der Acid-House-Szene, Clubs wie dem „Front“ und „Opera House“ total am Puls der Zeit. Da wollte ich hin. Dort war ich erstmals Teil der Szene, an der ich von Remscheid aus immer nur über Zeitschriften partizipieren konnte. Zwei Wochen nach der Wiedervereinigung bin ich dann nach England gezogen. Ich hatte Sehnsucht nach der englischen Küste. In Bournemouth war damals eines der besten Fotografie-Colleges, dort habe ich dann studiert. Die anderen ausländischen Studenten wollten dem kleinen Seebad entfliehen und sind am Wochenende immer nach London gefahren. Ich fühlte mich da gerade wohl – besonders in der kleinen Provinz-Homodisco namens „Triangle Club“.

**Irgendwann aber zogen Sie doch nach London. Wie haben Sie in einer der teuersten Städte der Welt überlebt?**

1992 war London noch nicht so verrückt teuer wie heute. Ich verdiente relativ schnell Geld. „i-D“ zahlte damals umgerechnet etwa 50 D-Mark pro Seite. In meiner ersten Ausstellung 1993 in der Galerie Daniel Buchholz in Köln habe ich drei Bilder für damals 1.200 D-Mark verkauft. Ich will das nicht romantisieren, aber ich war ziemlich getrieben und wusste, was ich wollte: über diese neue Zeit berichten, über das Körpergefühl, die Freiheit. Die Geschichte „Like Brother, like Sister“ mit meinen Freund:innen Alex und Lutz, die ich für „i-D“ fotografierte, war inspiriert von einem spielerischen Geschlechterverhältnis, einem angstfreien Umgang mit Sexualität, mit der Musik, mit der Erfahrung von Ekstase. Das hatte für mich alles, auch Hoffnung und große politische und gesellschaftliche Versprechen.



DAN, 2008 Copyright (C) reserved



KATE WITH TREE, 1996 Copyright (C) reserved

Manuela Hainz

Wolfgang Tillmans im GQ-Interview: „Das Wort Poesie ist die Basis von allem“

GQ Germany, April 11, 2024.

<https://urlr.me/sTjhR>

**Es gab Menschen, die früh Ihr Potenzial als Künstler erkannt haben.**

Es gab von Anfang an Leute, die diese Energie in mir gespürt haben. Die Galeristinnen Maureen Paley in London und Andrea Rosen in New York, der bereits erwähnte Daniel Buchholz in Köln. Plötzlich hatte ich drei Galerien in den damals drei wichtigsten Städten. Damals war Farbfotografie bei Weitem noch nicht so ein anerkanntes Medium wie heute. Nach dem Zusammenbruch der Kunstszene der Achtzigerjahre mit ihren teuer produzierten Werken habe ich Farbfotografien neben Magazinseiten und Fotokopien mit Nadeln und mit Klebeband einfach so ungerahmt an die Wand geklebt. Das war völlig ungewohnt und für manche auch provokant. Für mich war es authentisch, ich wollte die Schönheit des Blattes Fotopapier zeigen. Ich war fasziniert von der Materialität einer Zeitschriftenseite, die ich sauber ausgeschnitten hatte, und ich wollte diese pure Schönheit mit minimaler Technik an die Wand bringen. Diese Eleganz haben manche gespürt, aber die meisten haben darin erst mal eine jugendliche Revolutionsgeste gesehen. Aber es braucht eben beides. Es wurde ja längst nicht alles gefeiert, was ich gemacht habe. Es gab auch schreckliche Kritiken.

**Intimität und Fragilität**

**Ihre abstrakten, auch Ihre sexuell expliziten Arbeiten haben etwas Verletzliches. Sie sind intim, ohne jemals schockieren zu wollen. Wie erreichen Sie diese Intimität?**

Mir geht es darum, die Stärke und Schönheit zu zeigen, die das Bewusstsein für die eigene Fragilität und Schwäche erzeugen. Ohne dieses Bewusstsein gibt es keine Schönheit. Es geht um ein Abwägen – eine Koexistenz von gegenläufigen Gefühlen, die immer wieder neu erlebt werden müssen. Wenn ich überheblich an ein Porträt herangehe, sieht man das hinterher. Wenn ich der oder dem anderen aber zuhöre und erst einmal keine vorgefertigte Meinung habe, kann etwas entstehen. Ich versuche, mit meinem sinnlichen Instrumentarium in Kontakt zu bleiben. Wenn ich diese Wahrnehmung verliere, ist alles verloren. Die eigentliche Arbeit besteht darin, das Wollen zu überwinden.

Manuela Hainz

*Wolfgang Tillmans im GQ-Interview: "Das Wort Poesie ist die Basis von allem"*

GQ Germany, April 11, 2024.

<https://urlr.me/sTjhR>

GALERIE  
CHANTAL CROUSEL



FREISCHWIMMER 26, 2003



FÜR IMMER BURGEN, 1997

Manuela Hainz  
*Wolfgang Tillmans im GQ-Interview: "Das Wort Poesie ist die Basis von allem"*  
GQ Germany, April 11, 2024.  
<https://urlr.me/sTjhR>

**Sie selbst kennen die Fragilität. Sie sind an HIV erkrankt und haben 1997 Ihren damaligen Partner, den Maler Jochen Klein, an Aids verloren.**

Ich habe das damals erst mal nicht öffentlich zum Thema gemacht. Jochens Tod ist auch nicht sofort erkennbar zu einer Serie von Bildern verarbeitet worden. Für die, die es wussten, gibt es im Buch „Burg“ drei Bilder – ein Selbstporträt und die Stilleben von unseren Händen. Meine eigene Verwundbarkeit, meine Kleinheit war mir schon als Kind bewusst. Ich hatte eine Obsession für Astronomie und habe immer die Naturwissenschaftsseiten der Zeitungen studiert. Die kosmischen Dimensionen haben mir früh die Illusion von Einzigartigkeit genommen. 1981 habe ich einen Artikel über diese mysteriöse Krankheit Aids gelesen, von der man wenig wusste, außer, dass sie vor allem schwule Männer betraf. Das wuchs sich in den folgenden Jahren zu einer internationalen Panik aus, die für einen sich als schwul erkennenden jungen Menschen eine ziemlich ausweglose Situation darstellte. Dass Sex und Liebe den Tod bedeuten können, ist für ein 16-jähriges Hirn schon eine Herausforderung. Nach meinem ersten Erlebnis mit einem Mann hatte ich Panik, mir trotz Safer Sex vielleicht eine tödliche Krankheit eingehandelt zu haben.

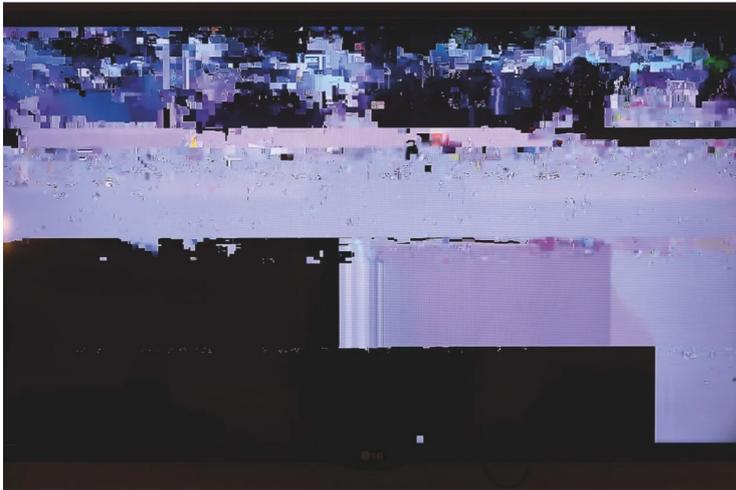
### **Kunst mit sozialer Sprengkraft**

**Ihr Bild „The Cock (kiss)“ von 2002 ging nach dem homophoben Attentat im Nachtclub „Pulse“ in Orlando, Florida, im Jahr 2016 viral. Hätten Sie sich jemals vorstellen können, dass die Bürgerrechte, für die Sie mitgekämpft hatten, plötzlich wieder auf dem Spiel stehen würden?**

Ich habe die Möglichkeit immer in Erwägung gezogen, dass die einmal erkämpften Bürgerrechte entzogen werden könnten. Mir war stets bewusst, dass die Freiheiten, die ich genieße, nicht selbstverständlich sind. Diktatur und Faschismus sind nicht aus dem All gekommen, sondern aus den Menschen. Alles, was es schon einmal gegeben hat, kann es wieder geben. Für mich ist es nicht spießig, Bürgerrechte wie die homosexuelle Ehe gesetzlich festzuschreiben. Dadurch werden sie schwieriger wieder rückgängig zu machen.



LACANAU (SELF), 1986



HOTEL ROOM TV GUAM, 2023

**Sehen Sie sich als Künstler auch in der Verantwortung gegenüber der Gesellschaft?**

Den Künstler:innen muss keine besondere Rolle zugeschoben werden, ich bin als Mensch verantwortlich. Ich war immer gesellschaftlich interessiert und habe nie eine Trennung zwischen dem Privatem und dem Politischen gesehen. Ich habe einen journalistischen Impuls in mir, berichten zu wollen, und das tue ich in niedriger Frequenz. Aber ich finde nicht oft die Sprache dafür, mich aktiv für eine Sache zu engagieren.

Manuela Hainz

*Wolfgang Tillmans im GQ-Interview: "Das Wort Poesie ist die Basis von allem"*

GQ Germany, April 11, 2024.

<https://urlr.me/sTjhR>

2016 entwarfen Sie mit Slogans „No man is an island. No country by itself“ oder „What is lost is lost forever“ eine Plakatkampagne gegen den EU-Austritt Großbritanniens.

Ich habe selten so gezielt politisch gearbeitet wie in dieser Kampagne. Sie war eine Reaktion darauf, dass auf einmal mein ganzer Lebensentwurf infrage stand. Drei Monate vor dem Referendum, als niemand an einen Erfolg der rechten EU-Gegner:innen glaubte, hatte ich das Gefühl, das Ganze würde schiefgehen. Die Gegner:innen gingen mit einer so großen Leidenschaft in den Wahlkampf, und die EU-Befürworter:innen waren dem gegenüber so nüchtern, dass ich mich sorgte. Ich wollte am 23. Juni 2016 mit dem Gefühl aufwachen, alles getan zu haben.

**Bereits 2005 hatte Ihre Ausstellung „Truth Study Center“ die Wahrheit zum Thema, heute hochbrisant. Erschreckt es Sie, wenn Sie von der Realität eingeholt werden?**

Ich nehme vieles wahr und beobachte intensiv. So habe ich vielleicht ein Gespür dafür entwickelt, was um mich herum passiert, und kann gesellschaftliche und politische Indizien verknüpfen. Es gibt ein anderes Thema, das mich seit zehn oder zwölf Jahren beschäftigt und mich nach wie vor beunruhigt. Damals habe ich eine Bildserie über die haifischartigen Gesichter von Autos und die Aggressivität ihrer Scheinwerfer angefertigt. Für mich sind sie ein Abbild einer immer rücksichtsloser werdenden Gesellschaft. Seither haben sich deutsche Autos noch einmal mehr verändert, sie zeigen nun einen geradezu gewalttätigen Ausdruck. Die größten Modelle von **BMW** und **Audi** haben auch vom Volumen her mittlerweile eine aggressive Präsenz. Diese Autos stehen für mich exemplarisch für eine fehlgeleitete Zeit.



TUKAN, 2010

Manuela Hainz

*Wolfgang Tillmans im GQ-Interview: "Das Wort Poesie ist die Basis von allem"*

GQ Germany, April 11, 2024.

<https://urlr.me/sTjhR>

Wenn man ihre Autos als Spiegel einer Gesellschaft betrachtet, hinterlassen sie derzeit in der Tat keinen positiven Eindruck.

Früher standen deutsche Autos für gutes Design und eine gewisse Vernunft. Der Golf war ökologisch, ein Audi war der Stromlinienförmige unter den Vernünftigen, ein Mercedes verkörperte Eleganz. Diese Marken waren immer breit in der Gesellschaft verortet, auch Linke fuhren mitunter gern einen Mercedes. Heute scheinen die Leute Freude daran zu haben, anderen Menschen Angst zu machen.

Kürzlich posteten Sie auf Ihrem Instagram-Account Ausschnitte eines Interviews, das der Soziologe Christopher Bader der „New York Times“ zum Thema Angst gegeben hatte. „To look without fear“ war der Titel Ihrer großen Ausstellung im MoMA. Wovor haben Sie derzeit am meisten Angst?

Ich ängstige mich davor, dass die Raserei – so ein altmodisches Wort – die Oberhand gewinnt. Dass wir nur noch getrieben sind von der Überzeugung, die eigene Sichtweise sei die einzige mögliche, während alle anderen unterdrückt und unterworfen werden müssen. Ich fürchte, die Deutschen haben immer noch nicht in dem vollen Maße verstanden, wie sehr wir vom Rest der Welt als ein Bollwerk der relativen Vernunft und Ordnung betrachtet werden. Wir müssen uns dafür einsetzen, dass die Leute sich darauf besinnen, wie gut es uns hier geht. Aber nur wenige sind bereit, diese Ansicht aus vollem Herzen zu verteidigen.



David Giorgadze

Manuela Hainz

Wolfgang Tillmans im GQ-Interview: „Das Wort Poesie ist die Basis von allem“

GQ Germany, April 11, 2024.

<https://urlr.me/sTjhR>

**Ihre Arbeit ist auch ein Spiegel dieser soziokulturellen Zusammenhänge.**

Ich merke, dass wir eigentlich viel mehr darüber reden müssten, was derzeit an Extremisierung vor sich geht. In der US-Berichterstattung über „To look without fear“ habe ich das Bedürfnis gespürt, über die menschlichen, sozialen und politischen Aspekte meiner Arbeit zu sprechen. Aber das erklärt nicht, warum meine Bilder seit 35 Jahren angeschaut werden, während andere nach zehn Jahren vergessen sind.

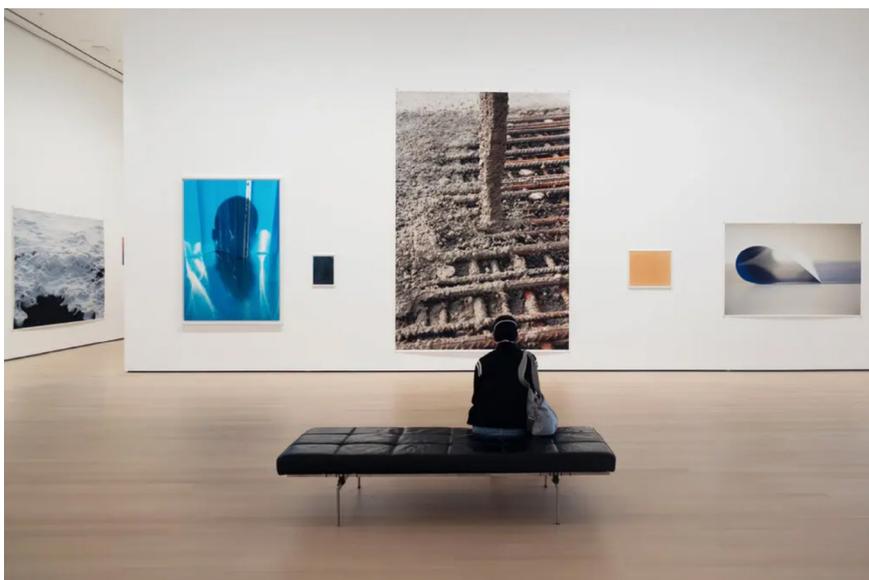
**Was ist Ihre Erklärung?**

Ich betrachte meine Bilder als visuelle Poesie, die ohne Worte spricht. Obwohl wir die ganze Zeit über Bilder sprechen, liegt das, was sie ausmacht, eben auch im Nicht-Sagbaren. Das macht die Kraft von Kunst aus – egal, ob es sich um eine Skulptur von Wilhelm Lehmbruck handelt, ein Gemälde von Mark Rothko oder eine Assemblage von Isa Genzken. Wir spüren intuitiv, dass da eine Spannung ist. Auf lange Sicht ist diese Energie nicht zu ignorieren. Damit will ich keine schamanistische Magie beschwören, sondern eine Art Demut, ein Anerkennen des Nicht-Wissens. Nicht alles lässt sich begreifen und beschreiben, das ist die Essenz der Kunst. In dem Moment, wo du glaubst, dieses Nicht-Besprechbare auf den Punkt bringen zu können, ist es verflogen.

## The New York Times

# The Disappearing World of Wolfgang Tillmans

His informal, generous pictures were some of the most moving art of the 1990s. Now, at MoMA, time catches up with the German photographer.

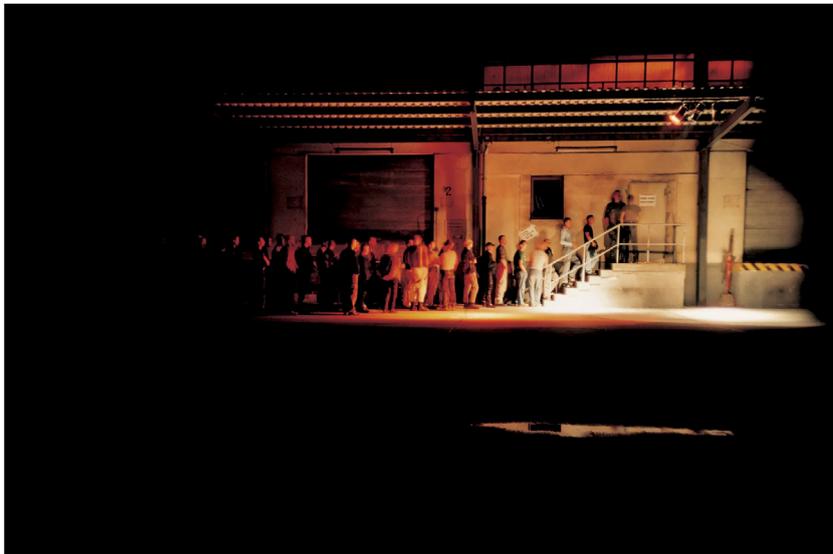


A gallery with arranged works by Wolfgang Tillmans in "To Look Without Fear" at MoMA, opening Monday. Left, "blue self-portrait shadow" (2020); "Concrete Column" (2021); "Silver 270" (2012), and "Paper Drop Novo" (2022). Lila Barth for The New York Times

It doesn't seem like a titillating photograph: an orderly queue of Germans, waiting to enter a nondescript industrial site. It is dark. Just a single light illuminates the door. What does it look like? Like a color remake of Depression-era imagery: the factory entrance, the bread line.

But the men in single file — they are all men — are at this factory not to work but to play. This old train shed in the former East Berlin has been reborn as Snax, a raunchy gay nightclub, and that light in the darkness is the gateway to pleasure. It's 2001 now, the wall is a memory. [The world is flat, we are young and proud](#). We got here on a train, there are no more border controls, or maybe we got here on a cheap new airline called easyJet.

We are ready to dance, and to do other things in the dark. The party will go on well past sunrise. It feels like it might go on forever.



Wolfgang Tillmans, "Outside Snax Club," 2001. Wolfgang Tillmans, via David Zwirner, New York/Hong Kong; Galerie Buchholz, Berlin/Cologne; Maureen Paley, London

"Outside Snax Club" (2001) is one little star in a constellation of photographs by Wolfgang Tillmans at the Museum of Modern Art: one node in a life's network of tender portraits, straightforward still lifes and streaky abstractions. The sky from a window seat. A boy's feet in tube socks. An apple tree in the London morning, a kiss stolen in the London night. The German photographer has been taking these deceptively natural pictures since 1986, and linking them in exhibitions and books that absorb different modes of photography into idiosyncratic associations. These have made Tillmans (especially to gay audiences) not just a renowned artist, but someone we feel we know personally. He is just "Wolfgang," even to many who have never met him; his photos are intimacy enough.

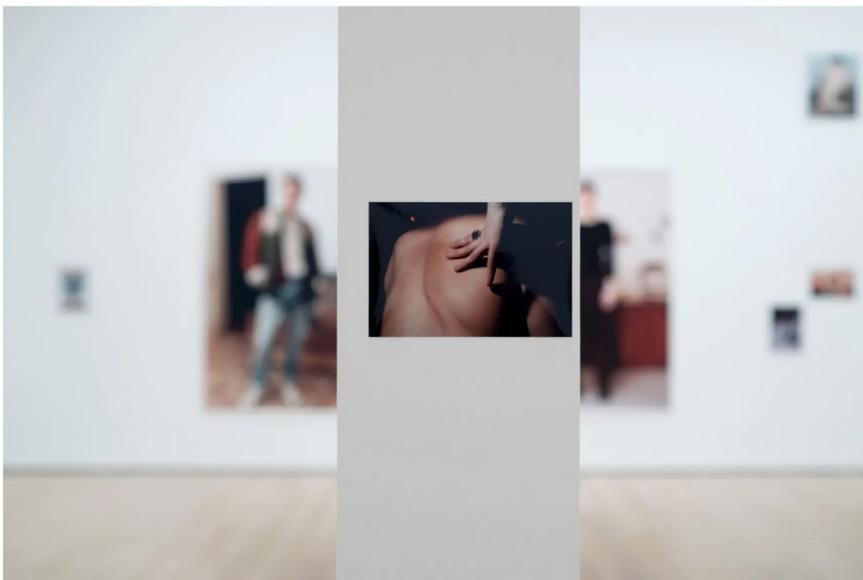
"Wolfgang Tillmans: To Look Without Fear," which opens to museum members this weekend and to the public Monday, is one of the most anticipated exhibitions of the year; actually, it's been anticipated longer than that. Roxana Marcoci, a MoMA senior curator, has been working since 2014 on this tremendous, pandemic-detained overview, the largest of Tillmans's career.

GALERIE  
CHANTAL CROUSEL

It rambles across the museum's sixth floor, vacant for more than a year and a half. It includes 417 works (mostly photographs, though there are a few minor videos) displayed, as always with Tillmans, in asymmetric arrays of large and small prints. He affixes the majority to the wall with Scotch tape or bulldog clips — although, as with the soft lighting and easy cropping of his photography, the ostensibly “informal” hang is actually calculated to the quarter-inch.



Tillmans presents his photographs taped to or clipped to the wall, and prints them anew for each exhibition. Left, “Deer Hirsch” (1995). Right, “Smokin’ Jo” (1995). Emile Askey/The Museum of Modern Art, New York



“Omen” (1991), printed at small scale and taped to the side of a free-standing gallery wall of the Museum of Modern Art. Lila Barth for The New York Times

Jason Farago  
*The Disappearing World of Wolfgang Tillmans*  
The New York Times, September 8, 2022.  
<https://urlr.me/GJv2rq>

The show is candid, unaffected, breezily intelligent; moralistic, too, in the later galleries. It is required viewing for both photography scholars and sportswear fetishists, and a worthy retrospective of one of the most significant artists to emerge at the end of the last century. (The show will tour next year to Toronto and San Francisco.)

It is also — in a way I was not prepared for — one of the saddest museum exhibitions I have ever attended. It is a show of friends lost, of technologies abandoned, of cities grown insular, of principles forsaken. It maps, over 35 years, the ascent of a photographer to the height of his profession, and then the disintegration of almost everything he loved, the art form of photography not least among them.

We follow the fragile peace of the '90s into a century of war, extremism, post-truth and privation. We follow the artist through the last days of the darkroom and the rise of digital cameras, which he adopted with only moderate success. A sunset in Puerto Rico, a club night in Hackney, the transit of Venus, liquid concrete before it hardens: “To Look Without Fear” confirms that Tillmans has always been a photographer of transience, of things here today and gone tomorrow. Now his two hometowns, Berlin and London, are both facing frigid winters with life-threatening power shortages, and his whole world feels on the cusp of vanishing.

Tillmans was born in 1968 in the industrial heartland of West Germany. He had a childhood love of astronomy, acquiring his first telescope at age 12, and of British pop groups like New Order and Culture Club that inspired a lifelong passion for London. (In 1983, on an exchange program in the British capital, the 14-year-old Tillmans somehow got past the bouncer at the gay nightclub Heaven, but left early to get the last Tube home.)

Photography came more accidentally. On the beach in France one summer, Tillmans aimed a point-and-shoot camera at his flexed knee and silky black Adidas shorts: [a first, abstracted self-portrait](#).

GALERIE  
CHANTAL CROUSEL

That picture is in the first room at MoMA, and one of the funnier leitmotifs of “To Look Without Fear” is the three stripes of the Adidas logo, a queer sportswear fixation that endures even as cities and bodies change. At the show’s entrance we see the 20-year-old Tillmans in a skimpy red Adidas bathing suit. At its exit is a photograph from three decades later of another, crumpled pair of glistening red Adidas shorts: a drapery study, a memento mori.



The artist considers “Lacanau (self),” from 1986, to be his first self-portrait. Lila Barth for The New York Times



“Selbstportrait (Self-portrait),” from 1988, when Tillmans was 20. Wolfgang Tillmans, via David Zwirner, New York/Hong Kong; Galerie Buchholz, Berlin/Cologne; Maureen Paley, London



“Faltenwurf (Keithstrasse),” a 2021 example of Tillmans’s drapery studies. Wolfgang Tillmans, via David Zwirner, New York/Hong Kong; Galerie Buchholz, Berlin/Cologne; Maureen Paley, London.

Jason Farago  
*The Disappearing World of Wolfgang Tillmans*  
The New York Times, September 8, 2022.  
<https://urlr.me/GJv2rq>

GALERIE  
CHANTAL CROUSEL

He moved to Britain for art school but got his break in magazines, shooting raves, festivals, and also fashion editorials. The London indie magazine i-D first published this show's well-traveled photographs of [his friends Lutz and Alex](#), gripping each other's androgynous bodies. A giant portrait of the British DJ Smokin' Jo, her silver sequined dress twinkling in the golden hour, was a commission for Interview. There were new gay magazines like Attitude, [for which he photographed Tony Blair](#), and Butt, which printed his images of half-dressed fashion designers on pink paper, like a not-safe-for-work Financial Times.



"Lutz & Alex sitting in the trees" (1992), a double portrait of Tillmans's childhood friends. Wolfgang Tillmans, via David Zwirner, New York/Hong Kong; Galerie Buchholz, Berlin/Cologne; Maureen Paley, London

Jason Farago  
*The Disappearing World of Wolfgang Tillmans*  
The New York Times, September 8, 2022.  
<https://urlr.me/GJv2rq>

He was shooting on 35 mm rather than in large formats; he disdained the tripod, abjured conspicuous lighting. Nan Goldin comes to mind before some of his halcyon '90s pictures, and she herself appears with two nudes in a 1996 Tillmans idyll: a millennial remake of Manet's "Le Déjeuner sur l'Herbe." But he's far less diaristic than Goldin, and a more relevant influence may be the [New Objectivity](#) of 1920s Berlin, where painters and photographers like Christian Schad and Otto Dix made a virtue of hard surfaces and louche life.

His partyers are often standing still. His nudes are almost always staged. The same cool, surface-level gaze falls upon the windows of London skyscrapers, the water of pools and oceans, and the great love of his youth, the painter Jochen Klein. Klein appears in two of this show's largest prints: "[Deer Hirsch](#)" (1995), a rare black-and-white photograph of Klein and a young buck, staring wondrously at each other on an empty beach, and "[Jochen taking a bath](#)" (1997), shot months before his death from AIDS-related pneumonia. (The memory of that photo haunts a 2015 image of the singer Frank Ocean, another sad young man with closely cropped hair against white tiles.)



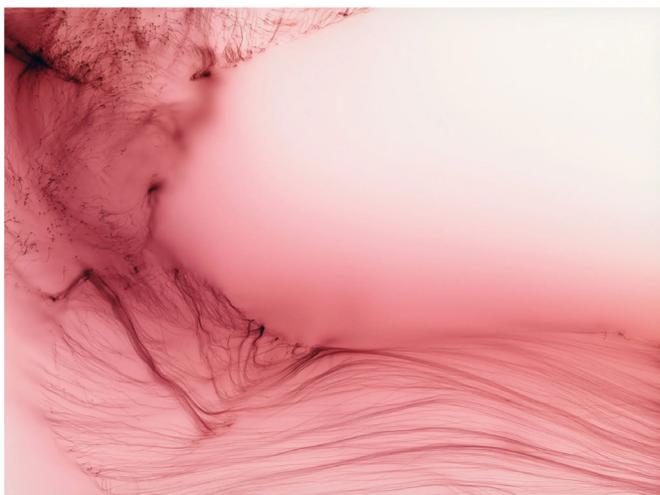
Wolfgang Tillmans, "Jochen taking a bath," 1997. Wolfgang Tillmans, via David Zwirner, New York/Hong Kong; Galerie Buchholz, Berlin/Cologne; Maureen Paley, London



"Frank, in the shower" (2015), depicting the singer Frank Ocean. Wolfgang Tillmans, via David Zwirner, New York/Hong Kong; Galerie Buchholz, Berlin/Cologne; Maureen Paley, London

What mattered more than the photographer's subjects was the photographer's regard. It was applied equally, unobtrusively, across genres — portrait, landscape, nude, still life — and united in the taped-up arrangements he first tried out in 1993. All together, on the gallery wall, the modest photographs could express a new, politically and sexually charged way of being in the world. They were *promiscuous*: not (or not only) in the word's libertine sense, but freely mixing, ready to be rearranged, most themselves when with others. They were urban, too, and came to typify a newly vibrant and international London, where the mammoth Tate Modern opened in 2000 and, in the same year, Tillmans became the first non-British laureate of the [Turner Prize](#).

Later, in the [2005 exhibition "Truth Study Center,"](#) Tillmans introduced a new display module that mixed his photographs with newspaper clippings (about war, fundamentalism, and also scientific breakthroughs) on low wooden tables. With these didactic works he meant to resist the absolutes of Bush-Blair rhetoric, but they ended up as preachy show-and-tell displays: a first act in the 21st-century domestication of Tillmans's youthful freedom. Anyway, by the time of "Truth Study Center," different and more disruptive photographic arrangements were coming into view on our (desktop) screens. The tacked-up pictures and the carefully laid-out tables would give way to the image-search grid and the social feed. Tillmans's unframed printouts were becoming atavistic. The independent magazines where he found his voice were on their last legs.



\*Freischwimmer 26, 2003. The abstract work is one of a series of pictures Tillmans has made without a camera, by exposing photo paper to lasers and other light sources. Wolfgang Tillmans, via David Zwirner, New York/Hong Kong; Galerie Buchholz, Berlin/Cologne; Maureen Paley, London

His most powerful response to this century's explosion of images has been the cameraless "Freischwimmer" abstractions, begun in 2003. So beautiful, these pictures: grand, streaky expanses of color, suggesting bodies or currents, made by exposing photosensitive paper to lasers and other hand-held lights. Yet something began to go sour in the Tillmans method around the time of his adoption of a digital camera in 2008. Large, colorful prints of a Shanghai street or an Argentine shantytown are too crisp, artificially alienated. Recent portraits, such as the Frank Ocean photograph, forsake the soft-focus intimacy of the '90s for hard-candy sheen. The later party pictures are really dreadful: The black tones have lost all their mystery, the sex appeal has drained, and in a time of ubiquitous cameraphones his no-style style feels redundant.

Absent at MoMA, though discussed in Marcoci's catalog, is Tillmans's most widely seen digital endeavor: [his posters for the 2016 referendum on Britain's membership of the European Union](#). Made in a season of now justified panic, these balmy images of jet-trail-crossed skies or the cliffs of Dover, overlaid with pleas for apathetic youth to vote Remain, were freely distributed online. "[What is lost is lost forever](#)," read the caption on the most ethereal of these posters, and he wasn't kidding. With Brexit, the imagery of borders introduced earlier that decade — the concrete walls of Gaza, the customs line at Gatwick — arrived at Tillmans's doorstep. He thought the lack of artifice, the pictures everyone could read, might inspire people to live together; it turned out he was speaking a language narrower than he'd ever known. A 2021 photo of worn-out maroon passports (the color of all E.U. member states' travel documents; the Johnson government [replaced Britain's with a blue one](#)) might as well be a grave marker for Tillmans's London. Some people really did have more freedoms when they were young.



Recent works by Wolfgang Tillmans at MoMA, including, at center, "Kae Tempest" (2021). Lila Barth for The New York Times

We all age. We all lose things. And yet I don't blame Tillmans at all for considering, [as he tells my colleague Matthew Anderson](#) in this Sunday's New York Times, that he might take a sabbatical and leave art for electoral politics. The democratic impulse in his photography, manifested through simple commercial lenses and unpretentious printouts, has receded into self-righteousness now, and his collisions of self-portraits, celebrity pictures, handsome sunsets and political slogans — well, how can these retain their force when a hundred million social media profiles do the same? He has reached the end of something, summed up with panache and great melancholy in this important show, and his accomplishment, not unlike E.U. membership, is easier to appreciate once it's lost. Those late, sweaty '90s nights: then, we were sure we had met the chronicler of a new millennium's freedoms. What if Tillmans was instead a harbinger of the artist as entrepreneur of the self, and of how we would all go on posting pictures even as our misfortunes piled up offscreen?

## FRIEZE

Profile: Ahead of WOLFGANG TILLMANS's  
exhibition at the Museum of Modern Art,  
New York, *Jeremy Atherton Lin* reflects on the artist's  
search for truth and his many ways of looking

# Wolfgang Tillmans

GALERIE  
CHANTAL CROUSEL

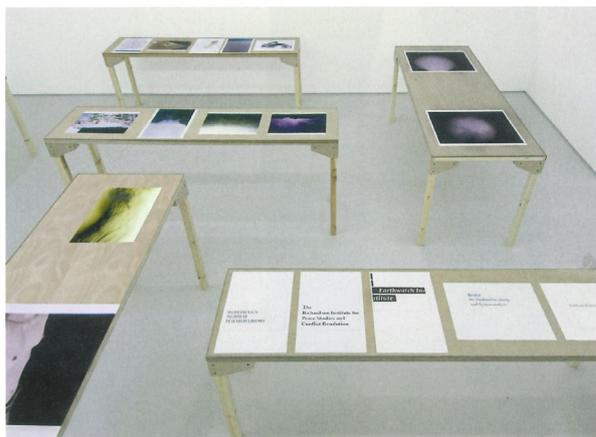


Jeremy Atherton Lin  
*Wolfgang Tillmans*  
Frieze, N°229, September, 2022, p.80-87.

Wolfgang Tillmans is half-rotating on a swivel chair in his Berlin studio. It's one of the many ways the artist thinks with his body. He's wearing a baggy white T-shirt printed with luminescent feathers by artist Anders Clausen, the cover art of *Spoken By The Other*, an EP released by Tillmans and producer Oscar Powell in 2018. The roomy sleeves provide burrows for Tillmans's restless hands. In other moments, he brings his palms together, as if in gratitude, or points in zigzags, drawing connections in the air.

'I somehow have this sense of history – of the *now* being history,' Tillmans says. 'And of the history of now being possibly rewritten at any time.' This notion has permeated the artist's work for three decades. It's present in *truth study center* (2005–ongoing): rectangular tables on which news articles, scientific reports and Tillmans's own photographs are neatly configured under glass. The evolving project contemplates how society produces, contains and abandons facts, what Hannah Arendt called 'fragile things' in her 1967 *New Yorker* article 'Truth and Politics'. In a recent iteration of *truth study center* at Art Twenty One in Lagos, Nigeria – from where Tillmans has just returned, after installing the show – a printout of a *Guardian* article on microplastics found in human lungs was displayed near two plastic wrappers from Itsu zen water bottles.

The title 'truth study center', Tillmans explains, was always 'absurd, an impossibility'. Growing up gay, in 'discord' with convention, meant he was 'naturally vaccinated against any pretensions of purity'. He soon learned 'that there are two ways of looking at things'. Tillmans began using the alias Fragile when he started making music as a teenager. He tells me that by the time he had reached the age of 14, in 1982 – 'before I was gay, even' – he was acutely aware of the AIDS epidemic. Alongside his fascination with astronomy, he began to collect articles about the disease from the *Frankfurter Allgemeine*. This unusual interest was driven by an admixture of scientific curiosity and intuition. 'I somehow felt this was relevant,' he remembers, 'this idea of a virus attacking the very cells that are there to protect you. I felt it was a significant image.'



frieze No. 229

**Previous page**  
Wolfgang Tillmans, 2022. Unless otherwise noted, all images courtesy: the artist, David Zwirner, Hong Kong/New York, Galerie Buchholz, Berlin/Cologne, and Maureen Paley, London

**This page below**  
*truth study center*, 2005–ongoing, installation view, Maureen Paley, London, 2005. Courtesy: the artist and Maureen Paley, London

**Opposite page**  
*Anders pulling splinter from his foot*, 2004

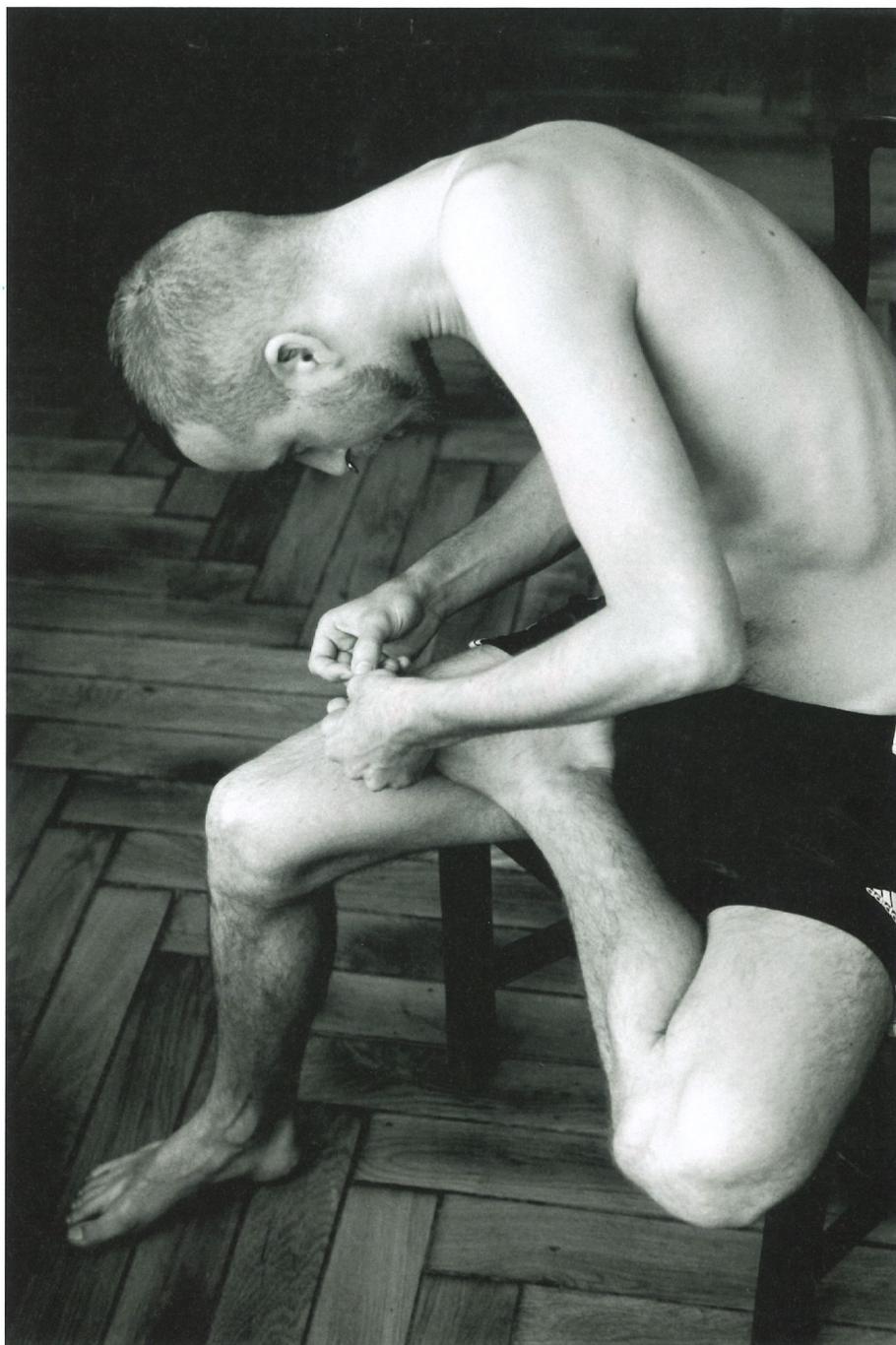
His ambiguous phrasing reveals the mindset of a young person developing into an artist. The quest for 'a significant image' persists in his studio today, where printouts are taped to one wall, and a still-life photo of a burgundy clover has been 'test hung' opposite. In another of his contemplative gestures, Tillmans holds his fingers in a bowl shape, open and teacherly, as though some vulnerable truth were cradled in the palm of his hand. Early in our conversation, we lost ourselves in a discussion of the rapid advance to encoding billions of transistors on a single microchip, a marvel Tillmans alludes to in his vocal piece, *I want to make a film* (2018). But where, I asked, does the technological meet the poetic? 'I guess that's very much describing what I try to get at,' he responded. 'I obviously don't have an answer, but I have a humble but somehow vibrant feeling for the significance.'

This month, the artist's retrospective 'To look without fear' opens at the Museum of Modern Art in New York. There are 18 *truth study center* tables planned, around half of which are from the work's original iteration at the Museum of Contemporary Art Chicago, in 2006. 'At that time, of course,' Tillmans remarks, 'the title didn't have much resonance. Surrounded by claims of absolute truth in the early 2000s, strongly moved to do this work, I had no idea that ten, 12 years later, this would be totally the focus of world politics.'

Now the challenge is what to install in the era of truthiness and truthers and Trump Media's Truth Social app. 'How do I deal with that?' Tillmans asks. 'Obviously, I don't want to continue the cacophony that is all around us.' This prompts me to ask if he ever meditates, which I then rephrase as striving for quietude. 'It's funny,' Tillmans laughs. 'You went quiet after you said the word "meditate". And I immediately thought of [the philosopher Jiddu] Krishnamurti, who resolved this whole subject of meditation for me when he said forget the symbols of the gesture, of authority. Know there is no sacred action. If you look at a flower and just let it be itself and fully understand and respect it as it is, that is meditation. That was a huge weight off my shoulders,' he says, tapping his collarbone, 'because I felt, OK, I am able to meditate. Even though I am often working a lot and under some pressure, the good thing is that, in the morning I can wake up and look out of the window and have the most in-the-moment experience, which,' he laughs, 'doesn't exactly last forever during the day.'

In the moment of looking out the window, I ask, does he ever *not* want to take a picture? 'That, I think, is the crux, or the essence, of what I negotiate,' he replies. 'It's extremely close to the very core of my practice. How can I be in the here and now and at the same time, take a picture? And that pivots within me without much conflict. I think that allows me to be who I am and do what I do. I am able to be there. And that's the incredible thing, that this is a meditation. It can be a glimpse or one intense look.'

Over the years, moving through overlapping social scenes, I have looked at Tillmans looking. I've seen him scan a group of smokers on the pavement outside a gallery opening in Manhattan and photograph a napkin on the sticky bar at the now-closed Joiners Arms





pub in East London. In each case, he grinned as he observed – as if his radiant countenance were a camera flash. ‘But what’s super important,’ he insists, is that ‘the *intention*, the desire to make more, cannot come between being with a person, being in a space. If the purpose of looking is only to *make*, then there’s nothing to look at.’ In turn, Tillmans has looked at me looking. Before we were formally introduced, we locked eyes on a Friday evening in the middle of the run of his show ‘2017’ at the Tate Modern. I was startled by his presence, but it seemed somehow true to his practice to return to the gallery and see visitors engaging.

Tillmans has made clear he does not intend to construct narratives in his work. His images are not there to suggest what occurred before and after. Over the years, I learned to stop interpreting discarded or clinging garments in works such as *grey jeans over stair post* (1991) or *Shiny shorts* (2002) as costumes in a strip-tease or props in foreplay. Instead, I’ve come to really see the surfaces, to behold the folds of fabric. Now I sense that for Tillmans, conversation is likewise about making sparks rather than settling into plot points. He’ll share something, then qualify that he’s ‘a little bit shy’ (his synonym for ‘reluctant’) about the topic becoming too much of ‘a story’. For instance, ‘Fragile’ (2018–22) – Tillmans’s Goethe Institute-sponsored exhibition that has toured to eight countries across the African continent – is a truly remarkable undertaking, but he’s generally evaded global media coverage, reserving interviews for local press instead. He was also compelled to ensure works in the exhibition – the sweaty nightclub close-ups in *Chemistry Squares* (1992); his out-of-camera ‘Silver Works’ (1992–ongoing) and sculptural series ‘paper drop’ (2001–ongoing); the 2016 portrait of wet Frank Ocean; the landmark *Lutz & Alex sitting in the trees* (1992) – moved directly between venues without shipping to Europe and back, a small challenge to what Tillmans describes as ‘the absurdity’ of outdated colonial transport routes.

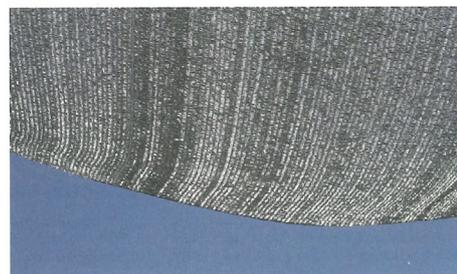
‘Fragile’ arrived in Accra in October 2021, just as the country’s parliament began to debate The Promotion of Proper Human Sexual Rights and Ghanaian Family Values Bill, a piece of legislation seeking to outlaw not just queer sex but related organizations and allyship. ‘It was bizarre, in Accra, to have this on morning television and being discussed openly in the most derogatory, prejudiced way,’ Tillmans says. ‘And to see the all-pervasive display of Christianity, of private preachers, just like businessmen, advertising their church and their path to salvation. And just how fraudulent the whole thing is.’

Under the proposed legislation, someone who ‘promotes or supports’ queer identities (in the bill’s expansive terminology, LGBTTQQIAAP+) could be jailed for up to ten years. In an interview on the BBC World Service on 26th October 2021, Ghanaian MP Sam George hauled out the old cliché: ‘God created Adam and Eve, not Adam and Steve.’ Religious leaders in the UK, including the Archbishop of Canterbury, voiced their concern over the draft bill – a painful irony considering that ‘buggery’ was criminalized in Ghana under British law, via the colonial application of the Offences Against the Person Act of 1861.



If the purpose of looking  
 is only to make, then  
 there’s nothing to look at.

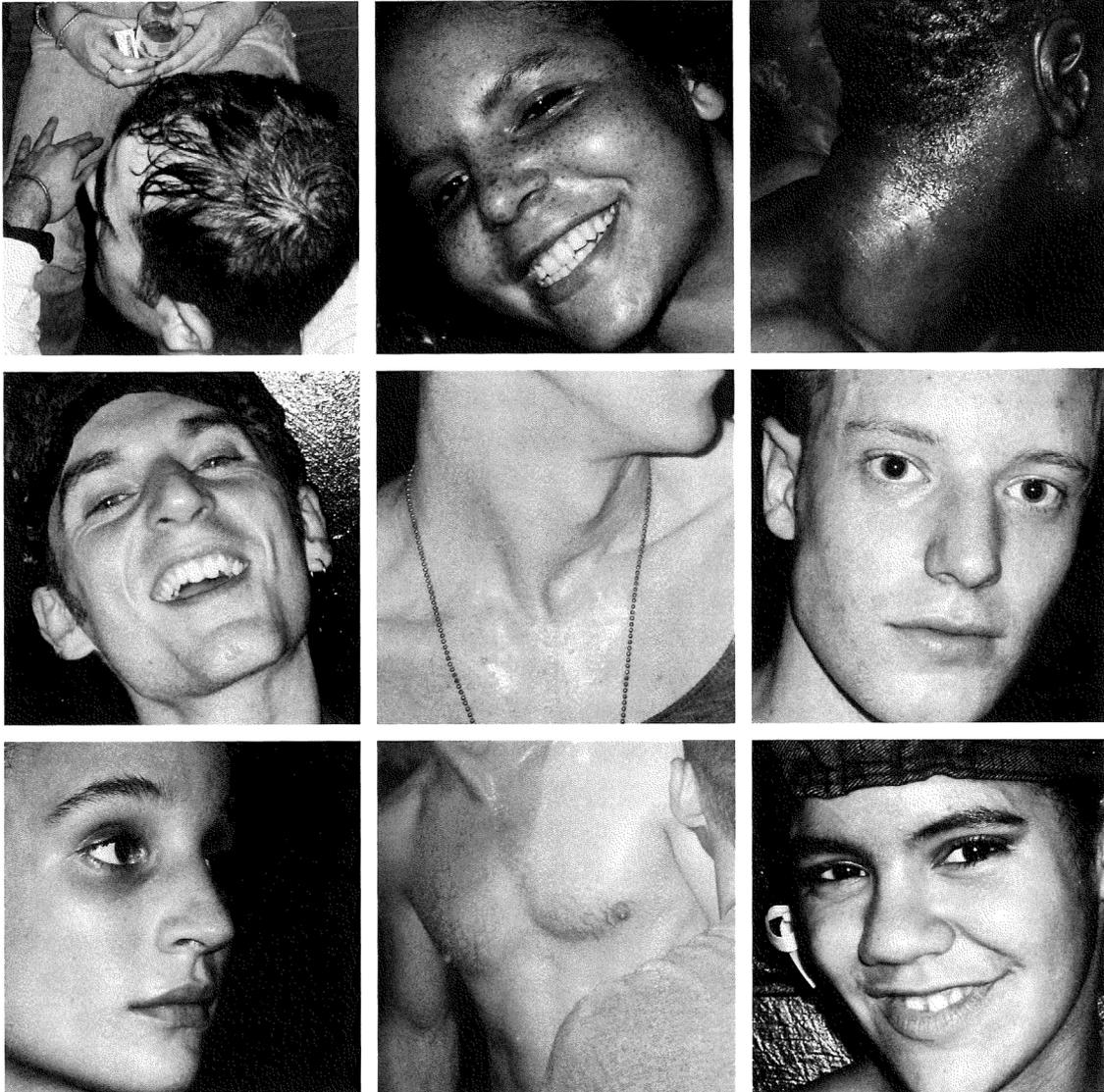
Wolfgang Tillmans



Opposite page  
*Faltenwurf*  
 (Keithstrasse), 2021

This page above  
 ‘Fragile’, 2022,  
 exhibition view,  
 Art Twenty One,  
 Lagos

This page below  
*Moon in Earthlight*,  
 2022, video stills



I somehow have this sense of history –  
of the *now* being history.

Wolfgang Tillmans

I ask Tillmans whether such conditions prompt self-censorship. 'I guess one can call it self-censorship, but one can also call it consideration,' he replies, then describes his selection process: 'Is this too obvious? Is this too pleasing? Is this too controversial? Is this too flat? Or is this just right?' To Tillmans and his team, 'it was clear, of course, that we are not there to create a scandal. And I feel confident that I can show my way of looking at humans without showing nudity or genitals.' No nudity? I ask. 'Well, there is, like, *Anders pulling splinter from his foot* (2004). But there are no genitals.'

In 2018, at a press meet-and-greet on the morning of the opening of the first 'Fragile' exhibition at the Musée d'Art Contemporain et Multimédias in Kinshasa, journalists seemed primarily interested in Tillmans's political activism. He initially attempted to placate them with only general impressions in the wake of his high-profile anti-Brexit campaign. 'They kept asking again. And then, even though I was told not to, I just said, "You know, really, I owe the freedom to live the way I live now, and love the way I love, to generations of other activists, who did things in the past, who spoke out. And, to me, as a gay man, I have this very personal access to knowing that activism has changed things for the better for people like me." And then there was silence in the room.' He guffaws, still palpably relieved to be out of that particular spotlight.

The political situation in each country 'Fragile' toured is different, of course. While the post-Apartheid South African constitution enshrines the legal right to same-sex marriage, in Lagos, Tillmans encountered 'one of the only few "out" people in Nigeria,' a lone citizen who has taken to marching the streets carrying a protest sign, risking years of imprisonment. 'I asked him, "Yeah, but, is visibility not antagonising people?" And he said, "No. You have to do it."' Two days later, at the artist talk for 'Fragile', Tillmans found himself being 'quite outspoken about civil rights, and that gay rights and women's rights are human rights'. This time, the audience appeared sympathetic and afterwards nearly everyone in attendance – gallery technicians, students – approached him to take selfies.

Near the end of our conversation, I read aloud two sentences that Tillmans wrote 30 years ago. They comprise his brief but impassioned response to London's Gay Pride in 1992, published in *i-D* magazine. At the time, AIDS was highly stigmatized and antiretroviral combination therapy not yet available to people with HIV. Tillmans wrote, 'I'm fucking angry and I don't want this to kill me and I don't want it to make me go insane. I want to survive and I want to be happy.'

After reading these lines, I ask how he's doing now, and tell him he seems happy. 'Yes,' he grins, perhaps equivocally. 'I guess I was also a happy person, most of the time, then. But I remember life in the early '90s, for me, was a flip-flopping. A constant, yes, happiness, but there could always be a dark mood, a fear, a swollen lymph gland, something like a white layer on your tongue. Suddenly, the mind going: is this candida, an onset of AIDS? But one also didn't necessarily want to know. Why would you?'

It's been gradually dawning on me that when Tillmans expresses wariness of a given subject becoming



a 'story', what he's suspicious of may be the way grand narratives can stifle and contain. In this way, 'story' distracts from that which he strives to inhabit and convey: fleeting, significant states of being. The immense personal loss Tillmans suffered due to the AIDS virus and the consequences of his own HIV diagnosis in 1997 have been written about elsewhere. He said enough when he told a *Dazed* journalist in 2017: 'I'm aware of the fragility of life.'

Tillmans also chose *Fragile* as the name of his record label, on which he recently released a full-length album, *Moon in Earthlight* (2021). It's a spellbinding suite of loops, field recordings and fragmentary lyrics. The title derives from 'Earthlight', the name given to the diffuse reflection of sunlight from the Earth's surface and clouds. Faintly illuminating the dark portion of the Moon during its waxing crescent phase, this creates a visual phenomenon sometimes described as 'the old Moon cradled in the young Moon's arms'.

On one of the tracks on *Moon in Earthlight*, 'Possibility/Kardio Loop (a)', Tillmans speaks over a warped sample of the audio output of an echocardiogram machine. He repeats a series of phrases: 'The possibility of a happy life / The promise of a happy life / The hope for a happy life.' It sounds like a voice memo recorded on the hoof; a car horn blares in the background. It's as if Tillmans is attempting to help the words escape him, to self-select, reconfigure and find a formulation that most closely expresses this fundamental aspiration ●

**This page**  
*Selbstportrait 130487*,  
1987, graphite and tape  
on paper, 42 × 30 cm

**Opposite page**  
Photographs from  
*Chemistry Squares*,  
1992

**Jeremy Atherton Lin** is an essayist. His debut book *Gay Bar* (Granta Books, 2021) received the National Book Critics Circle Award for Autobiography. Jeremy's work has appeared in the *Times Literary Supplement*, the *Guardian*, *Artforum*, *GQ* and *The Yale Review*, for which he was a finalist for the National Magazine Award for Essays and Criticism. His next cultural memoir, *Deep House*, will be published in 2024.

GALERIE  
CHANTAL CROUSEL

# INFRA- MINCE



Nicolas Giraud  
*Wolfgang Tillmans Au Bord Du Visible*  
Inframince, N°16, June 14, 2022, p.64-75.

ENTRETIEN /

**WOLFGANG TILLMANS**

AU BORD DU VISIBLE

**Il y a une tension dans votre travail entre le visible et l'invisible. Depuis les images d'astronomie jusqu'aux images abstraites, ces photographies donnent envie de voir au-delà. Qu'est-ce qui vous pousse vers ce type d'images ?**

Cela vient de plusieurs directions. La première chose, c'est que je ne cherche pas des images, je vois une chose avec mes yeux et je me demande ensuite : « Est-ce que je peux faire une image de ça ? » À l'origine de presque tout ce que je fais, il y a cette question : « Est-ce que je peux faire ça ? » Est-ce que ça peut donner un bon résultat, donner quelque chose de neuf, quelque chose de crédible, pas trop prétentieux, pas trop arty ou trop court ? Est-ce que ça n'a pas été déjà fait mille fois et si ça a déjà été fait mille fois, est-ce que c'est une raison pour ne pas le faire, c'est aussi une sorte de challenge. Toutes ces questions viennent de ce que j'ai sous les yeux ou entre mes mains. Dans le cas des images abstraites, c'est le papier photographique, les sources de lumière qui attirent mon attention et avec lesquels je commence à jouer. Ce n'est pas un examen écrit que je fais avant d'agir. Il s'agit de quelque chose qui se produit en temps réel, ce qui est d'ailleurs l'une des grandes qualités de la photographie, elle se produit en temps réel. La question de ce qui est visible devient une autre question : « Est-ce que je peux traduire

ce visible sur un papier ou un écran ? Est-ce que je peux le traduire en deux dimensions ? » C'est ce que nous faisons en définitive. Nous pensons la photographie comme un médium très réaliste, mais nous savons tous que c'est faux, même si nous faisons mine de l'oublier. Dans l'exposition que vous avez vue au Carré d'Art à Nîmes, il y avait quatre tables sur lesquelles j'avais placé des objets ; des coquillages, des pierres et des galets. Ces objets étaient reproduits en photographie sur deux autres tables, exactement dans la même disposition. C'est un geste extrêmement simple et il m'aura fallu trente ans pour y arriver. Bien sûr, je ne suis pas le premier à comparer des objets avec leur photographie, pourtant ce geste de 2017 me frappe toujours fortement. Les photographies des coquillages n'ont rien à voir avec les coquillages, elles sont si plates, si incroyablement plates, il est presque stupéfiant que l'on arrive à s'en sortir en parlant de la photographie comme si elle représentait la réalité.

**Le sujet de vos images est souvent assez banal, des objets, des portraits et des situations de la vie de tous les jours. Pourtant, on a toujours le sentiment que vous visez quelque chose au-delà. Vous déplacez la fonction documentaire de la photographie. Chaque image semble être à propos d'autre**

Page de gauche : Wolfgang Tillmans, *paper drop Prinzessinnenstrasse, a*, 2014

65



Wolfgang Tillmans, *crossing the international date line*, 2020

**chose, que l'on ne peut pas voir mais seulement sentir ou percevoir.**

C'est très agréable d'entendre que cela fonctionne de cette façon. Parce que je pense que le travail que je réalise ne doit pas parler seulement de ce qu'il montre physiquement. À moins bien sûr que je travaille spécifiquement dans un contexte de documentaire ou de reportage, où l'on veut énoncer que «ceci» est arrivé «là». Mais dans la plupart de mon travail, j'essaie d'appliquer une certaine modestie. Il est toujours difficile de parler de modestie, parce que le moment où l'on suggère que l'on est modeste est déjà possiblement immodeste. Mais je me demande toujours, pourquoi est-ce qu'un public serait intéressé par telle personne, qui est juste un de mes amis, ou par cette nature morte, ces vêtements, à part quelques douzaines de personnes qui me connaissent personnellement? Ce serait assez immodeste de penser que je peux parler de mon petit-déjeuner. Il y a des millions de petits-déjeuners pris chaque matin, par ceux qui le peuvent, pourquoi est-ce que j'irais photographier le mien en particulier? Donc je prends sur moi le risque, la responsabilité et l'effort supplémentaire pour essayer d'atteindre quelque chose d'universel à partir de cette personne ou de cette chose particulière que je vois. Je tente de traduire ça sous une forme que d'autres puissent percevoir; un sentiment de solidarité, un sentiment d'expérience partagée, un léger chevauchement, une connexion sensorielle, que ce soit une sensation tactile, olfactive. De cette manière, j'espère créer un lien avec les autres. C'est à l'opposé de l'usage parfois narcissique de la photographie sur les réseaux sociaux. Je ne juge pas ces usages, mais dans mon cas, je ne souhaite pas raconter ma vie, mais parler d'une expérience commune et je ne peux faire cela qu'à partir de ce qui est disponible dans mon existence. Il y a donc une part d'autobiographie et je ne peux rien faire contre cela. Nous ne sommes pas tous pareils, mais en ce qui me concerne, lorsque je fais une image, j'ai besoin de me demander: «Pourquoi est-ce que les gens regardent ces images?»

**En utilisant ce qui est là, vous laissez percevoir l'idée de fragilité, quelque chose de ténu qui vous relie à ce monde visible. La photographie nous les fait voir comme des choses présentes mais fragiles, et dont la présence n'est pas assurée. C'est une relation aux choses assez différente de celle des images qui énoncent «Regardez-moi, je suis là».**

Une fois encore, des termes comme «fragilité» ou «modestie» sont délicats à utiliser et dangereux à revendiquer. Si vous prétendez maîtriser la fragilité, alors c'est que vous vous placez au-delà. Je ne glorifie pas non plus la fragilité des choses, mais je la porte et je l'accepte. J'ai souvent remarqué, au cours de ma vie, que ceux qui font la paix avec leur fragilité, même si cette paix est difficile, sont plus intéressants et agréables que ceux qui ne cessent d'affirmer leur force, sont incapables d'admettre leurs erreurs et sont toujours dans le conflit et le déni. Dans cette acceptation, il y a du pouvoir et de la beauté. C'est pour cela que la photographie, en tant qu'objet, est pour moi un médium très puissant poétiquement, parce qu'il ne s'agit pas de pierre ou d'acier, ce n'est que du papier avec une couche de gélatine en surface. Lorsqu'une image émerge, elle est très fragile, ce n'est que de la gélatine humide. Ça ne peut pas être plus vulnérable mais en même temps quelque chose d'incroyablement puissant et beau se développe sur cette surface. Mais je ne suis pas propriétaire de cette idée. Le terme de fragilité a une certaine importance dans mon histoire personnelle: *Fragile* était une sorte d'alter ego lorsque j'avais quatorze ou quinze ans. Je l'ai repris autour de 2015 avec un groupe et un label de musique aussi appelé *Fragile*, ainsi qu'une exposition itinérante en Afrique. Le mot n'est sans doute pas revenu sans raison. Il résonne spécialement en ce moment, mais parce qu'il est si universel et qu'il s'applique à tous ceux qui l'acceptent, personne ne peut en être propriétaire.

**Avec l'idée de fragilité, il y a aussi l'idée d'ouverture. Dans vos expositions ou vos livres, il est souvent difficile de trouver un centre, comme si votre attention se portait d'abord sur les liens entre les images. Cela me rappelle certaines stratégies de Louise Lawler, qui donne une forme à une image, puis une autre, puis encore une autre. Une grande image peut devenir une vignette sur une boîte d'allumettes, ce qui maintient une véritable fluidité dans son travail. Quelles sont vos propres stratégies de travail vis-à-vis de cette question de l'ouvert ?**

Il y a différentes stratégies en jeu, liées à différentes choses qui m'ont touché dans ma jeunesse. J'ai vécu des expériences artistiques très fortes dans des musées et dans le même temps des expériences visuelles, graphiques ou audiovisuelles liées à la pop culture. J'ai fait deux séjours très formateurs en France lorsque j'avais dix-huit et dix-neuf ans. J'ai vu des expositions, mais j'allais aussi dans les magasins près de Beaubourg qui vendaient des cartes postales de musiciens de la New Wave, des cartes postales de Grace Jones, Klaus Nomi ou Joy Division. J'adorais ces cartes, elles me touchaient aussi profondément que le faisaient les peintures de Roy Lichtenstein par exemple. Les deux étaient des objets en deux dimensions, les deux étaient des artefacts. Cela semble basique maintenant que tout apparaît d'une manière uniforme sur un même écran, mais à l'époque il y avait une frontière très nette entre les beaux-arts et le divertissement. Cette division était en moi aussi et il m'a fallu du temps pour prendre au sérieux ces deux mondes et les laisser coexister.

**Est-ce que les réseaux sociaux jouent un rôle aujourd'hui dans votre manière d'utiliser et de montrer les images ?**

Il s'agit vraiment d'un langage à part pour moi. Le plus souvent, ce ne sont pas les mêmes images que je vais utiliser en ligne et pour une exposition. Vis-à-vis des réseaux sociaux, je passe par différents stades de timidité et d'insouciance. L'autre jour j'ai vu deux champignons et je les ai trouvés amusants parce qu'ils étaient si « quintessentiellement » des cham-

pignons. Ça m'a fait rire et j'ai publié l'image presque sans y penser. C'est un peu fou si je pense au temps et au soin que je consacre à mettre en pages un portfolio ou une exposition dans une galerie qui sera vue par deux mille personnes, tandis que cette image en ligne sera vue par cinq fois plus de monde. Mais je crois que c'est une liberté de ne pas tout prendre trop au sérieux.

**C'est un moyen de nous mettre en contact avec ce que vous faites dans votre travail ?**

Est-ce qu'une image sur un petit écran, puisque c'est ce qu'est un téléphone, est capable de communiquer quelque chose de la subtilité artistique ? C'est une question qui reste ouverte.

**Lorsque vous faites une exposition ou un livre, vous contrôlez l'espace, sur un site ou une application, on perd le contrôle de l'espace et des conditions de perception. Les algorithmes interfèrent en partie avec les choix artistiques.**

C'est un problème de contexte. Internet ou les réseaux sociaux sont un contexte, mais ce contexte est totalement déconnecté de vos choix et c'est la plus grande critique que l'on puisse lui adresser. Tout est nivelé, tout est également disponible ou indisponible selon la façon dont les informations sont filtrées. Les choix sont faits pour nous. Je trouve scandaleux de ne pas être libre de voir ce que je choisis de voir. Il est difficile d'accepter qu'une entreprise masque une partie des contenus qui lui sont livrés. Nous en rions aujourd'hui, mais quelques entreprises contrôlent désormais ce que nous voyons et la façon dont nous communiquons. Je me sens parfois coupable de participer à cela, de prendre part à cette constante télédiffusion. Je ne suis pas sûr que ces nouveaux médias changent la vie des gens. Mais il est difficile d'en être certain. Nous apprenons beaucoup de ces outils qui n'existaient pas il y a encore trente ans. Pour les nouvelles générations, il y a beaucoup plus d'interactions entre toutes sortes de médias. Mais il y a aussi le risque que chacun perde sa spécificité, ce qui fait qu'un magazine ou une carte postale sont des objets particuliers. Il y



Vue d'installation, "Wolfgang Tillmans: On the Verge of Visibility", Musée d'art contemporain, Porto, 2016

a une différence physique entre une photocopie, un instantané, un collage, un tirage fait à la main dans un laboratoire, même en dehors de tout parti pris idéologique. J'admire ce qui est de mauvaise qualité, je veux amener la mauvaise qualité à un autre niveau. Si un magazine produit une excitation, alors c'est un espace potentiel pour montrer le travail. Ce n'est pas une posture, j'essaie au contraire de me méfier des postures. Je n'aime pas que les gens décrivent mon travail comme le transfert de sujets de faible valeur dans des objets artistiques. Ce n'est pas une opération à sens unique, c'est bien plus complexe que cela. Il faut aussi prendre en compte des sujets très rares qui apparaissent dans les images, comme une éclipse totale de soleil. Cela s'applique aussi aux formats. Les tailles que j'utilise depuis les années quatre-vingt-dix sont restées les mêmes. Cela semble changer tout le temps, mais cela tient au contraire parce que depuis trente ans j'utilise la même matrice de formats. Ils sont déterminés précisément, selon des critères personnels, comme par

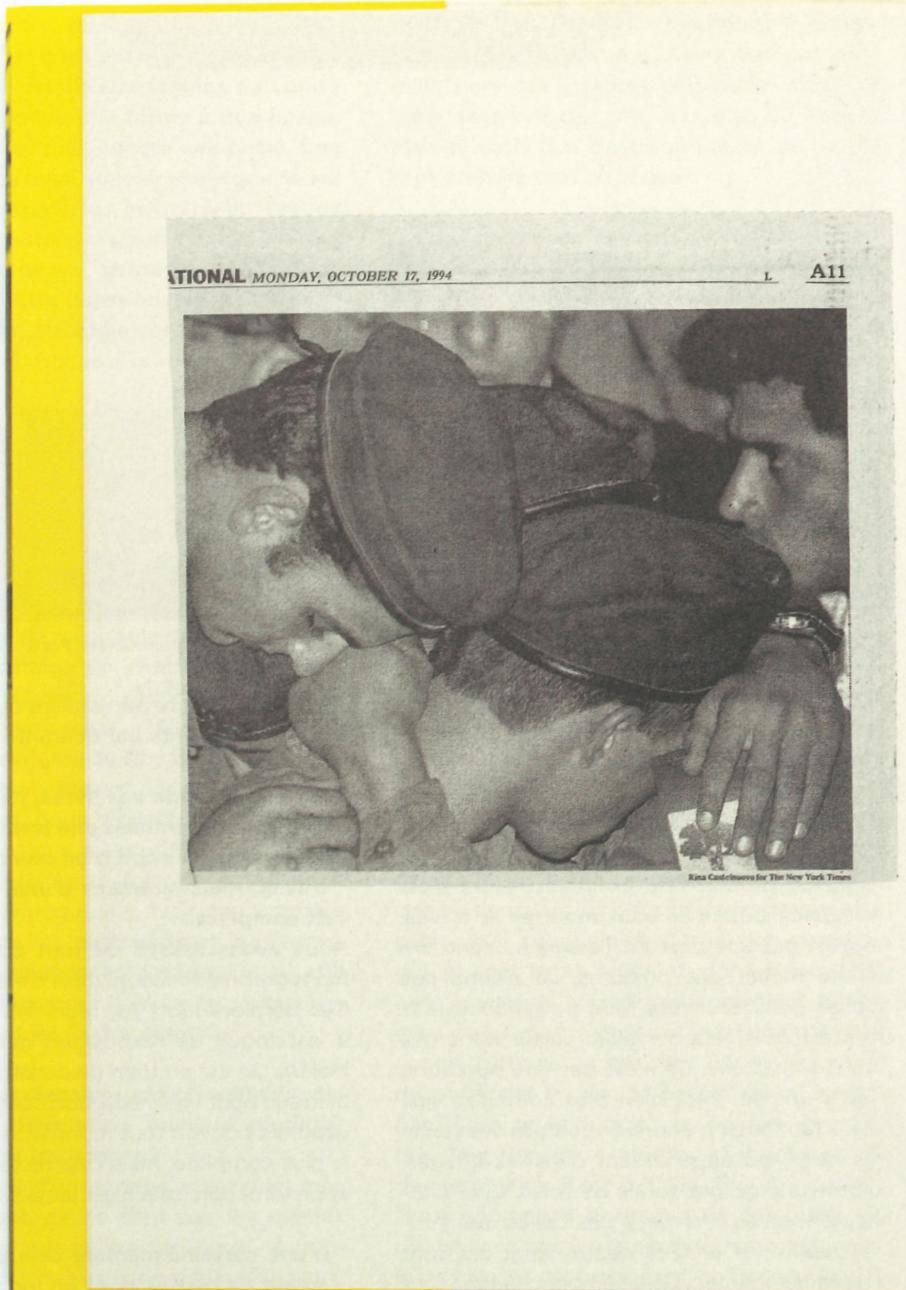
exemple la beauté particulière que je vois dans un tirage de trente par quarante centimètres.

**Dans chacun de vos livres, j'ai l'impression que vous déterminez une forme d'attention. Chaque fois il s'agit d'un point de vue sur le travail, mais rarement d'une vue générale et complète.**

Nous avons essayé de tout couvrir avec la monographie Phaïdon, mais c'est un gros défi. Ces derniers mois j'ai réuni les images pour le catalogue de l'exposition qui aura lieu au MoMA. On est en train de construire le livre et bien sûr, pour une institution comme celle-ci, je voudrais pouvoir tout montrer, donner l'image la plus complète, mais cela reste toujours une approximation, cela n'est jamais définitif.

**D'une certaine manière cela peut être rassurant de ne pas avoir un index complet. Il y a toujours une partie du travail qui reste à explorer et expérimenter.**

Oui, c'est aussi une chose avec laquelle je me sens à l'aise. Lorsque je fais une exposition ou



Wolfgang Tillmans, *Soldiers: The Nineties*, 1999, Walther König, Cologne

un projet, je peux être content que cela reste incomplet, parce que les différents éléments peuvent parler d'une manière de voir les choses, d'une manière de regarder le travail, de zoomer sur l'un de ses aspects. Quand on est plus jeune, on désire peut-être tout montrer, avoir l'image la plus complète. Mais quand, en 2016, j'ai eu ma première exposition personnelle au Portugal, je me suis dit: «Est-ce que je dois vraiment tout reprendre depuis 1990? Est-ce que c'est le bon choix?» L'énergie que je mets dans un projet se transmet toujours au public. Si je m'ennuie, cet ennui sera perçu, les intentions et les émotions s'inscrivent dans le travail et le choix des images. Donc pour le musée Serralves à Porto, je me suis embarqué dans une exposition presque entièrement monothématique. Je n'ai montré que des lignes d'horizon, des images de mer, la frontière où le ciel rencontre la terre, où le ciel bleu rencontre les nuages, où l'air rencontre l'eau. Le titre de l'exposition était «On the verge of visibility» (Au seuil du visible), ce qui nous ramène à la question que nous évoquions plus tôt: «Est-ce que je peux faire ça?» Ce sujet est aussi technique, à la frontière de ce qui est techniquement possible. Est-ce que le film est assez sensible? Est-ce que je peux saisir ce rayon de lumière? Est-ce qu'il y a trop de lumière? Est-ce que je peux voir et enregistrer quelque chose qui est près du soleil? La question du seuil de la visibilité est une question toujours présente. C'est aussi là que se trouve la question des images astronomiques. Elles sont toujours à la limite de ce qui est visible et de ce qui ne l'est pas. C'est là que la photographie numérique a été un outil incroyable pour moi, permettant de travailler à la limite du sensible, avec la capacité de saisir une lumière là où l'on ne voit rien ou seulement du bruit, là où l'appareil voit les étoiles. L'exposition tournait autour de ces observations très calmes de la nature, avec quelques images astronomiques et une image de bruit sur un téléviseur, une image de «neige». L'exposition a parlé au public, d'une façon très directe, ce n'était pas comme au Louvre, une expérience coupée de la réalité quotidienne, mais au contraire quelque chose qui touchait à l'air du temps. Cette rencontre

n'était pas gagnée d'avance, une expérience authentique est toujours un risque, mais c'est aussi ce qui peut en faire la puissance.

**C'est ce qui fait que l'art participe au monde. Il faut entrer dans le musée pour voir les œuvres, mais il faut que les œuvres nous poussent à ressortir.**

Je crois que c'est la joie que procure l'art. On aime voir quelque chose d'exquis, un objet incroyable à voir ou à entendre. Mais s'il ne vous restait ensuite rien de cette joie quand vous sortez de la pièce ou quand la musique s'arrête, si vous ne pouviez pas emporter cette joie avec vous, alors ce serait cruel et triste. J'espère que l'on peut au contraire emporter quelque chose et le voir ressurgir de manière inattendue. C'est vraiment la plus belle chose, la plus grande qualité de l'art. Cela n'a pas besoin de toucher des millions de personnes, cela peut en toucher juste une centaine. Il y a de multiples formes d'expérience et de langage et toutes ne sont pas destinées au même public, à une même quantité de personnes.

**Une loi a été discutée récemment en France, portant notamment sur la diffusion d'images des forces de l'ordre. Cela a provoqué de nombreux débats, en lien notamment avec le débat sur les violences policières. Je me demandais comment vous envisagez cette relation entre les images et le pouvoir, notamment en regard de votre travail sur les images de soldats. J'ai l'impression que votre projet est une manière de pirater une certaine forme de propagande, en jouant sur ce qui est visible et invisible.**

Pourquoi est-ce qu'il y aurait besoin de contrôler ces images alors que ce n'est pas une question dans une grande partie des pays libres? Évidemment en Chine, en Corée du Nord et dans de nombreux pays d'Afrique, il est interdit de photographier les forces de l'ordre.

**La justification était que ce contrôle permettait de protéger les policiers et soldats de la violence terroriste. La question a été aussi soulevée d'une violence de l'extrême-gauche contre les policiers. Mais cela**

**évacue la manière dont la photographie prévient la violence et la rend visible au public. Il y a comme une tentative de rendre l'autorité invisible.**

Le langage du pouvoir, et notamment celui des uniformes, est fascinant parce qu'il est très visuel. Il est visuellement explicite dans la manière dont il montre et façonne les corps, dont il les rend visuellement beaucoup plus puissants. Ils deviennent des corps entièrement différents et cette transformation est visuelle. Un cordon de police est conçu pour être impressionnant, visuellement impressionnant. Et pourtant, personne n'est supposé l'étudier, l'observer ou l'objectiver. Bien qu'il y ait quelque chose de l'ordre de la sexualité et de la virilité, on ne peut en faire un sujet sans que cela ne vienne miner l'autorité qu'elle représente. Je trouve fascinantes ces images d'individus en uniformes, parce qu'elles me parlent et m'intriguent de différentes façons. Elles me permettent de déchiffrer la façon dont la société et la politique sont organisées. En France cette question a été poussée à l'extrême, parce que s'il y a une interdiction ou un tabou, cela rend cette force encore plus puissante, puisqu'il n'est plus possible de la déconstruire, de l'observer ou de l'étudier. Je ne suis pas certain que cela soit une loi qui inspire la confiance...

**Je ne suis pas certain que ce soit l'intention première... Vis-à-vis de la politique, il est surprenant de voir que des actions ou des œuvres qui ne sont pas directement politiques puissent être perçues comme une agression par le pouvoir. Même sans être ouvertement politique, l'art apparaît souvent comme un défi au pouvoir.**

Il est compliqué de généraliser parce qu'il est difficile de dire quelle chanson ou quelle image est totalement apolitique. La moindre liberté prise et exprimée par une personne est déjà une liberté refusée à d'autres. Les idées même d'égalité et de liberté d'expression sont un défi. Il y a toujours un aspect politique dans l'art en raison du choix même de prendre la parole, et le non-politique est aussi politique.

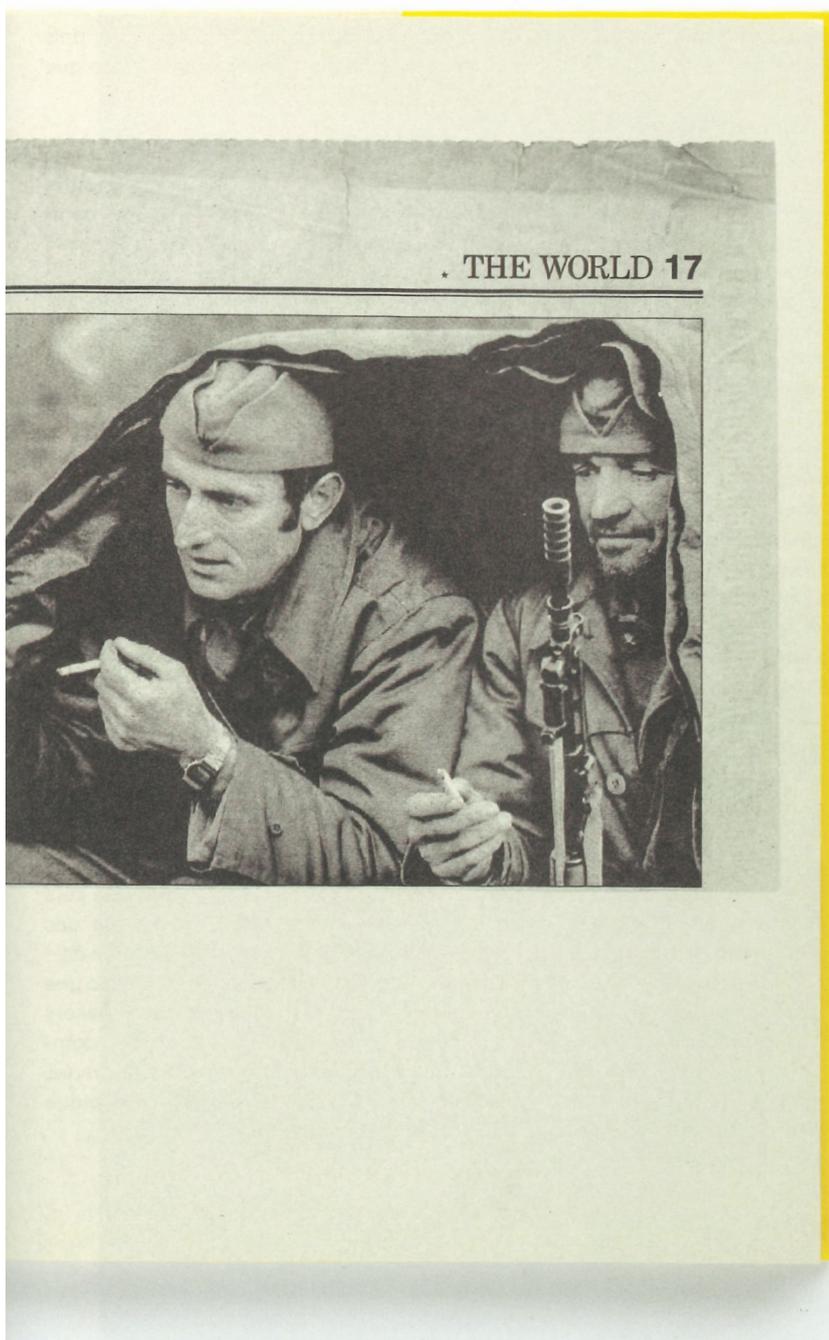
L'un des incroyables pouvoirs de l'art est qu'il est inutile. Ce n'est pas comme cuire du pain ou ouvrir un parapluie, ça ne nourrit pas, ça ne protège pas de la pluie. C'est pour cela qu'il rend fou ceux qui veulent le pouvoir. C'est la raison pour laquelle les despotes, les dictateurs et les autocrates veulent contrôler la culture et la soustraire au domaine de la pensée libre et sans destination.

D'un autre côté, avec la montée des régimes autocrates et du populisme d'extrême-droite, on m'a souvent demandé si je pensais que les artistes devaient être plus politiques. Je réponds que tous les mécaniciens, tous les boulangers, tous les travailleurs doivent devenir plus politiques. Les gens regardent souvent les artistes avec l'idée qu'ils ont un rôle à remplir. Pourtant cette liberté de l'art est ce qui est le plus important. Tous les artistes ne peuvent pas avoir un discours politique et il faut aussi respecter cela.

**Est-ce que vous pensez que nous avons une responsabilité, en tant que faiseurs d'images, même si cette responsabilité n'est pas explicite, de présenter et représenter ce que nous voyons dans les différentes parties du monde et dans les différentes couches de la société ?**

Je n'ai jamais aimé les gens qui n'aiment pas le politiquement correct. Les gens sont extrêmes et détestent le politiquement correct, mais ce n'est que de la correction politique. Les choses ont évolué avec le temps et aujourd'hui en Europe, une inégalité profonde envers les femmes n'est par exemple plus acceptable. Cela peut arriver que l'on organise une exposition où ne figurent que des hommes, mais si cela se répète dix fois, cela cesse d'être représentatif, cela ne rend pas justice à la richesse de ce qui existe, de ce que l'on pourrait montrer et expérimenter. Cela ne rend pas justice au monde.

Nous apprenons sans cesse, et le mouvement Black Lives Matter a été, pour moi et pour beaucoup de gens que je connais et qui se considèrent comme antiracistes, une occasion de comprendre ce qu'était le racisme systémique et à quel point il est intégré. En réalité



. THE WORLD 17

nous l'avons nous-mêmes intégré et dire que l'on n'a pas la responsabilité de changer les choses ou de s'engager activement à apprendre est néfaste, parce que même s'il y a eu des progrès sur de nombreux fronts, il est toujours évident que le monde est construit sur des inégalités et qu'il n'y a pas des chances égales pour tous et partout. Ceux qui ont la chance d'être les mieux lotis doivent mettre en question leurs usages et leur accès aux médias. Ils doivent au moins être conscients et être conscient n'est probablement pas assez. Il doit y avoir des changements tangibles. Et bien sûr, en tant que fabricants d'images, nous devons prendre en compte ces questions et dans le même temps ne pas être paralysés ou penser qu'elles sont notre seul devoir.

**Cette question de notre place dans la société me fait penser à la communauté Shakers qui est fascinante, notamment sur les aspects artistiques, spirituels et politiques. Vous y avez passé du temps et j'ai l'impression qu'il y a une relation à la fois évidente et étrange entre vous et eux. Cela m'intéresserait d'en savoir plus.**

En 1995, j'ai été invité par le commissaire canadien François Morin à participer à un programme de résidence intitulé «Quiet in The Land» au sein de la dernière communauté Shaker dans le Maine, en Nouvelle-Angleterre. J'avais un intérêt de longue date vis-à-vis des communautés religieuses ou spirituelles et j'ai tout de suite été conquis. J'y suis retourné à trois reprises. Puis, quand je me suis installé à Londres, je me suis intéressé aux Quakers qui forment encore une communauté religieuse unique, en ce qu'ils n'acceptent aucune interprétation de la volonté divine. Il n'y a donc aucun sermon, aucun prêtre. Ils acceptent la Bible, mais aucune interprétation de ce texte. Il n'y a donc aucune autorité. Les Shakers sont différents, même s'il existe des liens. Ils sont également profondément pacifistes, complètement en dehors du mouvement expansionniste de la société occidentale. C'est peut-être la première caractéristique de l'état d'esprit américain et européen, cette volonté d'expansion, avoir de plus grosses voitures, plus de

richesses ou plus de territoires. Et ce mouvement intérieur, entrepris par ces communautés ouvertement pacifiques, est quelque chose qui m'attire énormément, même si je dois admettre que ce n'est pas le choix de vie que j'ai fait.

**L'engagement des Shakers est à la fois exigeant et ouvert; vie en communauté, célibat, refus de la propriété privée, pacifisme, trases religieuses. Il y a là quelque chose de très contemporain.**

Cette idée de vivre dans l'ici et maintenant est quelque chose dont je me sens très proche, à cause de ce que j'essaie de faire. Lorsque j'y parviens, je réalise que ce n'est justement pas un effort, c'est comme une forme de méditation. La méditation m'a toujours semblé être un travail difficile, mais le philosophe indien Jiddu Krishnamurti, qui rejetait lui aussi l'autorité religieuse, disait que lorsqu'on regarde une fleur et qu'on la regarde avec attention, c'est de la méditation. Il y a plusieurs croisements entre la recherche spirituelle et une forme d'expérience artistique ou de création, même si les communautés qui me touchent ainsi sont souvent non visuelles. Parce que l'art est déjà une question d'acquisition, collectionner de l'art est une forme d'accumulation, c'est une contradiction qui est présente dans mon propre travail, mais je pense que cet appareil qui s'interpose entre moi et le moment me permet de parler de ça. Et je trouve que cela ne m'empêche pas de faire l'expérience des choses avec mes yeux et mon âme. D'une certaine manière, tout le monde marche avec une caméra devant soi. L'engagement des Shakers est à la fois exigeant et ouvert; vie en communauté, célibat, refus de la propriété privée, pacifisme, trases religieuses. Il y a quelque chose de très contemporain.

Entretien réalisé par Nicolas Giraud en mars 2021.  
Merci au studio Tillmans, à Robin Plusquellec,  
Théo Malirat et Sarah Le Brocq.



Wolfgang Tillmans, *Shaker rainbow*, 1998

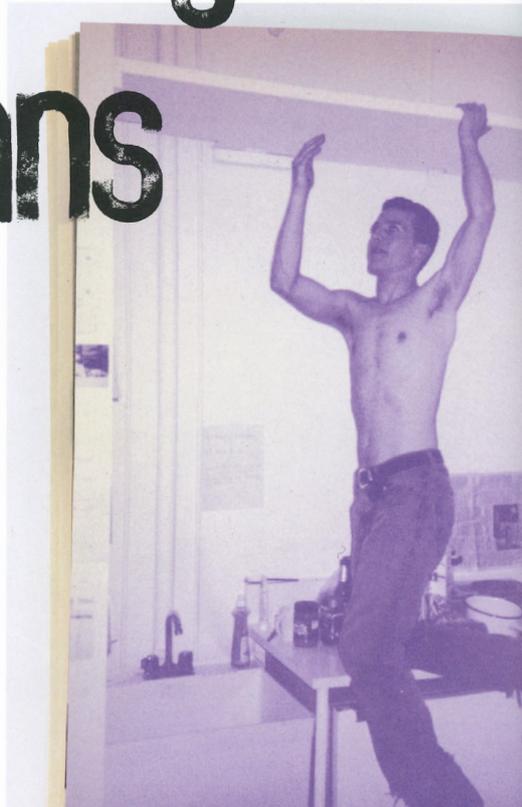
GALERIE  
CHANTAL CROUSEL

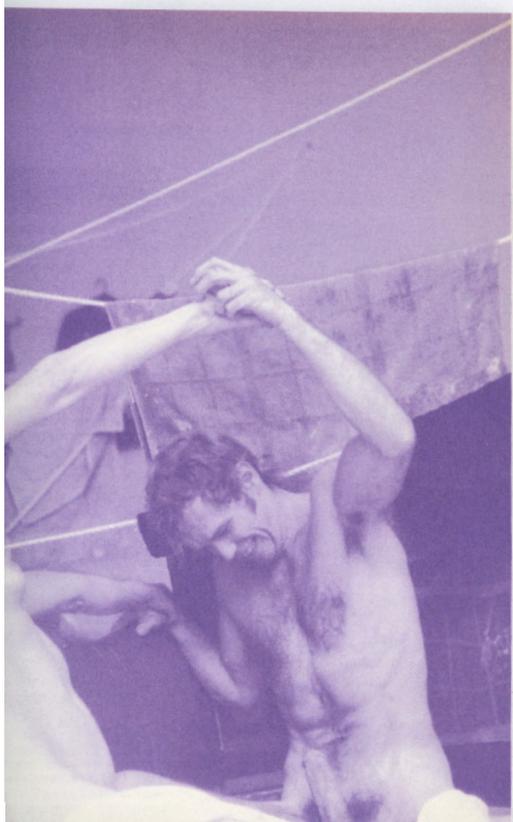
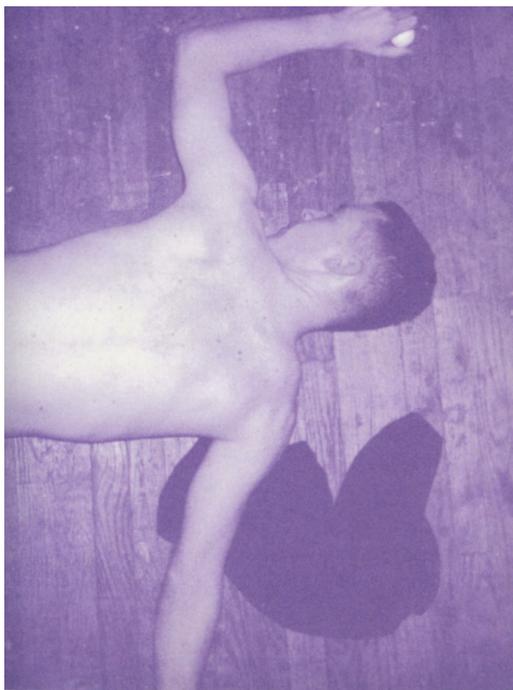
PURPLE

30 YRS part 2

wolfgang  
tillmans

1995 purple prose #9  
how much photos by  
wolfgang tillmans

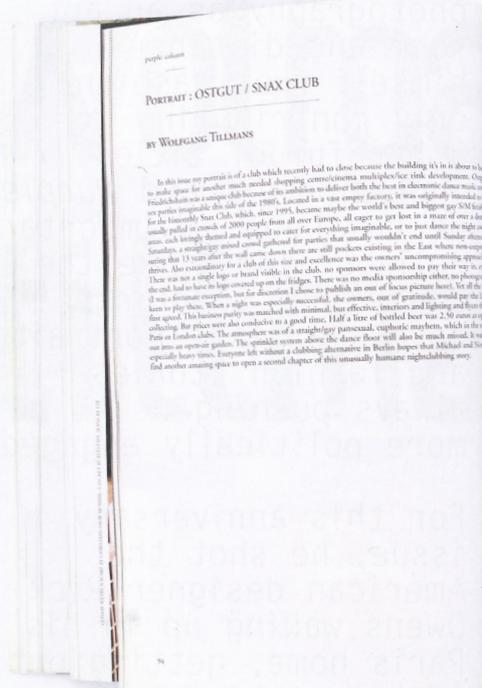
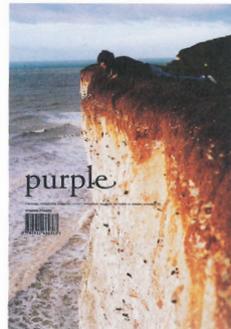




Since the early '90s, German artist and photographer Wolfgang Tillmans has been shooting his life and everything around him, from flowers and friends to the Concorde taking off and the night scene. Experimenting with different formats, he always treated photography as an art form and distanced himself from fashion, only contributing to a handful of titles, including *i-D* and *Purple*. He has been an important collaborator since the beginning, shooting covers, artists' portraits, and fashion stories – always pushing us to be more politically engaged.

For this anniversary issue, he shot the American designer Rick Owens waking up in his Paris home, getting out of bed, taking a shower, and preparing for the day in his own clothes.

2003 purple #15  
cover by wolfgang  
tillmans



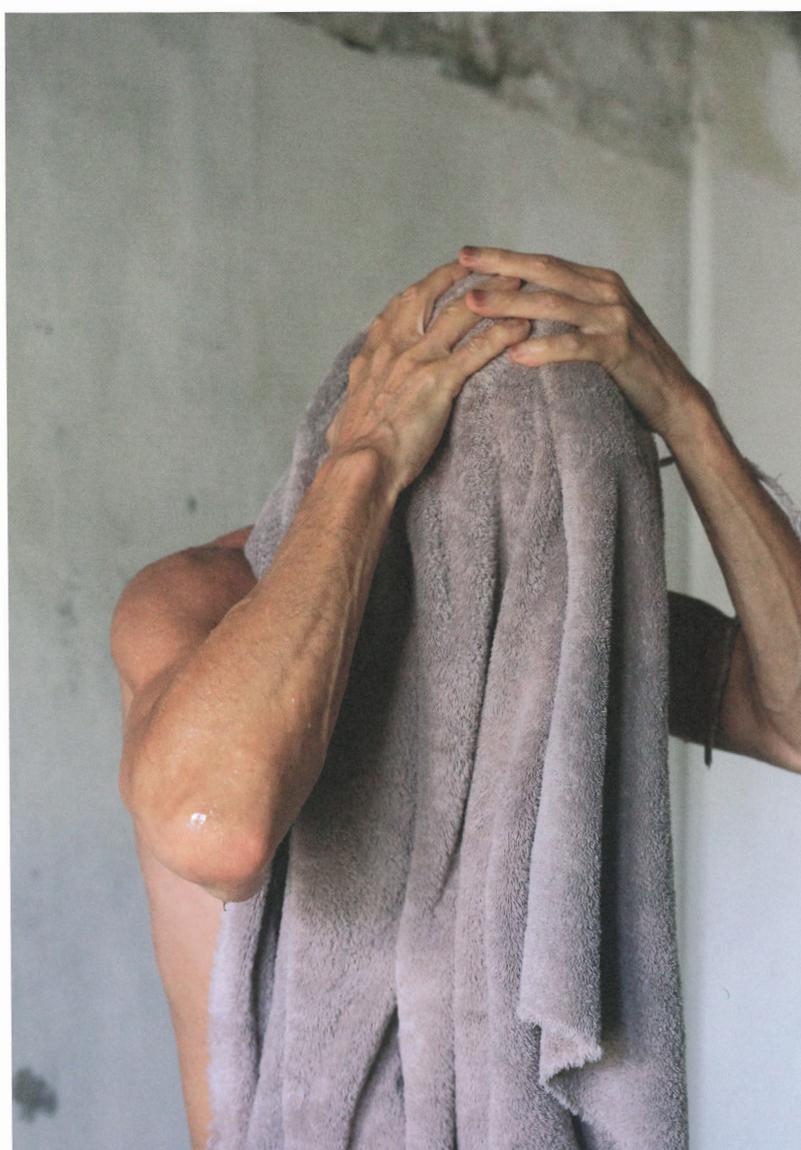
2003 purple #15  
ostgut/snax club berlin  
photo by wolfgang  
tillmans

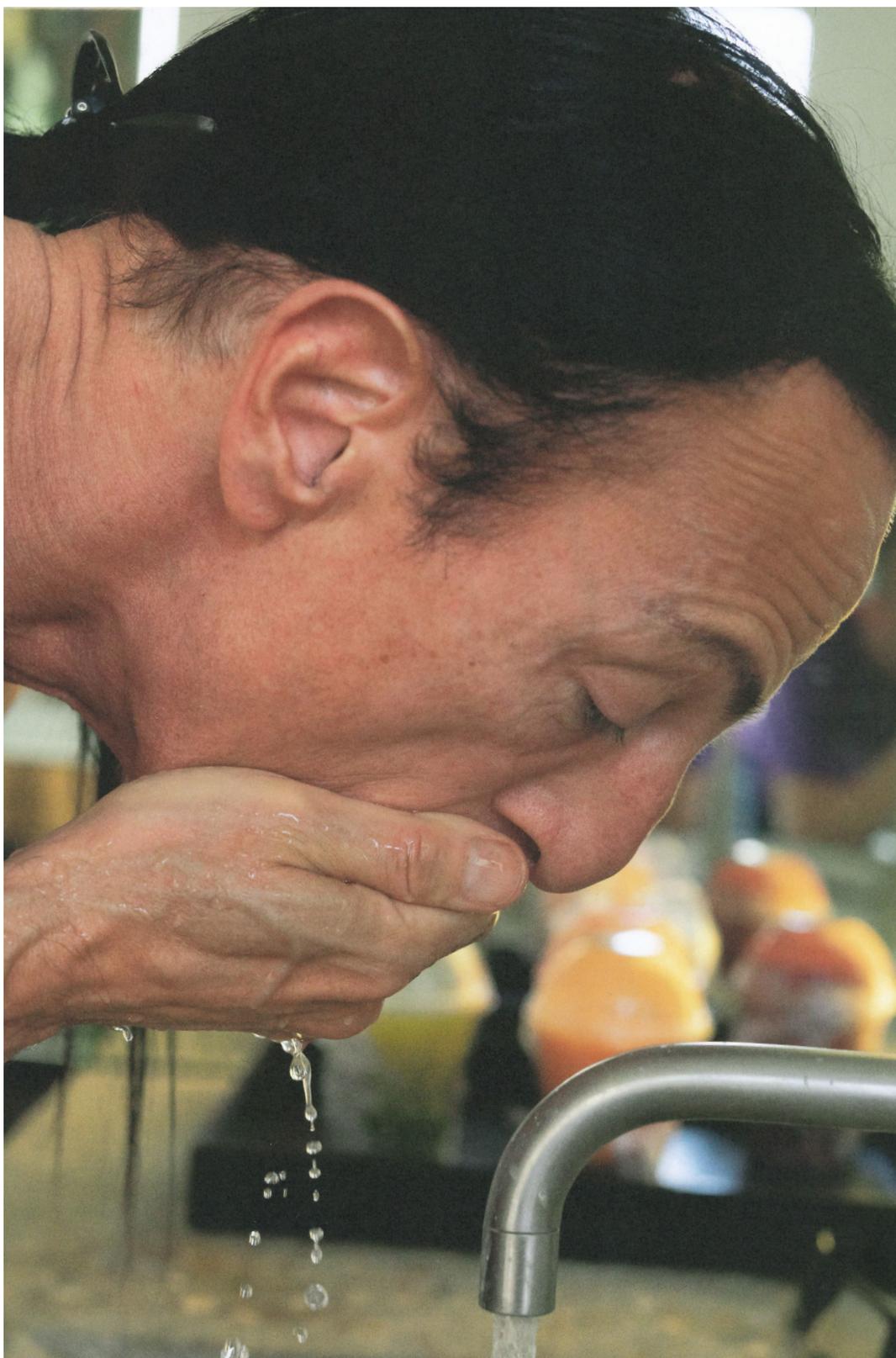


2017 purple #28  
michèle lamy shot by  
wolfgang tillmans

**RICK AT HOME  
RICK OWENS 2022**

**photography by wolfgang  
tillmans**











GALERIE  
CHANTAL CROUSEL



*Wolfgang Tillmans*  
Purple, N°38, Fall—Winter, 2022, p.100-116.





GALERIE  
CHANTAL CROUSEL

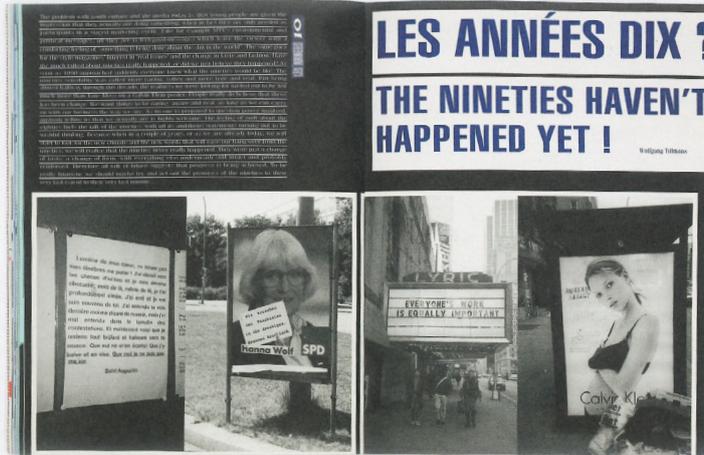


*Wolfgang Tillmans*  
Purple, N°38, Fall—Winter, 2022, p.100-116.









1994 purple prose #6  
les années dix? the  
nineties haven't  
yet! text and photos by  
wolfgang tillmans

1993 purple prose #4  
peace movement  
LEFT PAGE s&m role-play  
stiefelknecht cologne 1993  
RIGHT PAGE antifascist short-  
haired punk berlin 1992



Shows.REVIEW



WOLFGANG TILLMANS „blue self portrait shadow“, 2020. Rechts: „Lüneburg (self)“, 2020

## In Wien lässt WOLFGANG TILLMANS die Dinge in einem Orbit ohne Zentrum kreisen

Einmal geblinzelt, und schon sind 30 Jahre Weltgeschichte vorübergezogen. Die Zeitspanne zwischen 1990 und heute kommt den meisten Leuten viel kürzer vor als die gleiche Distanz, die zwischen 1940 und 1970 liegt. Auf solche Wahrnehmungsverzerrungen weist Wolfgang Tillmans in seinen Arbeiten gerne hin. Er hat in den letzten Jahren die Evolution der Fotokamera aus nächster Nähe begleitet und sich dabei selber als Fotograf immer wieder neu erfunden.

Für seine Ausstellung im Wiener Museum Mumok – ein Vorgeschmack auf seine MoMA-Retrospektive nächstes Jahr – hat er einen tropischen Regenschirm Tropfen für Tropfen im Moment des

Sturzes eingefangen, wie es erst seit Kurzem technisch möglich ist („Schall ist flüssig“, 2021). Es sieht ohrenbetäubend laut aus. Mal huldigen Tillmans' Fotografien dem hochauflösenden Bildschirm des neuesten Apple iPhones, mal sind sie eine Würdigung von Schwäche und Defizit: etwa wenn im Dunstkreis des Mondes die Bildpixel schön rauschen, weil sie sich nicht zwischen Grün und Lila entscheiden können.

Diesen Charme besitzen vor allem seine wiederentdeckten Motive aus den 1990er-Jahren. Das Behelfsmäßige daran dient auch als Störfeuer, es wird durch die Tillmans-typische Hängung der Bilder noch verstärkt: Manche wollten festgenagelt werden, andere verlangten

nach Klebeband oder einem Rahmen. 13 Tage Arbeit hat ihn das Arrangement diesmal gekostet, am Ende fotografiert er seine eigenen Ausstellungsansichten aus jedem erdenklichen Winkel. Die Trennwände des Museums sind rausgeflogen, um möglichst viele Beziehungen zwischen den Porträtfotos herzustellen. Tilda Swinton und Lady Gaga posieren zwischen den nachdenklichen Gesichtern von nebenan und den teils namenlosen, teils gesichtslosen Akten. Alle kreisen sie in einem Orbit ohne Zentrum, Banales wird durch das historische Gewicht dieser Ausstellung in Bewegung gesetzt, seien es Stilleben, Himmelserscheinungen oder Gebäude. Im Kosmos der Ar-

chitektur hat Tillmans ja auch schon interveniert, genauso wie in der Welt der Musik – im Mumok sind auch die Videos der 19 Songs seines Debütalbums „Moon in Earthlight“ zu sehen und zu hören.

Dass die Vernissage wegen Corona im Livestream stattfinden musste, war im Grunde also nur eine weitere Ebene an Medienmix. Und der schwer behängte Kameramann, der Tillmans für den Stream des Museums filmte, wurde nach Drehschluss gleich als neuestes Fotomodell verpflichtet.

VICTOR  
SATTTLER

**WOLFGANG TILLMANS:  
„SCHALL IST  
FLÜSSIG“, Mumok,  
Wien, bis 24. April**

Fotos: Courtesy Galerie Buchholz, Maureen Paley, London, David Zwirner, New York (l. Sammlung Jacob und Philipp Keel, © Federico Fellini, VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Marcus Schneider, Courtesy Claude Viallat, Galerie Ceysson & Benoit, Galerie Kajetan, © Claude Viallat, VG Bild-Kunst, Bonn 2021

## ArtReview

# Power 100

Most influential people in 2021 in the contemporary artworld

## Wolfgang Tillmans

Artist - Celebrated photographer assuming the mantle of an art elder-statesman

46 in 2021



Tillmans is smoothly assuming the mantle of an art elder-statesman, his investiture now complete with *To Look Without Fear*, a vast retrospective opening this year at MoMA, New York. Organised chronologically and installed, as always, by the artist and his team (over 16 days and nights, he says), it provided an easy image of the photographer's journey from nightclub imagery to a more wide-ranging experimentation in representing the world around him (and beyond: astronomy is a passion). Meanwhile, *Fragile*, a show touring African cities over the past five years, arrived at its final stop across two venues in Lagos; his solo at Mumok, Vienna, closed after an extended run in August. And then Tillmans was back in London for a round of fundraising on behalf of the ICA, where he has been chair since 2019. Demonstrating that his penchant for hedonism isn't over, Tillmans outlined plans to make the art institution party central, including a licence to serve alcohol until 6am.

## Numéro



### Rencontre avec Wolfgang Tillmans, le photographe qui explore les recoins du monde sensible

Grand nom de la photographie contemporaine depuis trois décennies, mais aussi musicien, commissaire d'exposition et activiste, l'Allemand Wolfgang Tillmans présente jusqu'au 12 juin à la Galerie Chantal Crousel une sélection de ses derniers clichés, ponctués de quelques archives, tous réunis par une même expression vibrante du sensible.

Parler de son époque par l'image, **Wolfgang Tillmans** en a trouvé le secret. **Photographe** mais aussi musicien, commissaire d'exposition et même activiste... À l'aide de ses appareils photo ou à travers ses autres activités, l'artiste allemand capture depuis maintenant trois décennies les recoins d'un monde sensible qu'il explore inlassablement, trouvant toujours de nouvelles raisons de s'en émerveiller. L'atmosphère moite et souterraine des soirées techno de Berlin, la fraîcheur des forêts habitées par des corps nus et juvéniles, les surgissements tendres d'une peau lisse dans l'intimité d'une chambre à coucher ou encore les visages de ces anonymes ou vedettes qui incarnent, selon lui, l'esprit de leur temps, sont tous apparus au fil des années devant son objectif.

Matthieu Jacquet

*Rencontre avec Wolfgang Tillmans, le photographe qui explore les recoins du monde sensible*

Numéro, July 21, 2021.

<https://urlr.me/tqNW2B>

GALERIE  
CHANTAL CROUSEL

Habitué des portraits et des corps, le photographe n'a pour autant jamais fui l'expérimentation, préférant au contraire l'embrasser à travers des projets plus picturaux : dans les années 2000, il produit ses *Freischwimmer* (littéralement "nageurs libres"), des nuées colorées nées grâce à une magie lumineuse opérée en chambre noire alors qu'une dizaine d'années plus tôt, l'artiste entamait sa série des *Silvers*, tirages maculés délibérément par des réactions chimiques qui créent sur leurs surfaces teintées des traînées mystérieuses. Certains clichés de ce projet habillent actuellement les murs de la **galerie Chantal Crousel**, qui, jusqu'au 12 juin, consacre une nouvelle **exposition** personnelle à l'artiste aujourd'hui quinquagénaire.



Wolfgang Tillmans, 2017.

Pour sa sélection investissant l'intégralité des espaces de l'institution parisienne, Wolfgang Tillmans déploie un projet d'une grande justesse dont il orchestre, une fois de plus, l'accrochage au millimètre près. Matière inépuisable qu'il fouille et recompose à l'envi, au gré de ses livres et expositions, son œuvre libère ici ses nouvelles pousses : des clichés réalisés au fil des huit dernières années, pandémie comprise dans une grande variété de formats, tantôt imprimés en 2 mètres par 3 et fixés par des épingles, tantôt encadrés dans des marie-louise ou développés sur des papier photos petits formats, scotchés au mur avec une rigueur mathématique. Une expérience de l'espace qui contraint le visiteur à sans cesse s'approcher et reculer pour déchiffrer ses photographies, tandis qu'en leur sein même, l'artiste joue également avec les échelles : d'une vue aérienne nocturne de la ville illuminée, il passe à l'apparition furtive d'un papillon bleu, tatoué sur la peau d'un cou anonyme ou la mise en abyme de sa propre image, dans l'écran lisse d'un smartphone.

Matthieu Jacquet

*Rencontre avec Wolfgang Tillmans, le photographe qui explore les recoins du monde sensible*

Numéro, July 21, 2021.

<https://urlr.me/tqNW2B>

Même lorsqu'il est physiquement absent, le corps y est toujours présent : il apparaît bien sûr dans les froissements d'un short Adidas plié sur une serviette ou encore sur les traces blanches séchées qui maculent le col d'un tee-shirt noir, mais aussi plus indirectement dans les avocats mûrs à point disposés sur un drap blanc ou les pétales orange d'une tulipe penchant dangereusement d'un vase. Bien plus que des natures mortes, les images de Wolfgang Tillmans dégagent, au fil du parcours, une grande force de vie, reflet de l'artiste lui-même. Rencontré à cette occasion, l'Allemand a livré pour *Numéro* une véritable leçon de photographie et de création, analysant à travers sa propre pratique les devenirs de l'image et, finalement, du langage.

## L'interview de Wolfgang Tillmans pour Numéro

**Numéro :** À la galerie Chantal Crousel, vous présentez une vaste sélection d'œuvres récentes, ponctuées de quelques images d'archives. Comment avez-vous choisi ce que vous alliez montrer ?

**Wolfgang Tillmans :** Il n'y a pas ici de narration claire ni de sujet spécifique mais toutes ces œuvres sont unies par leur manière de parler des sens et des états d'existence : le liquide ou le solide, la douceur et la souplesse du tissu ou de la peau, la rigidité des os sous la chair ou des arbres... Depuis plus d'un an, nous sommes tantôt privés tantôt submergés sensoriellement, ce qui amène certaines œuvres à nous toucher différemment qu'avant. Bien sûr, le point d'ancrage de ces clichés reste le corps, qui apparaît aussi bien dans mes autoportraits que dans certains fragments de chair ou des vêtements évoquant la peau qu'ils recouvrent. Tout semble connecté par un même désir de faire de nouvelles images. D'ailleurs, si certains de mes sujets sont récurrents, je suis toujours assez motivé par l'idée d'en proposer de nouvelles versions si je peux y ajouter quelque chose de nouveau, comme cette image d'un tee-shirt taché d'une trace de sel : la physicalité s'y inscrit d'une manière très directe par le liquide séché, qui s'est imprimé en blanc sur le tissu noir. Je présente également ces quatre grands formats d'images "non-figuratives", les *Silvers*, qui sont en réalité très figuratives. On pourrait y voir une piscine ou des paysages japonais...

**Vous ne les voyez donc pas comme des images abstraites ?**

Le mot "abstrait" est amusant en ce qu'on l'utilise tout le temps de la mauvaise manière. Par exemple, les *Tournesols* de Vincent Van Gogh sont des abstractions de tournesols : les vraies fleurs ne ressemblent aucunement à ce que l'artiste a peint, il en a proposé une abstraction. Dans mes *Silvers*, devant ces surfaces faites de pigments bleus maculés par des traces de produits chimiques, c'est extrêmement concret. Ce ne sont pas là des abstractions du ciel mais des produits de leur propre fabrication. Ils ne représentent rien d'autre que des réactions photochimiques qui ont mal tourné.

**Beaucoup d'artistes travaillent sur un projet ou une série, puis passent à un autre. Vous puisez régulièrement dans l'ensemble de votre œuvre pour la recomposer dans des expositions ou publications. N'êtes-vous pas effrayé, parfois, par le vertige de ce potentiel infini ?**

Matthieu Jacquet

*Rencontre avec Wolfgang Tillmans, le photographe qui explore les recoins du monde sensible*  
Numéro, July 21, 2021.

<https://urlr.me/tqNW2B>

Potentiellement oui, car on ne peut jamais être certain que cela n'arrivera pas, mais pas pour l'instant. Souvent, les artistes craignent de ne pas être dans leur époque ou que leur travail devienne dépassé. C'est un risque qu'il faut accepter, car on ne peut pas lire l'avenir et savoir ce qui passera l'épreuve du temps. Je n'ai jamais eu peur de cela. Dans cette exposition par exemple, 95% des tirages sont de nouvelles œuvres qui datent de ces dernières années, et seulement quatre images datent de 1991 et 1992 : la photo d'un dos nu avec une main posée dessus a trente ans.

**Je croyais que c'était l'une des dernières !**

Exactement, et je n'aurais pas non plus pu prendre cette photo il y a quinze ans. En regardant le temps qui a passé, certaines images que j'ai faites trente ans auparavant pourraient très bien dater d'aujourd'hui. À côté de ce cliché, je montre un autre dos, photographié cette fois-ci très récemment, et tous deux semblent nouveaux bien qu'ils aient en fait vingt-cinq années d'écart. C'est toute l'expérience de cette exposition. Parallèlement, je travaille également sur ma future rétrospective au MoMA [en 2022], qui m'a amené depuis le confinement à me replonger dans mon archive et y redécouvrir d'autres travaux. L'étendue de ma pratique est certes très large et infinie, mais chaque composition que j'en tire est très spécifique. À la galerie Chantal Crousel, lorsque l'on regarde mes œuvres de loin, on peut se dire que ce sont trois Tillmans, mais dès que l'on s'approche on remarque leurs grandes différences. C'est le défi dont je ne me lasse pas, et qui est difficile à rendre chaque fois inédit.

“Mon but premier avec mon appareil photo est de représenter  
comment mes yeux regardent le monde.”

— *Wolfgang Tillmans*



Wolfgang Tillmans, *James's Spine* (2016). Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris. © Wolfgang Tillmans.

Matthieu Jacquet

*Rencontre avec Wolfgang Tillmans, le photographe qui explore les recoins du monde sensible*  
Numéro, July 21, 2021.

<https://urlr.me/tqNW2B>

**Nous avons tendance à considérer la photographie comme un médium plat et bidimensionnel, pourtant votre travail visuel a toujours été très physique. Cette expérience vivante de l'espace est extrêmement centrale dans votre photographie, mais aussi vos performances et votre musique. Comment vous êtes-vous adapté au tournant virtuel de cette dernière année ?**

Je ne me suis peu aventuré dans les expositions virtuelles, bien que j'y ai été invité à maintes reprises. On s'est beaucoup moqué des "online viewing rooms" mais je ne partage pas ce cynisme : ce ne sont rien de plus que des pdf que l'on regarde en ligne ! Sur mon site internet, cela fait des années que j'ai créé ma propre "viewing room" en montrant la manière dont j'ai exposé mon travail depuis douze ans. Si la pandémie a souligné cela, ce procédé est encore aujourd'hui l'expérience la plus proche d'une exposition à laquelle on ne peut pas se rendre physiquement : j'ai exposé dans quatre continents durant la dernière décennie, et je ne peux montrer ce que j'y ai fait qu'en photographiant l'espace.

**Vous avez récemment donné une interview sur *France Culture* dans laquelle vous expliquiez combien vous étiez encore fasciné par la magie de la photographie, notamment argentique, et sa capacité à faire apparaître l'image sur le papier. Comment votre expérience du médium a-t-elle évolué au fil des trente dernières années, avec l'émergence de nouveaux outils et techniques ?**

Il y a dans ma tête une constante négociation entre le temps de pose, la sensibilité de la pellicule et l'exposition lumineuse, que je ne partage jamais avec le spectateur. Ces trois critères contradictoires travaillent les uns contre les autres : plus la vitesse d'obturation [temps pendant lequel l'obturateur de l'objectif s'ouvre pour laisser passer la lumière] est longue, plus on risque de bouger l'appareil et flouter l'image ; pour réduire ce flou il faut élargir le diaphragme, mais cela réduit la profondeur de champ ; on peut augmenter la vitesse en augmentant la sensibilité ISO, mais cela ajoute du grain à l'image. Plutôt que me limiter à un seul paramétrage et travailler sur trépied, je me retrouve constamment à explorer les limites du médium d'une manière ou d'une autre. Dans l'exposition, les colonnes de béton sont des photographies numériques extrêmes en ce qu'elles ont été prises avec une vitesse d'obturation très rapide et une sensibilité ISO très forte, ce que l'on ne pouvait pas faire auparavant sans la rendre illisible. La technologie a toujours éveillé mon intérêt. Dans les années 90, j'étais l'un des premiers photographes à utiliser l'impression jet d'encre car j'appréciais le rendu de l'encre sur le papier, sans verre pour la couvrir. J'ai longtemps pensé que la pellicule suffisait à représenter la vision du monde à l'œil nu, mais lorsque les appareils numériques sont arrivés dans les années 2000, j'ai dû apprendre une nouvelle langue, cette fois-ci encore plus nette que nos propres yeux. C'était un véritable séisme.

**Tout à l'heure, je vous observais en train de photographier votre assistant sous tous les angles avec votre iPhone. Les photos prises avec votre téléphone deviennent-elles à leur tour des œuvres d'art à vos yeux ?**

Vous savez, il n'y a pas de mauvais appareil photo, seulement des appareils photo. Ils ne sont mauvais que lorsqu'ils déçoivent ou contrecarrent vos attentes. Evidemment que lorsque l'appareil est plat comme une boîte d'allumettes, comme sur un smartphone, on ne peut pas espérer une grande profondeur de champ. Mon but premier avec mon appareil photo est de représenter comment mes yeux regardent le monde. J'ai commencé cela avec un film 100 ISO à très haut grain, puis après 2010 j'ai réalisé que les nouveaux appareils se sont adaptés à notre vie contemporaine en haute définition. Aujourd'hui, on peut zoomer sur tout.

Matthieu Jacquet

*Rencontre avec Wolfgang Tillmans, le photographe qui explore les recoins du monde sensible*

Numéro, July 21, 2021.

<https://urlr.me/tqNW2B>

Les enfants nés après 2010 adoptent d'ailleurs très tôt ce réflexe de zoomer sur les images avec leurs doigts !

Et ils n'ont aucune conscience de ce que cela représente, sur le plan technologique ! Ces dernières années, il y a des images que je n'ai pu faire que grâce à mon smartphone. Trois d'entre elles sont d'ailleurs présentes dans mon exposition à la galerie. Je n'en fait pas un *statement* artistique, mais elles représentent elles aussi ma réalité et il serait artificiel de ne pas les qualifier d'œuvres d'art. Quant aux images que je publie sur Instagram, je ne les vois pas ainsi, mais davantage comme des photos qui parlent comme une langue.

"Il n'y a pas de mauvais appareil photo, seulement des appareils photo."

— Wolfgang Tillmans

**Justement, votre Instagram semble très représentatif de l'artiste et la personne que vous êtes, bien que vous n'y montriez presque aucune des œuvres que vous exposez. Nous y avons un aperçu de votre univers global, ponctué d'articles et de longs textes qui reflètent vos pensées, vos opinions sur l'art ou la politique... Mais iriez-vous jusqu'à les imprimer et les exposer ?**



Wolfgang Tillmans, *Lüneburg (self)* (2020). Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris. © Wolfgang Tillmans.

Matthieu Jacquet

*Rencontre avec Wolfgang Tillmans, le photographe qui explore les recoins du monde sensible*  
Numéro, July 21, 2021.

<https://urlr.me/tqNW2B>

Dans certaines circonstances, oui, mais elles sont très rares. J'ai récemment écrit un essai pour le magazine *Aperture*, intitulé "*Les photographies sont-elles des mots ?*" : j'avais le sentiment que nous nous trouvons dans ce pivot de l'histoire, un moment transitoire vers une époque où le langage visuel deviendra aussi important que le langage verbal. Ces dernières années, nous avons commencé à utiliser des images pour communiquer, d'abord sur le ton de l'humour, mais elles nous permettent désormais d'exprimer des émotions très complexes à travers des photos, GIF, pictogrammes ou émojis. Il est toujours un peu délicat d'évoquer cela en interview, car on croirait entendre un vieil homme barbu qui professe : "*vous souvenez-vous du temps où les téléphones n'existaient pas ?*" [rires] Mais je pense que nous sommes à l'aube d'un grand changement à ce niveau-là.



Vue d'installation "Wolfgang Tillmans, Lumière du matin", Galerie Chantal Crousel, Paris, France (06/05 – 12/06/21).  
Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris. Photo: Martin Argyroglo.

À propos de mots, je trouve très difficile de décrire vos images, qui parlent précisément de ce que l'on ne saurait exprimer par des mots. Pourtant, vous utilisez les mots très fréquemment, écrivez les paroles de vos morceaux... Trouvez-vous plus facile de vous exprimer ainsi ? Certainement pas, sinon je n'aurais pas commencé à prendre des photos. Si l'on décrit mes images seulement en parlant de ce qu'on y voit, on ne pointe pas vraiment du doigt ce qu'elles ont de spécial. Le sont-elles parce qu'elles montrent une personne assise au bout d'une table, dans une chambre ? Bien sûr que non. Elle ne sont pas spéciales par le "quoi" mais par le "comment" : c'est ce "comment" qui échappe aux mots et crée une frustration chez de nombreux artistes. En peinture, le langage a évolué sur plusieurs siècles pour décrire la texture, ce qui se passe dans ces centimètres de matière, la toile, les modulations... En photographie, c'est un problème car on bloque encore sur quatre adjectifs tels que "flou" ou "net", qui ne décrivent pas pour autant comment on peut reconnaître des photographes instantanément. Pour autant, les mots m'ont toujours intéressé.

"L'avantage avec la photographie, c'est qu'une pensée intéressante peut être réalisée en une seconde."

— Wolfgang Tillmans

Matthieu Jacquet

*Rencontre avec Wolfgang Tillmans, le photographe qui explore les recoins du monde sensible*  
Numéro, July 21, 2021.

<https://urlr.me/tqNW2B>

**Vous êtes d'ailleurs très investi dans l'écriture de votre musique [une électro minimale sur laquelle il pose sa voix] !**

Oui. Depuis environ six ans, je ressens de plus en plus une certaine urgence à employer un langage performatif qui me ramène à la fin de mon adolescence, au moment de mes débuts artistiques. J'ai écrit une centaine de paroles et d'une certaine manière, elles ont aussi agi derrière l'objectif. Finalement, je vois les artistes qui exposent comme des performeurs : leur œuvre est elle aussi le résultat d'un déplacement dans l'espace.

**Avec tous les domaines que vous explorez, comment parvenez-vous à rester inspiré et créatif ?**

En m'investissant davantage dans la musique et la politique ces cinq dernières années, j'ai réalisé que ces nouvelles activités ne me détournaient pas de la photographie. Au contraire : elles me permettaient de garder l'inspiration en m'éloignant un peu de la pratique, plutôt que de m'asseoir et réfléchir à ce que je pourrais faire prochainement avec mon appareil. Cela me nourrit, tout comme mes années d'enseignement à Francfort ou le commissariat d'expositions à Between Bridges [espace d'exposition fondé par Wolfgang Tillmans en 2006, désormais à Berlin] : se concentrer plusieurs jours par mois sur le travail d'autres artistes me permet de continuer à avancer. L'avantage avec la photographie, c'est qu'une pensée intéressante peut être réalisée en une seconde. Votre art est seulement aussi intéressant que vos pensées, mais pas forcément que vos idées. Ainsi, du moment que je conserve mon intérêt pour le monde, pour la vie, pour les individus et leur art, je pense que je me porte bien !

Matthieu Jacquet

*Rencontre avec Wolfgang Tillmans, le photographe qui explore les recoins du monde sensible*

Numéro, July 21, 2021.

<https://urlr.me/tqNW2B>

## ENTRETIEN

On peut créditer l'artiste allemand, premier photographe à obtenir le prestigieux Turner Prize, d'avoir fait de la chambre noire un art plastique. Plastique comme l'émotion : Wolfgang Tillmans voit le reflet de son âme dans la vitre d'un photocopieur, le synthé itératif de New Order et la mécanique fragile d'un appareil numérique. Discussion en profondeur des surfaces.

PHOTOGRAPHIE

Propos recueillis par Fabien Silvestre Suzor

Photographie : Johan Poezevara & Fabien Silvestre Suzor pour *Mouvement*

Wolfgang Tillmans se réveille d'une courte sieste et déambule déjà d'une pièce à l'autre du Wiels, centre d'art contemporain à Bruxelles, en donnant de nouvelles instructions à ses assistants. L'exposition ouvre au public dans une dizaine de jours : il travaille son accrochage jusqu'à tard dans la nuit, puis laisse la main à son équipe au matin. Dans les couloirs, on reconnaît facilement leurs visages, aperçus sur plusieurs photographies de l'artiste allemand. Des jeunes en sportswear, l'air détendu et résolument cool, leurs joggings parsemés des fameux morceaux de Scotch que Wolfgang Tillmans utilise parfois en guise de cadres pour accrocher ses tirages *glossy*.

Spontanément, il raconte la première fois qu'il s'est rendu à Bruxelles avec son ami Lutz Huelle, une virée entre adolescents en auto-stop depuis Remscheid, pour rejoindre une soirée dans un club gay de la capitale. Dans les années 1990, Wolfgang Tillmans se fera connaître pour ses images, publiées dans la presse magazine, de corps et de fêtes qui expriment l'abandon, la désillusion et une certaine radicalité de la première génération ecstasy. Avec les portraits dénudés de ses amis, il continue de bousculer le bon

goût et d'énervier les critiques. Lutz, Alex et Wolfgang, inséparables à travers les âges. Le point de départ du photographe est toujours une expérience intime du monde. Un dialogue constant avec l'époque et la technologie, qu'il fera évoluer jusqu'à l'abstraction, notamment avec ses célèbres *Paper drop*, photos de simples feuilles de papier pliées dans une illusion tridimensionnelle.

En pleine préparation de son exposition-laboratoire, qui mêle comme dans un flux, photocopies noir et blanc A4, grands tirages colorés et installations vidéo, Wolfgang Tillmans s'arrête. Pour *Mouvement*, il revient sur son basculement vers la photo numérique, sa tournée en Afrique et son rapport à la fragilité de l'homme et des objets. Il signe dans ce numéro un portfolio de 16 pages, archéologie du corps et de sa représentation. *Mouvement ist life*, le mouvement est la vie.

**Votre exposition *Today Is the First Day* s'est ouverte le même jour que l'entrée en vigueur du Brexit. Qu'est-ce que cela représente pour vous ?**

« C'est une simple coïncidence ! C'est en arrivant à Bruxelles que j'ai été frappé par

cette sérendipité. Ces mots sont issus de "Heute Will Ich Frei Sein", une chanson que j'ai écrite en 2016. J'y dis : "Aujourd'hui est le premier jour où je ne me morais pas la tête, où je ne me sens pas tendu, où je me laisse aller."

Il s'agissait d'exprimer une forme de liberté, un commencement, mais à un niveau strictement personnel. J'y vois quelque chose de positif, politiquement, une sorte d'espoir dans le présent et en regardant vers l'avenir. Évidemment, je préférerais que le Royaume-Uni fasse toujours partie de l'Union européenne...

**Vous avez été très actif dans la campagne contre le Brexit. Votre travail a toujours reflété un engagement politique et social mais, récemment, vous êtes devenu un véritable activiste.**

« Quand l'idée du référendum s'est imposée, au printemps 2016, j'ai dû agir sur la base d'un sentiment d'urgence et d'un besoin d'autodéfense : mon mode de vie était attaqué, la liberté de mouvement entre le Royaume-Uni et l'Allemagne était menacée. Pour moi, l'Europe est fondée sur le rapprochement entre les gens, mais j'ai eu l'impression que, pendant la campagne,

GALERIE  
CHANTAL CROUSEL



Fabien Silvestre Suzor  
*Entretien — Wolfgang Tillmans*  
Mouvement, N°106, March—April, 2020, p.58-62.



Fabien Silvestre Suzor  
*Entretien — Wolfgang Tillmans*  
Mouvement, N°106, March—April, 2020, p.58-62.

Lorsque l'avidité devient le moteur  
d'un travail, cela se ressent.  
La photographie, bien que mécanique,  
est un médium psychologique si  
incroyable qu'elle a cette magie qui  
représente la façon dont on regarde  
le monde, notre attitude.

personne ne parlait avec passion de l'Union européenne, y compris dans le camp du *Remain*. Si personne n'exprimait quelque chose d'enthousiaste face aux discours qui répandaient la peur, tout était perdu. J'ai eu ce besoin, j'ai trouvé ces mots et cela a pris sa place. Dans ce genre de moment, on ne se demande pas si les posters de campagne seront perçus comme de l'art ou si cette démarche est cohérente avec son travail. Au fond, je m'en fichais, je voulais seulement les publier. Bien sûr, cela s'est poursuivi avec d'autres campagnes politiques, parce que l'urgence face à la montée du populisme de droite est toujours là, et parce que certains posters pro-Brexit sont eux-mêmes des objets culturels. Ces dernières années, j'ai trouvé quelque chose de libérateur dans la culture populaire : les lignes qui cloisonnaient les différents domaines créatifs sont devenues de plus en plus floues. Dans les années 1990, on parlait de casser les frontières entre la "grande culture" et la culture mainstream. Moi, je me disais : "Non, la mode ce n'est pas l'art, et l'art ce n'est pas la mode." J'avais besoin de faire cette distinction. Je ne travaillerai jamais pour cette industrie, mais je me suis toujours intéressé au vêtement, à la signification du style. C'est différent aujourd'hui. Des gens d'à peine 20 ans ont une compréhension très fluide de la production culturelle. C'est à cet instant que le mot Instagram s'invente dans cet entretien, parce que ce flou entre les domaines y est très puissant.

**Vous avez fréquenté et photographié la scène clubbing du Londres des années 1990. Qu'est-ce qui vous a attiré au Royaume-Uni ?**

« Je suis allé étudier à Bournemouth quand j'avais 22 ans. Je n'ai pas quitté l'Allemagne parce que je ne l'aimais pas, mais Londres, et tout ce qui allait avec, me fascinaient :

la pop culture, le style urbain, l'ambiguïté, les pochettes d'album, les magazines de design... Le Royaume-Uni était à la pointe. L'Allemagne et Berlin sont devenus cool seulement par la suite, même si j'ai découvert récemment des groupes de Krautrock et des choses très audacieuses dans les arts visuels de l'époque. Quand j'ai commencé à aller en boîte, vers 16 ans, j'ai compris qu'il s'agissait d'une expérience sérieuse, que la nuit est un espace où l'on peut expérimenter d'autres façons d'être ensemble. Ce que les gens font la nuit est une alternative à ce qu'ils font le jour ! Je pense au monde, à ma vie, à mon travail lorsque je me tiens dans le coin d'un club et que je lève les yeux pour observer les lumières, des danses robotiques ou que je perçois des formes abstraites.

**Pendant votre vingtaine, vous faisiez de la peinture et des vêtements, puis vous avez découvert une photocopieuse qui pouvait agrandir en nuances de gris. Que s'est-il passé pour vous à ce moment-là ?**

« La même chose qu'avec la pop électronique : j'ai découvert que des processus mécaniques pouvaient exprimer mes émotions – ce qui, par définition, semble impossible. En matière de musique, je me réfère toujours à "Blue Monday" du groupe New Order, un morceau majeur, constitué d'une longue progression de sons robotiques produits par des synthétiseurs et des boîtes à rythmes. Les gens qui ne l'aiment pas entendent huit minutes très répétitives, mais j'ai le sentiment que tout y est : mon monde y est tout entier, et le monde entier est dans cette chanson. Avec la photocopieuse, mon expérience de vie m'apparaissait ainsi, dans cette sorte d'empilement de couches qui alternaient sur ces feuilles en noir et blanc, aux bandes créées aléatoirement. C'était le

résultat d'erreurs techniques, comme des... (*hésitation*).

**Comme des imperfections mécaniques ?**

« Des imperfections mécaniques, oui, mais qui résultaient de processus électroniques : la photocopieuse était électronique. L'image était transformée en points pour créer les nuances de gris. J'agrandissais ces points encore et encore, ce qui créait une sorte de rythme. J'ai alors réalisé que la surface est tout ! À cette époque, la peinture en vogue était celle de David Salle ou de Julian Schnabel, qui appliquait cinq centimètres d'épaisseur de peinture sur la toile. J'aime cette contradiction apparente entre la profondeur de quelque chose qui est vraiment plat et d'autres œuvres d'art que certains pensaient très profondes et qui, selon moi, ne l'étaient pas... Ensuite, j'ai acheté un appareil photo parce que j'avais besoin de nouvelles images à photocopier ! Et j'ai compris alors que je pouvais parler.

**À quel moment avez-vous eu le sentiment d'être devenu un artiste ?**

« J'ai eu la chance de ne pas être considéré à l'école comme doué pour les arts plastiques. Je n'étais pas celui qui dessinait super bien, je n'étais pas considéré comme "spécial" pendant ma jeunesse. Enfant, j'avais une véritable obsession pour l'astronomie, mais celle-ci a disparu à la puberté. Comme je n'ai pas été poussé dans une direction particulière, j'étais libre de créer mon art. Je faisais comme si j'étais un artiste, mais en même temps je n'étais pas totalement convaincu. C'était un mélange de force dans mes convictions et d'insécurité totale. Qu'est-ce que ceci ? Qui suis-je ? Quand on a 20 ans, on ne sait pas qui on est.

**La technologie joue-t-elle encore un rôle important dans votre processus de travail ?**

« Dans un sens techno-philosophique, oui. Mais je suis très analogique dans ma manière d'enregistrer le monde. Je suis resté fidèle à la pellicule jusqu'en 2011, à une époque où les gens étaient surpris en regardant le dos de mon appareil. L'impression numérique m'intéresse depuis ses débuts, mais pour ce qui concerne la prise de vue, je suis resté analogique. Je ne retouche pas mes photos numériques et je les considère comme des sortes de négatifs. Pourtant, la plus grande révolution dans ma photographie aura été d'apprendre à parler avec un appareil numérique. Soudain, j'ai disposé d'un outil de la taille de mon appareil 35 mm, mais qui avait la même précision qu'un appareil photo

**Vous êtes de plus en plus présent dans vos propres images. Dans cette exposition, il y a une vidéo dans laquelle vous performez. Ressentez-vous le besoin de vous réaffirmer physiquement ?**

« Peut-être qu'il m'a fallu faire toutes ces choses pour comprendre que je pouvais parler plus clairement, pour trouver ma voix, politiquement et à travers la musique. J'ai toujours été très "physique", sans jamais faire de sport. Dans la seconde partie de ma quarantaine, j'ai pourtant compris l'une de mes contradictions : toute ma vie tourne autour d'êtres de chair, de ces corps que je photographie dans mes portraits, mais j'ai vécu très longtemps dans le déni du corps qu'il y a sous mes propres vêtements.

est profondément mauvaise", forcément, on s'interroge... Certains croient que c'est une maladie occidentale importée par l'homme blanc. C'est tellement ridicule ! Quand on est internationaliste et non raciste, on pense que chacun devrait avoir le droit de s'exprimer partout de la même façon et en toute sécurité. Si je me suis censuré, c'est parce que je crois que la manière dont je pense aux corps et à l'identité est si présente dans mon travail – même lorsqu'il n'a pas de contenu directement sexuel – que cela transparaîtra de toute façon. La photo d'Anders qui retire une écharde de son pied est exposée dans un tirage de deux mètres. On y voit de la peau nue. Pour moi, c'est simplement humain, mais cela reste le regard tendre d'un homme sur un autre homme. D'une certaine façon, ce qui transparait, c'est le fait de ne pas avoir peur de sa propre fragilité.

**La tournée en Afrique a d'ailleurs pour titre *Fragile*. C'est aussi le nom de votre groupe.**

« C'est aussi le nom de mon alter ego adolescent. C'est curieux que ce mot m'ait toujours fasciné parce qu'à l'origine, cela sonnait d'abord comme un avertissement. J'ai trouvé de la poésie dans le fait d'accepter ma propre fragilité et de l'utiliser comme point de départ d'une hyperbole. En s'acceptant comme fragile, on peut mettre du maquillage, s'habiller de façon fantasque ou faire tout ce qu'on veut. Cela ne signifie pas qu'on ne doit pas se rebeller contre cet état-là. Mais c'est le cœur qui me sert de point de départ. Les gens qui me touchent sont ceux qui me donnent le sentiment d'être en contact avec leur fragilité.

**C'est cette fragilité que vous suggérez dans vos expositions, quand vous présentez des images sans les encadrer ?**

« Lorsqu'on vieillit, on remarque rétrospectivement que des points se connectent. Chez moi, c'est le pouvoir de cette feuille A3 qui sort d'un photocopieur. La beauté de cet objet fragile, vulnérable et bon marché, plus attirant que s'il avait été sur une plaque de métal. J'étais fasciné par ce tirage à développement chromogène qui sortait de ma machine d'impression dans ma salle de bain. J'ai voulu déplacer sur un mur la sensation procurée par cet objet posé sur une table. Ne pas encadrer mes photos, c'était aussi une considération économique et la recherche d'un usage adéquat. Je voulais disposer beaucoup d'images et avec 50 cadres, le projet aurait été bien différent... Ces premières expositions ont été possibles lorsque j'ai découvert une petite boutique d'encadrement qui vendait des cadres vides en aluminium hyper *cheap*. Je pouvais découper des passe-partout moi-même. J'en ressentais le besoin, parce qu'une photocopie a besoin d'être protégée : on ne peut pas la scotcher, sinon on la déchirerait en enlevant l'adhésif. Ensuite, il y a eu les im-

## Le non-encadrement n'était pas une rébellion, c'était simplement une forme de minimalisme. Comment pouvais-je placer un objet pur au mur avec les moyens les plus simples ?

grand format. Les images que je produisais avaient un niveau de détail incroyable et une certaine froideur, qu'il m'a fallu apprendre à apprivoiser... Ce changement allait à l'encontre de mes convictions d'alors, par exemple sur l'école de Düsseldorf (fondée par les artistes allemands Bernd et Hilla Becher, connus pour leurs photographies typologiques d'installations industrielles à l'abandon - Nda). Quand je regarde le port de Salerne photographié par Andreas Gursky (l'un de leurs élèves - Nda), avec ses containers que l'on perçoit dans les moindres détails, j'admire et je respecte totalement le travail, mais cela ne me touche pas. Cette photographie ne ressemble pas à ce que je ressens et ne me fait pas ressentir ce que je vois. Par contre, le film 100 ASA de 35 mm au grain fin se rapproche de ce que je pense voir, par son détail et sa netteté.

**Vous avez exposé partout dans le monde. Récemment, vous avez débuté une tournée en Afrique. Montrez-vous différemment les corps en fonction du pays qui accueille l'exposition ?**

« Quand l'opportunité d'exposer en Afrique s'est présentée, j'ai été catégorique sur le fait qu'il devait y avoir la même qualité de fond et la même exigence matérielle qu'en Europe. On ne peut pas prédire ce que les gens vont comprendre, censurer de manière préemptive. Je déteste les personnes qui pensent que le public est plus bête qu'eux. C'est un sentiment horrible. La seule forme de censure de cette tournée, je l'avais déjà acceptée en 2014, lors de la biennale Manifesta de Saint-Petersbourg qui empêchait la diffusion de contenu sexuel gay. C'est en quelque sorte sous-entendu. Nous ne voulons pas créer de scandale, ce n'est pas dans mon intérêt d'en causer en tant qu'étranger. En Afrique, nous n'avons pas exposé dans des pays où l'homosexualité est punie de mort. Mais lorsqu'on tombe sur des articles selon lesquels "98 % des Éthiopiens pensent que l'homosexualité

## Wolfgang Tillmans Qu'est-ce qui est différent ? / "What Is Different?"

par / by Patrice Joly

Carré d'art, Nîmes (F),  
04.05 – 16.09.2018

L'exposition de Wolfgang Tillmans au Carré d'art de Nîmes s'inscrit dans une série de monographies au sein d'institutions de renom comme la Tate Gallery et la Fondation Beyeler. «Qu'est-ce qui est différent?» ne déroge pas aux préoccupations récurrentes de l'artiste qui mêlent des interrogations purement liées au médium à des considérations d'ordre sociopolitique. Forme et contenu: le traitement de l'image via les dernières avancées technologiques accompagne une extrême attention portée aux problématiques qui irriguent le débat sociétal et politique du moment. Chez le Berlinoise, l'innovation formelle qui lui a valu une reconnaissance précoce — en 2002 une grande exposition monographique au Palais de Tokyo (*Vue d'en haut*) faisait découvrir au public parisien ses impressions numériques décadrées et simplement fixées aux cimaises par de petites pinces— est toujours au service de la recherche d'un réel qu'il semble traquer dans les moindres recoins: l'utilisation d'imprimantes de plus en plus performantes affirme toujours la même exigence, seul le format semble avoir varié, ainsi que la densité des pixels. En même temps, ses positionnements politiques où s'expriment la prégnance d'une culture empreinte de post-utopie et de clubbing ne faiblissent pas... Les images qu'il distille à Nîmes dans ce qu'il appelle le «cabinet» affichent crûment ses préférences sexuelles sans pour autant tomber dans la provocation gratuite; Tillmans expose et s'expose sans complexes et sans angoisses dans le giron d'une société européenne ouverte et débarrassée de ses carcans religieux et autres interdits comportementaux mais cependant menacée par le retour en force des réactionnaires. Dans la publication qui accompagne l'exposition et dont il est le rédacteur en chef invité — le *Jahresring* de Sternberg Press, désormais une véritable institution — le photographe tente de mettre en lumière ce qui a permis la réémergence des énergies négatives au sein d'une Allemagne à la santé économique insolente, et au-delà de la seule Allemagne, ce qui menace l'un des piliers de la cohésion européenne, l'acceptation des comportements «non normés».

Il se paie le luxe de faire le tour des ministres de la coalition gouvernementale sortante et d'interroger, après Sigmar Gabriel, un Wolfgang Schaüble qui, on le devine aisément, ne partage pas les mêmes orientations politiques mais se révèle étonnamment lucide quand il s'agit de déterminer les causes de cette disparition des tabous qui réussissaient jusqu'à maintenant à juguler le retour de l'antisémitisme et du populisme.

Une autre des grandes préoccupations de l'artiste est le phénomène de l'effet rebond qui consiste non seulement à adopter des points de vue que les faits contredisent mais

The Wolfgang Tillmans exhibition at the Carré d'art in Nîmes is part of a series of solo shows being held in famous institutions like the Tate Gallery and the Beyeler Foundation. "What Is Different?" is not a departure from the artist's recurrent concerns which mix questions connected solely with the medium with socio-political matters. Style and content: the treatment of the image by way of the latest technological breakthroughs goes hand-in-hand with an extreme attention paid to issues informing the societal and political debate of the moment. The formal innovation which earned the Berlin artist early recognition—in 2002 a large solo show at the Palais de Tokyo (*Vue d'en haut*) enabled the Paris public to discover his unframed digital prints which were simply affixed to the walls using small clips—is still a tool in his quest for a reality which he seems to hunt down in the smallest of nooks and crannies: the use of ever more efficient printers always asserts the same demand, only the format seems to have varied, as well as the pixel density. At the same time, his political positions, in which are expressed the significance of a culture imbued with post-utopia and clubbing, do not falter... The images he distills in Nîmes, in what he calls the "cabinet", crudely display his sexual preferences, but without toppling over into gratuitous provocation; Tillmans exhibits and exhibits himself with neither complexes nor anxieties in the bosom of an open European society freed of its religious straitjackets and other behavioural prohibitions, but a society that is nevertheless threatened by the comeback of reactionaries, in force. In the publication accompanying the exhibition, for which he is the guest editor-in-chief—Sternberg Press' *Jahresring*, which is nothing less than an institution now—the photographer tries to shed light on what has enabled the re-emergence of negative energies in a Germany whose economic health is brazen, and, beyond just Germany, on what is threatening one of the pillars of European cohesion, the acceptance of "non-standardized" forms of behaviour. He offers himself the luxury of doing a tour of the ministers in the outgoing government coalition, and questioning, after Sigmar Gabriel, a figure like Wolfgang Schaüble who, as we easily guess, does not share the same political ideas but shows himself to be surprisingly lucid when it comes to determining the causes behind this disappearance of the taboos which have hitherto managed to curb the comeback of anti-Semitism and populism.

Another of the artist's major preoccupations is the phenomenon of the backfire effect which consists not only in adopting viewpoints contradicted by the facts, but, in addition, involves defending them tooth and nail against all manner

en plus à les défendre bec et ongles à l'encontre de toute rationalité: prospérant sur le terreau d'un désintérêt grandissant pour une information argumentée et d'une désinformation massive entretenue par les lobbies, le *backfire effect* a de beaux jours devant lui. Les fameuses *fake news* qui ont enregistré, au moment de la campagne de Trump, un véritable tournant, sont le corrélat de ce principe psychologique retors, mais elles ne font après tout que s'inscrire dans une longue tradition de manipulation des esprits, entre l'invention des «armes de destruction massive» par l'administration Bush et l'escamotage des dossiers secrets sur le Vietnam par Nixon. On comprend aisément que ces sujets interpellent grandement un artiste qui ne peut rester indifférent à tout ce qui touche à la production de l'image contemporaine; la présence très marquée des unes au début de la déambulation trahit un intérêt jamais démenti pour la presse et tout particulièrement les journaux. De quoi est faite l'image photographique sinon de multiples manipulations et autres interventions sur sa matière première, le réel? Une photo n'est jamais vraiment pure et participe toujours d'un discours, d'un désir d'interprétation, voire d'une idéologie.

Dans la première salle de l'exposition, un ensemble de vitrines jumelles se font face, l'une exposant des objets anodins (pierres, patates, cailloux) quand l'autre exhibe son double photographique: désarmantes de simplicité et d'efficacité, ces œuvres renvoient au gouffre qui sépare le réel de sa représentation. Les autoportraits de l'artiste sont également très présents et demeurent l'un des axes majeurs de son travail: l'un des tout premiers, datant du début des années 1980 est également présenté, fait suffisamment rare pour être rapporté. Le parcours savamment organisé fait découvrir l'organicité d'une pratique qui prend en compte la totalité du spectre de la photographie contemporaine. Le moment central de la manifestation est certainement la grande salle où se côtoient d'innombrables portraits de toutes les couleurs et de tous les formats, mêlés à des natures mortes bien vivantes de plantes, d'arbres et d'objets divers dans une tentative sans cesse renouvelée d'approcher la complexité du monde mais aussi d'y affirmer d'évidents principes affinitaires. Les grandes compositions / collages extraites de la dernière série de l'artiste et d'où surnagent slogans et sentences parfois énigmatiques, témoignent de la difficulté de représenter un monde qui se dérobe à la seule «objectivité» de l'appareil. La dernière salle de l'exposition vient clore une profonde réflexion sur le médium avec une série intitulée *paper drop* qui constitue comme un retour à l'objet, à la chose, nous éloignant d'un réalisme photographique auquel nous étions plus habitués jusqu'alors.

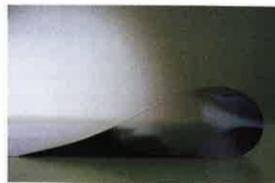
of rationality: thriving in the loam of a growing disinterest in reasoned information, and of wholesale disinformation upheld by lobbies, the backfire factor has a bright future ahead of it. The famous fake news which, during the Trump campaign, chalked up nothing less than a turning-point, is the correlate of this crafty psychological principle, but, when all is said and done, it is merely part and parcel of a lengthy tradition of mind manipulation, somewhere between the invention of "weapons of mass destruction" by the Bush administration and the spiriting away of secret files about the Vietnam war by Nixon. It is easy to see that these subjects considerably exercise an artist who is unable to remain indifferent to anything that involves the production of contemporary imagery; the very distinctive presence of headlines at the beginning of the stroll betrays a never denied interest in the press, and in newspapers in particular. What is the photographic image made of if not many different manipulations and other interventions on its raw material, which is reality? A photo is never really pure and is always part of a discourse, a desire for interpretation, or even an ideology.

In the first exhibition room, a set of twinned display stands are placed opposite one another, one showing insignificant objects—stones, potatoes, and pebbles—while the other exhibits its photographic double: these works, which are disarming in their simplicity and effectiveness, refer to the chasm which separates reality from its representation. The artist's self-portraits are also very present and remain one of the major themes of his work: one of the very earliest, dating from the 1980s, is also on view, a fact that is sufficiently rare to be worth mentioning. The shrewdly organized circuit lets visitors discover the organic nature of a praxis which encompasses the entire spectrum of contemporary photography. The central moment of the show is undoubtedly the large room where countless portraits of every colour and format rub shoulders, mingled with very alive still lifes of plants, trees and various objects in an ever renewed attempt to broach the complexity of the world but also to assert obvious peer principles. The large compositions/collages from the artist's latest series, displaying enigmatic slogans and sentences, attest to the difficulty of representing a world which slips away from the camera's sole "objectivity". The last room in the exhibition winds up a far-reaching line of thinking about the medium with a series titled *paper drop*, which represents something akin to a return to the object and the thing, removing us from a photographic realism which we had hitherto become accustomed to.

Toutes les images / All images:  
Courtesy Wolfgang Tillmans; Galerie Buchholz,  
Berlin / Cologne; Galerie Chantal Crousel, Paris.



dans le sens des aiguilles d'une montre /  
clockwise from left:  
Kammerspiele, 2016  
Bronzino, 2015  
paper drop Oranienplatz, a-d, 2017  
Springer II, 1987  
Springer III, 1987







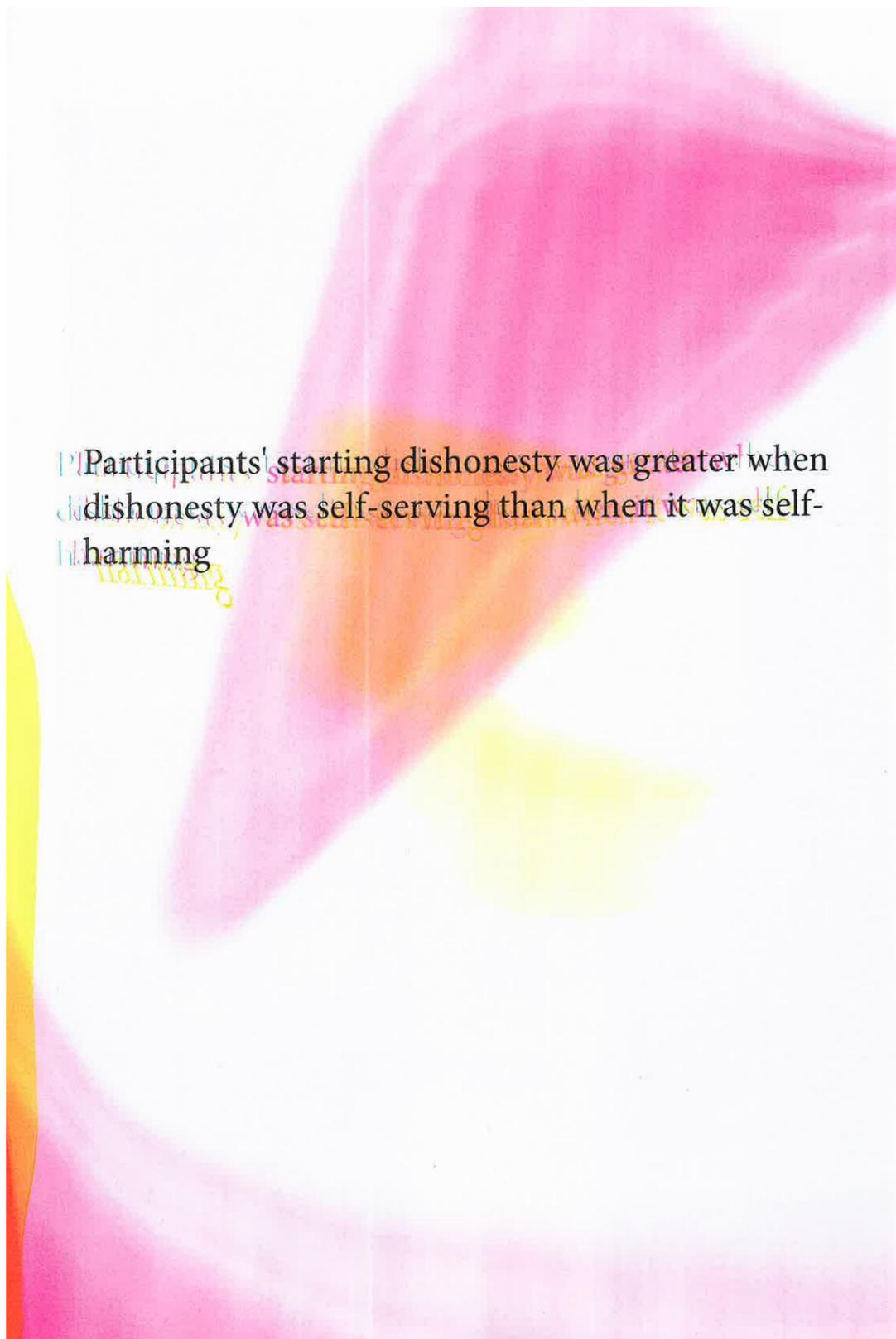
Steffen, Chaine, 1993



morning rain, 2014

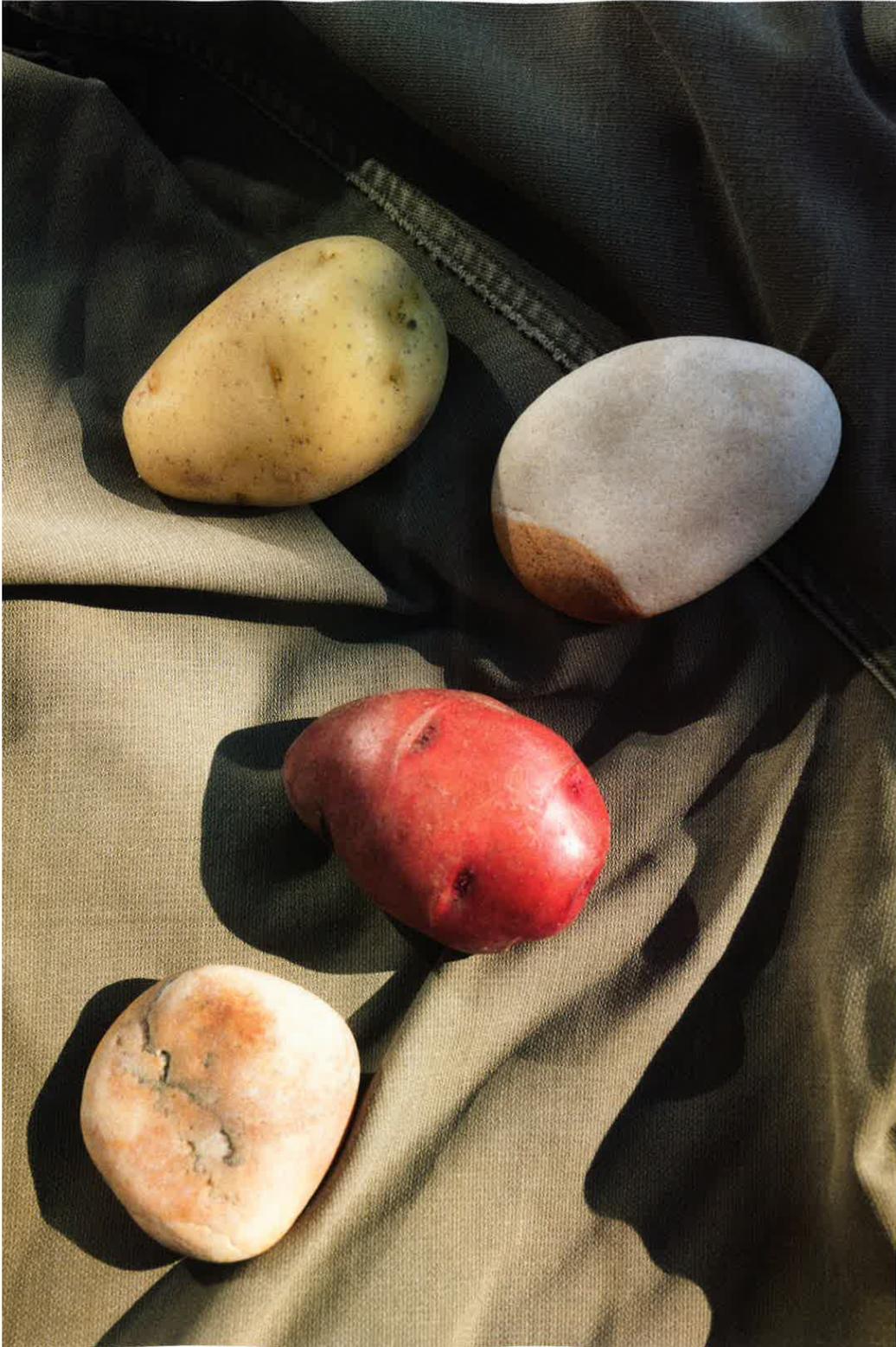


CLC 008, 2017





CLC 072, 2017 Patricia, 2018



Faraway inside (Echo Beach), 2017



Sunken Forest, 2017 Central Park, 2010

## Initiales

«QUELQUE CHOSE D'ORGANIQUE. QUI VIENT DE L'INTÉRIEUR, QUI SORT DE LA TÊTE.»  
Isa Genzken en conversation avec Wolfgang Tillmans

# 20

**Wolfgang Tillmans** C'est à Chicago qu'il y a eu les premiers gratte-ciel?

**Isa Genzken** Oui, c'est là qu'ils sont nés. Un grand incendie avait détruit toutes les maisons — d'un coup d'un seul — et ils ont dû reconstruire. C'est comme ça que les premiers gratte-ciel sont apparus. Avant New York.

W.T. Et ils ont aussi inventé l'ascenseur?

I.G. Oui.

W.T. C'est ce que j'ai lu. C'est la société Otis qui les a probablement inventés et c'est pour ça qu'il n'y avait pas de gratte-ciel avant. Mais les gratte-ciel t'ont toujours intéressée...

I.G. J'avais 21 ans quand je suis allée à New York pour la première fois. J'étais si fascinée par l'architecture, si heureuse que quelque chose comme ça existe et que je puisse en faire l'expérience visuelle, que je me suis dit : c'est là que je veux vivre. Je pense que pour moi, New York était lié à la sculpture. Même si à 21 ans je n'étais pas encore une sculptrice, que je commençais à peine mes études et que je ne savais même pas ce que je voulais faire. New York est une ville incroyable de stabilité et de robustesse. La hauteur des immeubles m'impressionnait, et aussi le fait que les gens dans la rue aient l'air un peu plus heureux que les Allemands. Quand je suis revenue en Allemagne, mon environnement visuel ne me paraissait pas très plaisant, c'était franchement ennuyeux. Le modernisme est très peu présent en Allemagne. D'accord, il y a eu le Bauhaus et puis telle ou telle chose, mais l'architecture moderniste est pratiquement absente. En revanche à New York, il y a eu l'Empire State Building dans les années 1930, puis les Twin Towers... Je veux dire, les tours étaient extrêmement modernes... Ce qui est affreux avec l'architecture, ici, c'est que presque tout est construit dans le style le plus bas de gamme, vraiment.

Ils ne s'assurent pas de la qualité des matériaux, ils prennent juste le moins cher. Regarde Potsdamer Platz, on dirait un décor ! Tout cela est fait à moindre coût, ça pourrait être à Cologne ou à Tenerife... On n'autoriserait jamais une chose pareille à New York, ils ont une conscience insensée de la qualité.

W.T. Peut-être parce que les Américains n'ont pas peur de la richesse... Ça ne les dérange pas de produire des choses très chères, tu ne crois pas ?

I.G. Ah non, c'est sûr. À l'inverse, ici, j'ai toujours dû me battre avec des matériaux bon marché... parce que je vis ici et que je ne peux pas faire comme si j'étais à New York. Ça me rappelle que Josef Strau a récemment réalisé une sculpture d'extérieur pour moi, et beaucoup de jeunes artistes étaient vraiment enthousiastes le jour du vernissage. Je ne m'y attendais pas du tout, parce que je m'étais juste dit que ce serait bien de faire quelque chose de simple pour changer. Et c'est précisément ce qui leur a plu : qu'une chose puisse être relativement généreuse, mais bon marché. De ce point de vue, les Américains sont complètement différents. Ils adorent que ce soit cher et que ça se voie. J'ai eu de la chance avec mon exposition *Fuck the Bauhaus I* à New York en 2000, parce qu'il y avait quelques sculptures dans des matériaux bas de gamme et ça a quand même été un succès. C'est peut-être que les Américains savent baisser la garde quand ils voient quelque chose de simple, qui change. Tu vois ? Quelque chose à quoi on ne s'attend pas en Amérique.

W.T. Mais ton travail avec Josef Strau est par ailleurs très sympa. Comment l'idée t'est-elle venue ?

I.G. D'abord je voulais mettre des stores sur le bâtiment. Mais quand je refais quelque chose que j'ai déjà fait, parfois j'ai un sentiment d'insécurité. Même si je suis sûre que ça marche. De toutes façons, c'était trop cher. J'avais remarqué des bambous tout neufs, d'un vert éclatant,

1. *Fuck the Bauhaus (New buildings for New York)*, AC Project Room, New York, 7 octobre – 18 novembre 2000.

au KaDeWe. Je m'étais dit que ce serait bien d'en faire quelque chose. De retour chez moi, j'étais assise à dessiner sur la photo quand je me suis rappelée ce beau bambou vert vif, et puis aussi qu'il y a un bâtiment fasciste, ou en partie fasciste, juste à côté du KaDeWe, un théâtre, un truc très moche. Alors j'ai pensé : le bambou est politiquement correct, voilà, c'est ça. Mais évidemment, c'est aussi beau à voir. Simple. L'œuvre s'appelle *Haare wachsen, wie sie wollen* («Les cheveux poussent comme ils veulent»), et elle va très bien avec le petit pavillon.

W.T. Et les bambous, c'est ceux du KaDeWe ?

I.G. Non. Mais ils sont gris à présent, c'est très bien aussi. Le bambou est normalement jaune, et il a quelque chose de cheap, un truc très «touriste» — jaune canisse. Mais maintenant, il est devenu gris à cause des intempéries, il est passé de vert à gris. C'est la première fois que je vois ce genre de changement de couleur. Elle s'adapte à ce qui est autour, c'est bien.

W.T. Tu as peint sur une photo pour ce projet ?

I.G. Oui.

W.T. Tes idées commencent souvent avec des photos ?

I.G. Oui, pour les sculptures d'extérieur.

W.T. Toujours ?

I.G. Presque toujours. Tu prends une photo et tu regardes ce qui manque.

W.T. C'est important que ce soient tes propres photos ? Que ce soit ta propre perception de la situation sur laquelle tu vas travailler ? Ou bien les gens peuvent t'envoyer des photos, aussi ?

I.G. C'est mieux si je vois la situation et que je prends la photo.

W.T. Je suis toujours étonné quand je vois à quel point on ne voit rien dans les photos professionnelles de musée. Même si tu connais les lieux, ces photos d'intérieurs ne te disent rien. Elles sont pourtant en général parfaitement réalisées. Je préfère travailler avec un cliché que j'ai pris moi-même, juste comme ça. Tu as souvent ton appareil photo avec toi ?

I.G. Quand je suis invitée à faire quelque chose. Je le prends avec moi.

W.T. Et sinon, le reste du temps ? À l'atelier, tu en as un ?

I.G. Très rarement. Il faut vraiment que je me force pour prendre des images de mes nouvelles sculptures.

W.T. En guise de notes ?

I.G. Oui, parce que c'est important, aussi.

W.T. Pour voir où tu en es ?

I.G. Oui, récemment je suis retombée sur des photos de mes sculptures en verre. On voit l'idée d'où c'est parti, c'est intéressant.

W.T. Tu as toujours pris des photos ?

I.G. Qu'est-ce que tu veux dire ?

W.T. Je sais que tu prenais déjà des photos dans les années 1970. Est-ce que ce médium jouait un rôle particulier pour toi ? Ou plus exactement, est-ce qu'il y a eu un moment où tu t'es dit que tu pourrais te l'approprier ?

I.G. Si on a l'idée de photographier une oreille, ou un équipement Hi-Fi... C'est très différent des photos que je prends maintenant quand je travaille sur un projet.

W.T. Je comprends. Mais je voudrais savoir ce que la photo signifie réellement pour toi...

I.G. Je crois que la photographie a beaucoup à voir avec la sculpture, parce qu'elle est spatiale et qu'elle représente la réalité. Par exemple, ça a toujours été plus facile pour moi de me rapporter à une photo plutôt qu'à une peinture. Quand je photographiais les pubs Hi-Fi, je me disais : tout le monde a une de ces tours chez soi. C'est le dernier cri, le truc le plus moderne disponible. Donc une sculpture doit être au moins aussi moderne et durable. Puis j'ai accroché mes photos au mur et j'ai mis une *Ellipsoïde* au sol et je me suis dit : l'*Ellipsoïde* doit être au moins aussi bonne que cette pub. Au moins aussi bonne. Une sculpture moderne doit être à ce niveau. Tu comprends ? Il y avait ce dialogue...

W.T. Donc en fait, le monde réel est toujours ton point de départ...

I.G. Oui, et j'ai toujours dit qu'on devait pouvoir dire de toute sculpture, même si ce n'était pas un ready-made, qu'elle pourrait en être un. C'est à ça qu'une sculpture doit ressembler. Elle doit avoir un certain rapport au réel. C'est-à-dire pas quelque chose de hors sol ou de fabriqué, mais de distant et poli.

W.T. Donc ce n'est pas ta seule volonté qui te fait juxtaposer des formes à la réalité. L'Empire State Building, par exemple, fonctionne comme une sorte de repère, de règle.

I.G. Exactement. Et je ne vois pas cet aspect chez beaucoup d'artistes. Souvent, j'ai l'impression qu'ils veulent déterminer ce que l'art devrait être. Ce n'est pas du tout mon but. Au contraire, une sculpture est vraiment comme une photo : elle peut être folle, mais elle doit toujours posséder quelque chose en commun avec la réalité.

W.T. C'est ce que j'aime aussi dans le médium photographique. Qu'il offre une certaine économie. Qu'il soit discret et sans prétention. On peut poser une paire de jeans sur un dessus de porte et mettre le tout en espace dans une pièce. Mais je trouve plus facile de le prendre en photo. En tant que geste, c'est moins grandiloquent. Parce que la photo crée une sorte d'universalité ou d'accessibilité.

I.G. Une chose qui me dérange avec certains de mes étudiants c'est que leur travaux ne sont pas chaleureux envers le regardeur. Je leur dis toujours : vous devez aussi imaginer comment on le voit. Vous devez faire preuve d'empathie avec le spectateur quand vous faites quelque chose. C'est important pour moi. Sinon, c'est trop froid ou trop arrogant.

W.T. Au sens de «je peux faire quelque chose que tu ne peux pas» ?

I.G. Exactement.

W.T. En ce sens, une photo permet de communiquer quelque chose qui existe et t'intéresse avec une certaine économie de moyens ?

I.G. Oui. En gros, je peux lire ta photo et voir ce qui t'émeut. Ce qui t'émeut vraiment, pas une émotion simulée. Je ne crois pas que ce soit bon quand c'est comme ça en art. Malheureusement ça l'est souvent. C'est pourquoi j'aime Bruce Nauman, par exemple, comme sculpteur. Devant son travail, je me suis souvent dit : c'est juste très beau.

W.T. Parce que c'est quelqu'un qui utilise toujours autant que possible des moyens qui sont déjà là ? Parce que ses œuvres ne sont pas faites de formes imaginaires inventées...

I.G. Surtout, c'est assez difficile de décrire quelque chose qui te remue profondément. Mais au bout du compte, c'est ce que doit être l'art et c'est aussi ce qui attire les gens, quand un artiste y arrive.

W.T. Et quand la volonté de «faire art» n'est pas ce qu'on voit d'abord, mais plutôt...

I.G. Oui, exactement.

W.T. ... mais plutôt quelqu'un qui se soucie vraiment de quelque chose. C'est bien plus excitant quand quelqu'un s'intéresse à quelque chose plutôt qu'à la volonté de faire quelque chose. Et en gros, on peut diviser l'art entre ces deux groupes. L'un consiste dans la volonté de montrer : je fais quelque chose. Et l'autre procède d'un intérêt immédiat pour le monde et les choses.

I.G. Je ne sais pas comment dire ça... ce n'est pas facile à exprimer... c'est pourquoi je n'aime pas donner d'interview non plus...

W.T. Ce que je viens de dire, par exemple, est extrêmement simplificateur si on se demande, bon sang, est-ce que je peux dire ça ? Mais quand je regarde l'art, c'est en gros la façon dont il fonctionne pour moi. Y a-t-il une idée ou non ? Est-ce inventé ou non ? En vrai, cela te mène dans des zones taboues... Parce qu'on ne devrait pas vraiment dire ça...

I.G. Je pense qu'on se ressemble un peu de ce point de vue...

W.T. Est-ce que tes photos ont une structure formelle ?

I.G. Les premières photos que j'ai prises, c'étaient les chaînes Hi-Fi. Elles sont évidemment en rapport avec le son et la musique, et elles ont leur propre forme, très présente. Ensuite j'ai photographié les oreilles. Quelque chose d'organique. Qui vient de l'intérieur, qui sort de la tête. J'ai fait cette série d'oreilles à New York et j'ai demandé aux gens, des femmes, dans la rue, si je pouvais prendre leur oreille. Il n'y en a pas eu une pour refuser. Parce que je ne leur demandais pas leur visage, mais quelque chose de beaucoup plus anonyme.

W.T. C'était quel genre de femmes ?

I.G. Des femmes dans la rue, c'est tout.

W.T. Donc des femmes que tu connaissais à peine et dont tu photographiais les oreilles comme ça, sur le coup ?

I.G. Oui.

W.T. Je vois. Mais vraiment, dans la rue ? Ou tu fixais des rendez-vous ?

I.G. Non, dans la rue. Ça prenait un instant. Les femmes répondaient toujours «Quoi mon oreille ? Bien sûr». Mais je n'ai jamais froissé personne en les regardant de près avant. Juste l'oreille. Et tout le monde trouvait ça super. C'était une très belle expérience. Pour moi aussi comme photographe. Évidemment, j'ai un peu travaillé la lumière et les reflets du soleil dans les cheveux... J'ai essayé de rendre le contexte avantageux pour l'oreille.

W.T. Quel rôle joue l'autportrait ?

I.G. J'ai fait les *X-Rays* après la Hi-Fi et les oreilles. C'est de ça que tu parles ?

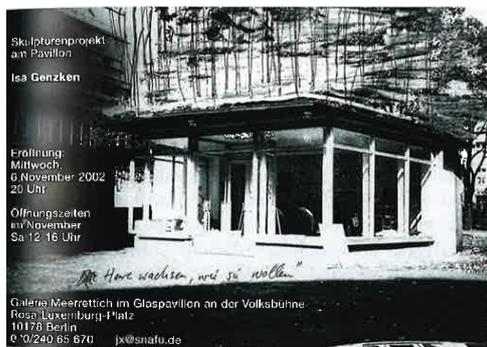
W.T. Ce sont tes premiers autoportraits ? Parce qu'il y a aussi tes photos de la clinique, en noir et blanc.

I.G. Ah ça ? Je venais de subir une opération, je m'en-nuyais profondément et donc je me suis prise en photo. Par ennui. Ce n'est qu'après que je me suis rendu compte que ce travail-là était spécial. Prendre des photos à la clinique et les publier dans un catalogue... ça prenait soudain un air sérieux. Tout le monde a peur des cliniques et personne ne veut voir à quoi ça ressemble de l'intérieur. Enfin, vraiment voir. Et tout le monde a un peu peur de s'y retrouver soi-même. Moi j'y étais, j'étais là à ne rien faire. Alors j'ai utilisé la clinique comme un studio et j'ai commencé à prendre des photos. Et j'ai commencé à me sentir mieux. Juste parce que ça me permettait d'avoir une occupation. Quant aux *X-Rays*, je voulais juste savoir à quoi ressemblait l'intérieur de ma tête, et ça me plaisait qu'elle puisse être éclairée de l'intérieur, comme un globe terrestre. Puis j'ai photographié les façades de New York.

W.T. C'était à la fin des années 1990 ?

I.G. Oui. J'ai fait les livres à la fin des années 1990 et les façades peu après.

A. Isa Genzken, carton d'invitation pour « Isa Genzken. Haare wachsen, wie sie wollen », 2002, Galerie Meerrettich au Glaspavillon de la Volksbühne, Berlin. B. Isa Genzken, *X-Ray*, 1991, photographique coulcur, 108 × 81,4 cm, 1991.



W.T. Et tu as aussi fait les photos en rapport avec les livres, par économie de moyens ?

I.G. Oui.

W.T. C'était comme à la clinique, tu n'avais pas de studio, juste l'appareil photo...

I.G. C'est ça. Parce que je suis quelqu'un qui doit toujours s'occuper. Si je ne fais rien, je vais très mal. Mais en fait, je travaille toujours sur quelque chose. Et j'ai toujours le désir de travailler.

W.T. C'est peut-être une autre chose que nous avons en commun : une forme d'obsession ?

I.G. Oui, sûrement...

W.T. Mais c'est peut-être le lot de tous les artistes...

I.G. C'est-à-dire que tous les artistes que je connais très bien, ils sont si... Tu t'exposes à un gros blocage si tu te dis, bon, maintenant, je dois faire de l'art. C'est très important d'apprendre que ce n'est pas la chose la plus importante.

W.T. *Hier und jetzt zufrieden sein* (« Être content ici et maintenant »)<sup>2</sup>, c'est ce que je dois me répéter en permanence. L'art finira par arriver tout seul.

I.G. Oui, après, ça vient.

Traduit de l'anglais par Éric Loret  
Initialement publié sous le titre « *Isa Genzken. Ein Gespräch mit Wolfgang Tillmans / Isa Genzken. A conversation with Wolfgang Tillmans* », *Camera Austria* 81, Vienne, 2003, p. 7-18.

2. En référence à AC: *Isa Genzken, Wolfgang Tillmans, Science Fiction / Hier und jetzt zufrieden sein*, Muscum Ludwig, Cologne, 1<sup>er</sup> novembre 2001 - 17 février 2002.



## THE FORM OF FREEDOM

By WOLFGANG TILLMANS

Looking back at his artistic development, the German photographer WOLFGANG TILLMANS reflects on his interest for youth and urban culture and his fascination for Astronomy and Painting.

After having experimented with a number of media, from singing in a band to making dresses, to painting, and drawing, I came across a photocopier, the first digital photocopier, in 1986, in a copy shop in my hometown, and realized its great potential of reproducing halftone images with an enlargement of up to 400%. After having worked with different expressive modes, I was totally taken by this potential of a mechanically produced image that didn't really get touched by me, but was still made by the touch of a button. And yet, out of this industrially produced sheet of A3 paper, a transformation happened into an object that I held with great esteem and great appreciation. That interest in the texture, in the surface of the photographic print, has stayed with me ever since. I've been ever since also open to digital printing, at the time when that was not, of course, widely used. But I have, until a couple of years ago, never believed in digital image taking. When I made my first little exhibitions in Hamburg, in 1988-89, I realized I needed my own camera to make more pictures that I could then photocopy. And that's how I really ended up at photography.

At the same time, "acid house" happened and I was, for the first time, part of a youth culture, a movement. And I greatly embraced this liberating music and club life, which was in such stark contrast to the posy-dressy 1980s. That particular late 1980s, early 1990s music scene was so powerful because it was non-hierarchical, all-inclusive, and of course a bit mind-expanding as well.

Very early on, I recognized the potential of photography speaking about three-dimensional issues. The relationship between photography and sculpture is to me very strong.

*Grey jeans over a stair post* (1991), deals with personal subject matter, not really in a "diaristic" way, but in a general way. I was not talking about somebody's specific jeans, I was trying to speak about the meaning of clothes, the essential aspects of these membranes that are between our bodies and the world. *Still life Talbot Rd* is also from 1991. Both types of pictures – the one of the art historical genre of drapery, and the still life –, are parts of an ongoing interest. They're not series; I don't really ever work in a serial mode. I don't make them in an art historical reference, they're not meant to be primarily read through art history. Instead, I see that the still lives on window ledges from 400 years ago are there because also those artists have been drawn to the particular situation between inside and outside, or that fold of fabric is of a deeper interest and potentially of greater meaning, even though it is so inconsequential and insubstantial. Without referencing art history, I feel that these different genres have come into my work, and that they are there co-existing ever since.

I have also been greatly inspired by magazines and by the immediacy that a magazine can have on the viewer. You can find it anywhere, it can travel much easier than an exhibition. So, the potential of the printed page, just like the potential of the photocopy as a venue for art, has been with me from the start. I approached the *i-D* magazine, which at the time was an alternative non-commercial journal, documenting urban youth culture, and started to take photographs for them. I realized that the fashion pages in these magazines are really the only pages where you can publish pictures that have no particular agenda. From the mid 1990s onwards, fashion magazines have become completely and utterly linked to the advertisers. But in these days I did actually style these photographs, I chose the clothes and made my observations or comments on, for example, the depiction of genders in the media. For example, that toplessness in women is not equal toplessness in men (*Lutz & Alex holding cock*, 1992); to get an equality it should really have a bottomless in men. Simultaneously, I carried on exhibiting these pictures and have been very at ease about them existing in magazines, as well as on gallery walls. That has not been an easy position to take and, for a long time, my practice was being read in a hierarchical way, as if no artist could deliberately choose to publish in magazines. I was always seen as a magazine photographer who moved into art. I find it interesting that it is continuously the case: applied arts seemingly preclude the fine arts practice.

Those 1990s were... those 90s!... I mean, I was very enthusiastic and excited about exploring what one would cover under the um-

brella of the term *identity*, and how it is a fractured one; how it is not one single entity, but it is composed out of different aspects, of different layers. For example, the use of military clothes (*Lutz, Alex, Suzanne & Christoph on beach (orange)*, 1993), which have been altered in their meanings. All of this also loosely circling around the politics of the body, and trying to show pictures of people not afraid of their bodies; a free and playful use of their bodies and sexuality, not in an exploitative, but in an equal and participatory way.

I recreated of one of my first exhibitions, which I also consider my first show after the photocopy works of the late 1980s. This was in 1993, at Daniel Buchholz gallery, in Cologne. To show the equivalents between a hand-printed fine photographic print that I made with my own hands, and a magazine page which has been printed for 30000 copies, but which had been laid out and designed by me, I showed these side by side: the prints carefully taped, so one can remove the tape, and the magazine pages pinned, because the tape would tear the different paper. All of this has been about the purity of the objects. To not frame them has been really about showing it in the way it would lie in my hands in front of me. This way of installing doesn't speak the language of importance of framing one piece and presenting it on a big white wall.

The portrait is also something that stays with me and that I would find difficult or problematic if I got tired of it, because it is an exercise in alertness where no recipe can help. If you go into the situation with a sense of security, then the photograph will look exactly like that. And that is an axiom that I found generally to be true. Photography always lies about what's in front of the camera, but it never lies about what is behind, it always clearly reveals the intentions that are behind. So, if you are in a portrait situation and you're not open, you're just putting the person into a pre-set idea. Then, photography will only speak about that pre-set idea. Allowing and being as prepared as possible for what might happen, while staying open for what chance may come into play, is my way of working. That is hard to maintain because the moment you think you know how it works, the parameters have already changed. This openness is an ongoing challenge, which doesn't get easier the longer one works. *Deer Hirsch* (1995), for example, is a good illustration of this correlation of chance and control. What looks like a heavily staged photograph has actually been a chance encounter on a beach in Long Island, where there happen to be wild deer. We were feeding our food to the greedy deer and, then, when nothing was left, Jochen was gesticulating that there's nothing left in his hands. I saw that and just said:

hold it! I just rewound the situation by one second, and took this photograph of an attempted communication between animal and human.

People occasionally say that I look at everything, that I'm all-consuming eye, and I beg to differ. I think I do not photograph everything, not everything all the time. When I have arrived at a picture of something that holds the essence of what that experience, that object or that subject might be, I don't embark on an entire series, I just rest with that. For example, for some people, my photograph *Hallenbad Detail* (1995) might contain the smell and remind them of their own experience in a place like that, and that point of connection interests me. I still try to photograph every sunset that moves me, however hard that is. Is it possible to take another photograph of this? Is it possible to make something new in the face of potentially completely exhausted subject matter? That challenge continues to excite me: the transformative power of photography, the way you look at things, and the way they will look back.

From 2000 – really from 1998, but more visibly from 2000 –, I included work that was not made with a camera, that was non-figurative and pretty much abstract in nature. There was a sense of surprise which I could never quite share, because I felt that abstraction has been within my work from the start, from the early black and white photocopies. The work called *Concorde*, from 1997, which first was a book of 64 photographs and, shortly after, a grid of 56 photographs of the supersonic airliner which had intrigued me for years because, at the time, it was the last and only thing left from the space age that was fully functioning in the way it was originally designed. Other things from the 1960s that were made from this belief of a better future through technology had been defunct, had been abandoned, or had to be repaired three times over. But *Concorde* was this icon, this image of overcoming time and space through technology. That straight forward belief was of course no longer available for my generation, and so this really is a work functioning on many levels. It may also be a love story, the work of two nations, and also an abstract piece of 56 colour gradations.

It took me years to finally act on this little seedling of an idea that popped-up occasionally in my head, and that is what I want to address the students present tonight about. I found that it is crucial to take these ideas seriously, ideas that are seemingly unimportant or inconsequential, that don't feel big. But if they knock on your conscious three times, then it's usually a good moment to take them seriously and to act on them. Because those things that come up from the subconscious or

semi-conscious, and mix with the conscious, those are the things that are truly yours and are not ideas that have been invented, that have been made up. I guess when one talks about art and making art it is by nature language driven. But visual art is not primarily driven by language and there is a dichotomy in that when one is, on the one hand, constantly forced to talk about it, and language seems to favor ideas, and, on the other hand, one also shouldn't blindly follow any idea that comes to mind. It's a difficult equilibrium. That's why I usually find the serial work that is just an idea, and then played out forever and ever again, less interesting, unless it is for a particular reason.

Here's an example of the *Blushes*, which is a 24 × 20 inches C-print a color photograph (*Blushes #3*), which I began making in 2000. I never felt a particular allegiance to the camera as such. I love the camera and photography because it can speak so easily, it can communicate so freely, and can be expressive without the weight of expressive gestures that, for example, comes with painting. I found that lack of expressiveness on the surface very liberating, and this allowed me to make pictures that wouldn't probably be possible for me to make when painted, even though they are painterly in some way. It is really important that they are photographs. The brain instantly connects to them on a realistic level, trying to connect them to reality and removes this sense that each mark has been made by the artist's hand. Another type of semi-abstract figurative work also emerged in 2000. This one called *I don't want to get over you* (2000) was the centre piece of my Turner Prize presentation in 2000, and, from the year after, the photograph called *New Family* give good examples of the co-existence of abstraction and figuration, and abstract elements in figurative pictures.

Somehow my visual initiation was as a child through Astronomy, I can't quite explain... There was a little book I found in my parents bookshelf, an introduction to Astronomy, and it completely got me hooked until I was 14. That experience of intense observation, of looking at dots of light for hours, I believe has had an important influence on me. And I stayed fondly connected to the subject. When I was 10-11 years old I knew that when I'd be 36 years old there would be a transit of Venus happening, which is an extremely rare astronomical phenomenon taking place every 128 years and then 8 years after once more and then not for another 128 years. And what happens is that the planet Venus, the Earth, and the Sun are perfectly aligned – just as it happens in a total solar eclipse where Moon, Earth and Sun are perfectly aligned. And then you see the little disk of Venus move over the duration of six hours over the disk of the Sun. So

what you here see is: the pink circle is the Sun, the spot is Venus (*Venus transit*, 2004). This was of particular importance in Science History, which led actually to the discovery of New Zealand and Australia by Captain Cook, who went out on a mission to time the entry of Venus and the exit of Venus into the disk of the Sun, compared to the same timing taking place in London, and from the two time keepings one hoped to determine the parallax, and determine the distance of Earth to the Sun. So it was really the only way at the time to locate ourselves in the universe, where we are in relation to what surrounds us. For me that was an extremely moving experience to see, like the mechanics of the solar system right in front of your eye.

For years I admired in museums the *Spi-nario* subject matter for antique sculptures, usually a young person pulling a splinter from their foot. Because again it is such an universal experience of how everything is of relative importance and if you have a splinter in your foot the entire world around you could collapse, you only want to get that splinter out of your foot. One day I walked into the living room and my boyfriend Anders was completely absorbed trying to remove a splinter from his foot, and this picture (*Anders pulling splinter from his foot*, 2004) was completely not set up or made in any way in reference to the historical forefathers, but of course stays in direct lineage to it.

The interest in paper – in the three-dimensional presence of paper – is something that struck me in 2000/2001, when I realized that really absolutely everything I do is on paper. And I began photographing photographic paper. This was the first, in 2001, which I called *paper drop*, it was a sheet hanging curling on a wall. Five years later, I came back to the subject, then folded paper over onto itself and photographed it with a very shallow depth of field, so there is only the very rim/edge in focus, and everything, in front and behind, it is out of focus and, then, this strange two-dimensional/three-dimensional looking drop shape works emerged.

Ten years ago, when I last held a talk at the Royal Academy, then in connection with the *Apocalypse* show, the pictures were shown as analogue slides, and showed of course so much more detail than the digital projector, which is a kind of a nemesis of any artist's work. It is just interesting how we freely accept lesser quality through technology. We're all watching YouTube, we're all watching the films in the worst possible resolution and think this is an advance. But anyway these are really actually quite beautiful in real life and they are called *Silver*, a family begun in 1998 and continuing. They are the opposite of the abstract pictures that I make with lights on pa-

per in the dark room, where I use different light sources, manipulate them over light sensitive paper in darkness, and then process the paper normally through the conventional process. These *Silver* works are actually chemograms, made with wasted chemicals, picking up the dirt from the rollers of machines. They are mechanical pictures. And all I do is set up the parameter surrounding their making, they don't have my hand involved, and they are usually enlarged to 1,80m x 2,40m.

In 2005, I also made a transition into actually three-dimensional photographs that have been folded or creased either before exposure or after exposure, after processing different modes that lead to different results, again still fully, and 100% photographs, but now again a photograph with no subject, more with an object inserted into them. They become photographs that reject the natural role of depiction because they are things themselves, which is of course the case for all photographs; I've seen them always as extremely flat cubes. Here, in the photographs called *Lighter*, in reference to cigarette lighters that play a role in their making, their emancipation of the role of depiction becomes more fully apparent. After ten years of primarily exploring the relation of abstraction and figuration, I've felt from 2009 a renewed interest in looking at the world. How does the world look like twenty years after I began my career? I have travelled extensively and photographed a great deal with a camera; and also a new type of camera, a new technology has finally allowed the digital camera to be better than film camera. For years I've been asked "do you photograph digital?", and I said "what's the point? A 100 ASA film has 14 megapixels and your camera has 6, so why should I use digital?". I mean, it's all about resolution. Now the threshold has been crossed and new full format chip cameras allow an exact optical performance like a 35mm camera. They act exactly as my 35mm film camera, but they have a higher resolution, so now that has become for me natural to of course use that, because it is a true advantage that however co-exists with film. This interest in technology it is not only in my own medium but also in the world, looking at things that simply have not been there before.

In 2008, in the preparation for the Venice Biennale where I had a major installation, I travelled to different borders, and I went to Tunisia to the place where the boats of refugees left for the Italian island of Lampedusa, and I travelled to Lampedusa, where those boats landed. They of course all arrive in these hardly sea worthy boats that are basically one-way journeys. The Italian authorities don't send the boats back; they take them out of the water and destroy them on a gigantic ship-graveyard (*Lampedusa*, 2008).

At the Walker Art Gallery, in Liverpool, in 2010, I had an exhibition where I was invited to integrate twelve works that the Art Council Collection had acquired, plus three that I added to the group. I was given carte blanche to move, remove, insert, and combine them with my own work. There was a Flemish tapestry of the same size and I replaced it by *Freischwimmer 155*, an inkjet print. There were interesting and unexpected relations happening in the room between the presences of the huge steel blue colour and the most of the skies in the old Baroque paintings.

In 2006, in Los Angeles, the Truth Study Center Installation, which has a title a little tongue in cheek, is a response to the polyphony that surrounds us. I also use my work as an amplifier, using the medium to promote causes. I found myself powerless in the light of what happened in the last decade, and often found the newspapers articles commentary much more to the point. So I included them and placed them around. It's all about different levels of perception and clarity of seeing.

Very occasionally I have a moment of seeing a person in a painting, and then feeling compelled to portray, re-portray this person. It's not really an act of art appropriation, but re-framing the person in the first degree. This photograph (*The Cock (kiss)*, 2002) of two guys kissing got slashed by a visitor at the Hirshhorn Museum, in Washington. I'm always aware that one should never take things for granted, never take liberties for granted. For hundreds and hundreds of years this was not normal, not acceptable, and this term of acceptable is really what I connect beauty to. So, sometimes I'm said to be turning everyday subject matter into beautiful things, and I find that a bit uncritical, unless it is connected to that beauty that is of course always political, as in it describes what is acceptable or desirable in society. That is never fixed, and always needs reaffirming and defending. ///

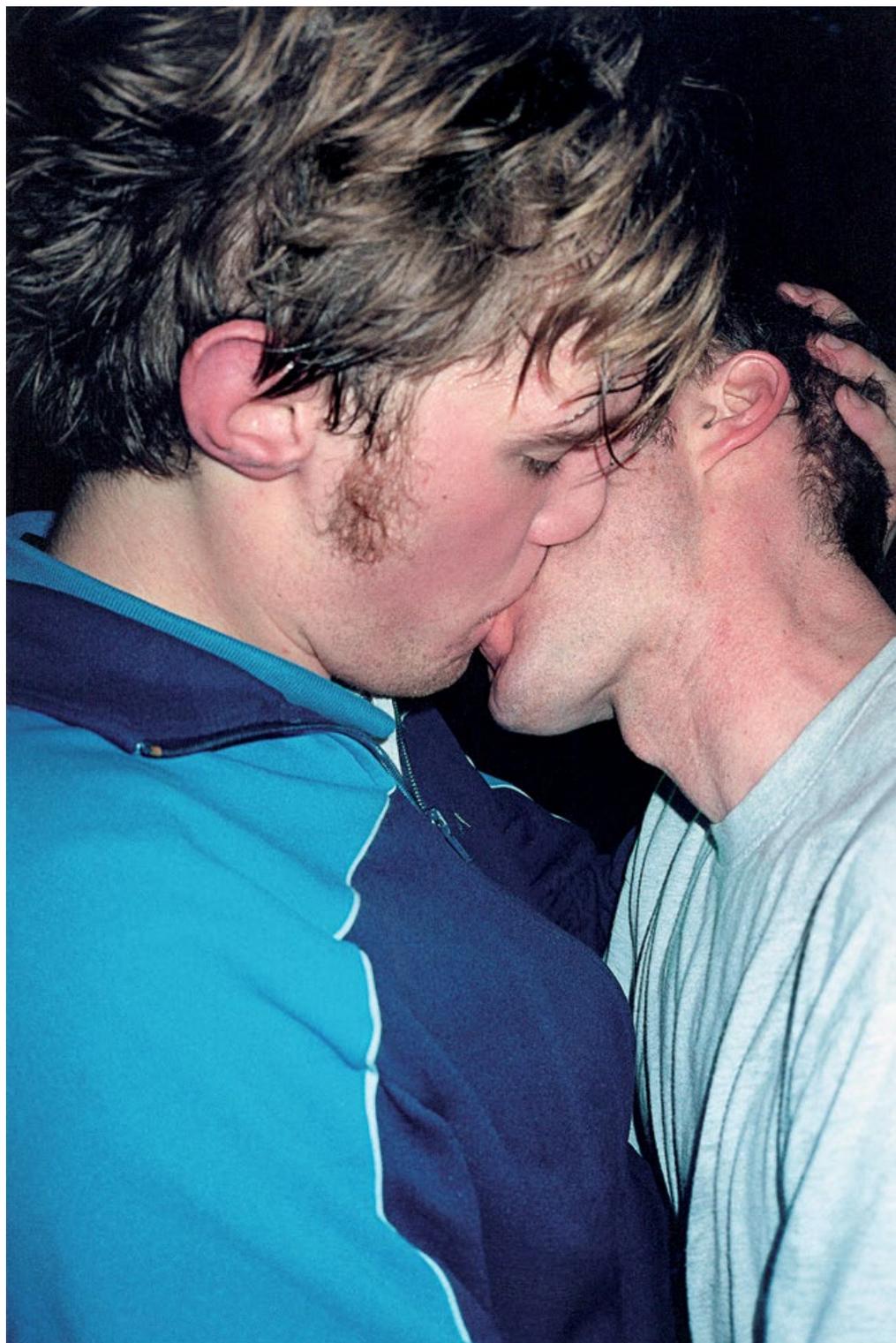
EDITED TRANSCRIPT OF THE LECTURE PRESENTED BY WOLFGANG TILLMANS AT THE ROYAL ACADEMY OF ARTS, LONDON, 22/2/2011. TEXT AND IMAGES © WOLFGANG TILLMANS, COURTESY OF MAUREEN PALEY GALLERY, LONDON.

**CAPTIONS p. 47:** *The Cock (kiss)*, 2002 **p. 49:** *Grey jeans over a stair post*, 1991 **p. 51:** *Still life Talbot Rd*, 1991 **p. 52:** *Lutz & Alex holding cock*, 1992 **p. 53:** *Lutz, Alex, Suzanne & Christoph on beach (orange)*, 1993 **p. 55:** *Deer Hirsch*, 1995 **p. 57:** *Hallenbad Swimming Pool, detail*, 1995 **pp. 58-59:** *Concorde grid*, 1997 **p. 60:** *Blushes #3*, 2000 **p. 61:** *I don't want to get over you*, 2000 **p. 63:** *Anders pulling splinter from his foot*, 2004 **p. 64:** *Venus transit*, 2004 **p. 65:** *paper drop*, 2001 **p. 67:** *Silver 50*, 2006 **p. 68:** *Lighter, Red II*, 2008 **p. 69:** *Freischwimmer 155*, 2010 **pp. 70-71:** *New Family*, 2001 **p. 73:** *Lampedusa*, 2008.

# A FORMA DA LIBERDADE

Em balanço da carreira, o fotógrafo alemão **WOLFGANG TILLMANS** trata de sua relação com a cultura jovem urbana e aborda o interesse por temas como astronomia e pintura.

[ 46 ]



Tenho sido inspirado pelas revistas e pela relação imediata que uma revista pode ter com o observador. Ela viaja muito mais facilmente que uma exposição.

**DEPOIS DE TER EXPERIMENTADO** diferentes expressões artísticas, de cantar numa banda a fazer vestidos, passando pela pintura e pelo desenho, descobri uma fotocopadora, a primeira fotocopadora digital, em 1986, numa loja de cópias da minha terra natal, e, com ela, seu enorme potencial para reproduzir imagens de meio-tom, com capacidade de ampliação de até 400%. Trabalhei com diferentes modos de expressão, mas fiquei totalmente rendido à possibilidade da imagem reproduzida mecanicamente que não resultava da minha própria ação, na realidade, era feita só com um clique. E, no entanto, a folha de papel A3 produzida industrialmente se transformava num objeto pelo qual eu tinha grande estima e apreço. Esse interesse pela textura, pela superfície da impressão fotográfica, manteve-se a partir de então, assim como o interesse pela impressão digital, numa época em que, claramente, ela era pouco utilizada. Mas até uns dois anos atrás eu não acreditava na produção da imagem digital. Quando apresentei minhas primeiras exposições, em Hamburgo, entre 1988 e 1989, percebi que precisava da minha própria máquina para tirar fotos que poderia fotocopiar depois. E assim fui parar na fotografia.

Ao mesmo tempo, o *acid house* estava na moda, e eu me sentia, pela primeira vez, parte de uma cultura jovem, de um movimento. Adotei essa música libertadora, que contrastava claramente com a maneira de vestir dos anos 1980. Aquele panorama musical do fim dos anos 1980, início dos anos 1990, era excessivamente poderoso porque não hierárquico, inclusivo e também, claro, um pouco alucinante.

Desde muito cedo, reconheci a capacidade da fotografia no que diz respeito às questões tridimensionais. A relação entre fotografia e pintura é muito forte para mim. A foto de 1991, intitulada *Jeans cinza sobre corrimão*, trata de um assunto pessoal, não de forma “diarística”, mas de modo geral. Não me referia às calças jeans de alguém em particular, mas tentava falar do significado das roupas, dos aspectos essenciais das membranas que estão entre nossos corpos e o mundo. *Natureza-morta, estrada Talbot* também é de 1991. Esses dois tipos de fotografia – a do drapejado característico da história da arte e a natureza-morta – fazem parte de um interesse constante. Não são séries; eu, na verdade, nunca trabalho de modo serial. Não as produzo de acordo com uma referência histórica, elas não devem ser lidas a partir da história da arte. Pelo contrário, acho que as naturezas-mortas nos parapeitos das janelas, feitas há 400 anos, existem porque seus autores também se sentiam cativados pela relação específica entre interior e exterior, ou que aquelas dobras nos tecidos despertam um interesse mais profundo e de maior significado, mesmo que seja tão inconsequente e insubstancial. Sem fazer referência à história da arte, sinto que os dois gêneros entraram no meu trabalho e que, desde então, têm coexistido.

Também tenho sido fortemente inspirado pelas revistas e pela relação imediata que uma revista pode ter com o observador. Pode-se encontrá-la em qualquer lugar, ela viaja muito mais facilmente que uma exposição. Assim, a possibilidade da página



*Jeans cinza sobre corrimão, 1991*

**Tento mostrar imagens de pessoas  
que não têm medo dos seus  
corpos, que usam seus corpos e sua  
sexualidade com liberdade e humor.**

impressa, tal como a possibilidade da fotocópia como espaço privilegiado para a arte, tem me acompanhado desde o início. Procurei a revista *i-D*, na época um periódico alternativo sem fins lucrativos especializado em cultura jovem e urbana, e comecei a fotografar para eles. Percebi que as páginas das revistas dedicadas à moda são as únicas nas quais verdadeiramente se podem publicar imagens sem nenhum plano específico. Desde meados dos anos 1990, as revistas de moda têm-se tornado completa e absolutamente ligadas aos anunciantes. Mas, naquela altura, eu de fato concebia aquelas fotografias, escolhia as roupas e fazia minhas observações ou comentários sobre a representação de gêneros na mídia. Por exemplo: o *topless* nas mulheres não é a mesma coisa nos homens (*Lutz & Alex segurando pau*, 1992); para conseguirmos uma igualdade, os homens deviam estar despidos abaixo da cintura. Ao mesmo tempo, continuei a expor essas fotografias, sentindo-me perfeitamente à vontade em apresentá-las em revistas e nas paredes das galerias. Não era uma posição muito fácil de tomar e, por muito tempo, meu trabalho foi lido de uma maneira hierárquica, como se nenhum artista pudesse deliberadamente escolher publicar em revistas. Sempre fui visto como um fotógrafo de revista que migrou para a arte. Acho curioso que ainda seja assim: as artes aplicadas supostamente impedem a prática das belas-artes.

Os anos 1990 foram... os anos 1990! Quero dizer, estava muito entusiasmado em explorar aquilo

que se pode colocar sob o chapéu do termo "identidade", e como esse termo está fraturado e não representa uma só entidade, mas se compõe de diferentes aspectos, de diferentes camadas. Por exemplo, o uso de roupas militares – *Lutz, Alex, Suzanne & Christoph na praia (laranja)*, de 1993 –, cujo significado tem mudado. Tudo isso se situa vagamente em torno da política do corpo. Tento mostrar imagens de pessoas que não têm medo dos seus corpos, que usam seus corpos e sua sexualidade com liberdade e humor, sem fazerem isso de forma abusiva, mas de um modo igualitário e participativo.

Recriei uma das minhas primeiras exposições, que também considero a primeira depois dos trabalhos em fotocópia do fim dos anos 1980. Para mostrar as equivalências entre a impressão fotográfica manual, feita com minhas próprias mãos, e a página de uma revista com tiragem de 30 mil exemplares, mas concebida e planejada por mim, apresentei-as lado a lado: as impressões cuidadosamente coladas com fitas, de modo que as fitas pudessem ser removidas, e as páginas da revista fixadas com tachas, pois a fita rasgaria esse tipo de papel. Tudo isso tem relação com a pureza dos objetos. Não emoldurar as fotografias mostra como as fotos se apresentariam se estivessem em minhas mãos, à minha frente. Esse modo de expor nada tem a ver com a importância do enquadramento de uma obra numa grande parede branca.

O retrato é algo que também tem me acompanhado; acharia difícil ou problemático se me



*Natureza-morta, estrada Talbot, 1991*



*Lutz & Alex  
segurando pau,  
1992*

[ 62 ]



**A fotografia sempre mente sobre o que está diante da câmera, mas nunca sobre o que está atrás. Se não existir abertura da nossa parte quando fazemos um retrato, limitamo-nos a enfiar a pessoa numa ideia predefinida.**

cansasse dele, pois esse é um exercício que exige atenção, em que nenhuma fórmula pode ajudar. Se o fotógrafo encara a situação com a sensação de segurança, a fotografia refletirá exatamente isso. E esse é o axioma que geralmente considero verdadeiro. A fotografia sempre mente sobre o que está diante da câmera, mas nunca sobre o que está atrás, revela sempre claramente as intenções que estão por detrás. Se não existir abertura da nossa parte quando fazemos um retrato, limitamo-nos a enfiar a pessoa numa ideia predefinida. Assim, a fotografia apenas falará dessa ideia predefinida. Permitir e estar o mais preparado possível para o que possa acontecer, mantendo-me aberto ao que o acaso pode acrescentar à situação, é a minha maneira de trabalhar. Isso é difícil de manter porque, no momento em que você pensa saber como funciona, os parâmetros já mudaram. Essa abertura é um desafio constante, que não se torna mais fácil à medida que você trabalha. A fotografia *Veado*, de 1995, por exemplo, ilustra bem a correlação entre acaso e controle. O que parece encenação, na verdade, é resultado, de um encontro casual numa praia em Long Island, onde há veados selvagens. Nós estávamos dando comida a um veado guloso e, depois, quando não restava mais nada, Jochen começou a gesticular para indicar que não tinha mais comida nas mãos. Vi aquilo e disse: “Segura!”. Apenas rebobinei o momento por um segundo e tirei essa fotografia de uma tentativa de comunicação entre um animal e um ser humano.

As pessoas dizem, ocasionalmente, que olho para tudo, que consumo tudo com os olhos; eu discordo. Não fotografo tudo o tempo todo. Quando consigo obter uma fotografia de alguma coisa que contém a essência do que essa experiência, esse objeto ou esse assunto possa ser, não faço uma série inteira, apenas fico com aquilo. Por exemplo, para algumas pessoas, a minha fotografia *Piscina coberta, detalhe*, de 1995, pode ter o cheiro e lhes fazer recordar da própria experiência num lugar como aquele, e essa ligação me interessa. Continuo tentando fotografar qualquer pôr do sol que me comova, por mais difícil que isso seja. É possível tirar outra fotografia disso? É possível criar algo novo a partir de um assunto que já foi exaustivamente repetido? Esse desafio continua a me entusiasmar: o poder de transformação da fotografia, a maneira como olhamos para as coisas e a maneira como elas olham para nós.

Desde 2000 – na verdade, desde 1998, mas mais claramente desde 2000 –, incluí em meu trabalho obras que não eram produzidas por uma câmera, que não eram figurativas e que, em sua essência, eram muito abstratas. As pessoas se surpreenderam, mas nunca consegui entender propriamente essa surpresa, porque a abstração sempre esteve presente no meu trabalho, desde o início, desde as primeiras fotocópias em preto e branco. A obra intitulada *Concorde*, de 1997, que primeiro era um livro com 64 fotografias e, mais tarde, um *grid* com 56 fotografias do avião supersônico que me intrigou por anos porque, naquela altura, o Concorde



*Veados*, 1995

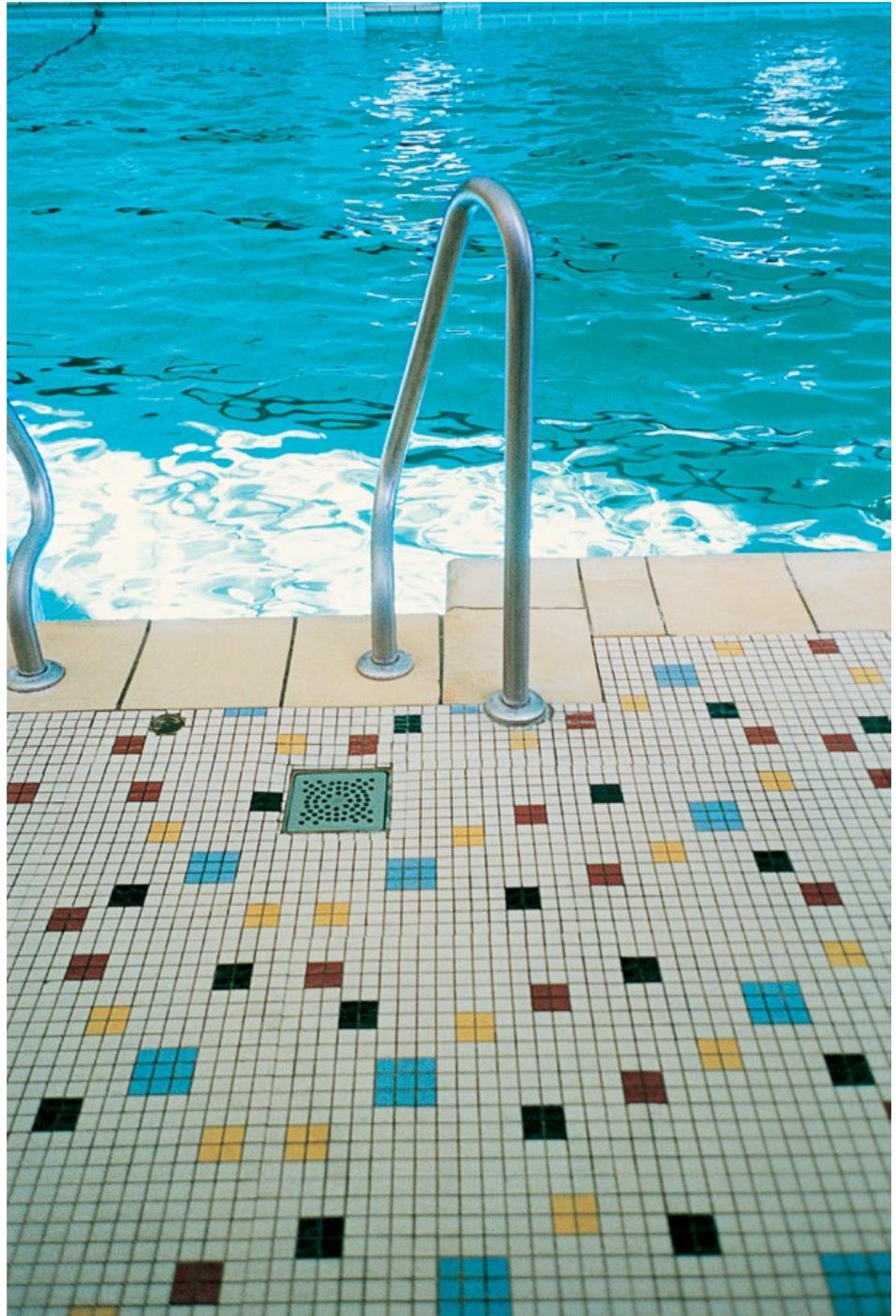
**Adoro a fotografia porque ela pode ser expressiva sem o peso dos gestos expressivos que, por exemplo, existem na pintura. Parecia-me muito libertadora essa falta de expressividade na superfície, e foi isso que me permitiu tirar fotografias que não seriam possíveis como pinturas, ainda que minhas fotografias pareçam de algum modo pinceladas.**

era a última coisa que restava da era espacial cujo funcionamento ainda estava totalmente de acordo com o projeto original. As coisas produzidas nos anos 1960 com base nessa convicção de um futuro melhor a partir da tecnologia tinham sido extintas, abandonadas ou precisavam de vários ajustes. Mas o Concorde era um ícone, uma imagem de conquista do espaço e do tempo a partir da tecnologia. Claro que essa convicção inquestionável não permaneceu na minha geração, por isso o trabalho funciona em diferentes níveis: pode ser uma história de amor, a colaboração entre dois países e também uma peça abstrata com 56 graduações de cor.

Passaram-se anos até que finalmente trabalhasse esse pequeno germe de ideia que, vez ou outra, surgia na minha cabeça, e é o que pretendo mostrar aos estudantes hoje. Percebi que essas ideias, que podem parecer desimportantes ou inconsequentes, que não parecem relevantes, têm de ser levadas a sério. Mas se elas nos vêm três vezes à consciência, então esse deve ser um ótimo momento para levá-las a sério, aplicando-as. Porque as ideias que partem do subconsciente, ou do semiconsciente, e chegam ao consciente são aquelas que realmente nos pertencem, e não ideias inventadas, que já tenham sido construídas. Suponho que falar sobre arte e sobre fazer arte seja algo inevitavelmente determinado pela linguagem. Mas as artes visuais não são determinadas principalmente pela linguagem. É uma

dicotomia: por um lado, somos constantemente forçados a falar sobre ela, e a linguagem parece favorecer as ideias; por outro, ninguém deve seguir às cegas qualquer ideia que lhe venha à cabeça. É um equilíbrio difícil. É por essa razão que normalmente considero o trabalho serial, que consiste simplesmente numa ideia reelaborada várias vezes, menos interessante, a menos que seja criado por alguma razão específica.

Um exemplo é *Borrões*, uma fotografia em cores com 61 × 50,8 centímetros (*Borrões 3*), que comecei a criar em 2000. Nunca tive nenhum compromisso especial com a câmera por si só. Adoro a câmera e a fotografia porque a fotografia pode falar muito facilmente, comunicar muito livremente e ser expressiva sem o peso dos gestos expressivos que, por exemplo, existem na pintura. Parecia-me muito libertadora essa falta de expressividade na superfície, e foi isso que me permitiu tirar fotografias que não seriam possíveis como pinturas, ainda que minhas fotografias pareçam de algum modo pinceladas. É realmente pertinente que se trate de fotografias. O cérebro relaciona-se instantaneamente com elas num plano realista, tentando associá-las à realidade, o que subtrai a noção de que cada ponto foi traçado pela mão do artista. Outro tipo de trabalho figurativo semiabstrato também surgiu em 2000. A fotografia *Eu não quero esquecer você*, obra central da minha apresentação para o Turner Prize em 2000, e uma foto do ano seguinte intitulada *Nova família* são bons exem-



*Piscina coberta,  
detalhe, 1995*





*Concorde (grid), 1997*



*Borrões 3*, 2000

[ 60 ]



*Eu não quero esquecer você, 2000*

**O interesse pela presença tridimensional do papel surgiu por volta de 2000, quando percebi que tudo o que crio é em papel. Cinco anos depois, voltei ao tema, agora com papel dobrado e fotografado com uma pequena profundidade de campo.**

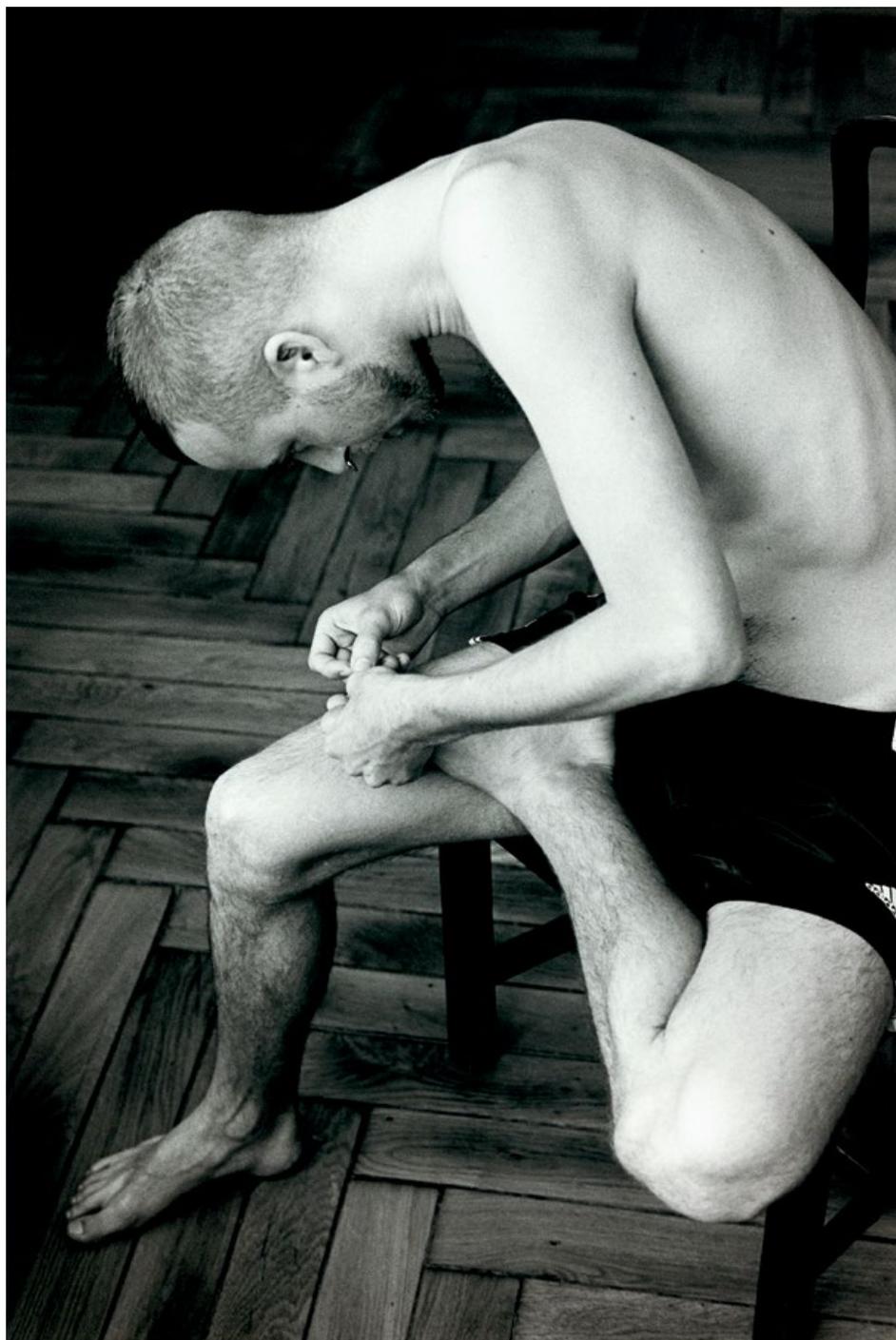
plos da coexistência da abstração e da figuração, e de elementos abstratos em imagens figurativas.

De algum modo, minhas primeiras abordagens visuais partiram da astronomia, quando ainda era criança; não sei explicar muito bem... Encontrei um pequeno livro na estante dos meus pais, uma introdução à astronomia, que me prendeu completamente até os 14 anos. Penso que aquela experiência de observação intensa, de olhar durante horas para pontos de luz, teve uma enorme influência em mim. E me fez ficar profundamente ligado ao tema. Quando tinha mais ou menos 10 ou 11 anos, sabia que quando tivesse 36 anos aconteceria um trânsito de Vênus, um fenômeno astronômico muito raro que só acontece a cada 128 anos e mais uma vez oito anos depois, e novamente só passados 128 anos. Ocorre que o Sol e os planetas Vênus e Terra ficam perfeitamente alinhados – tal como no eclipse total do Sol, quando a Lua, a Terra e o Sol ficam perfeitamente alinhados. E depois vemos o pequeno disco de Vênus se movendo durante seis horas sobre o disco do Sol. O que podem ver em *Trânsito de Vênus*, de 2004: o círculo cor-de-rosa é o Sol, o ponto é Vênus. Esse acontecimento foi particularmente importante para a história da ciência, tendo levado à descoberta da Nova Zelândia e da Austrália pelo capitão Cook, que partiu em missão para calcular o tempo de entrada e de saída de Vênus no disco do Sol, que, comparado à mesma medição feita em Londres, determinaria a paralaxe e, conseqüentemente, a distância entre a Terra e o Sol. Essa era então, na

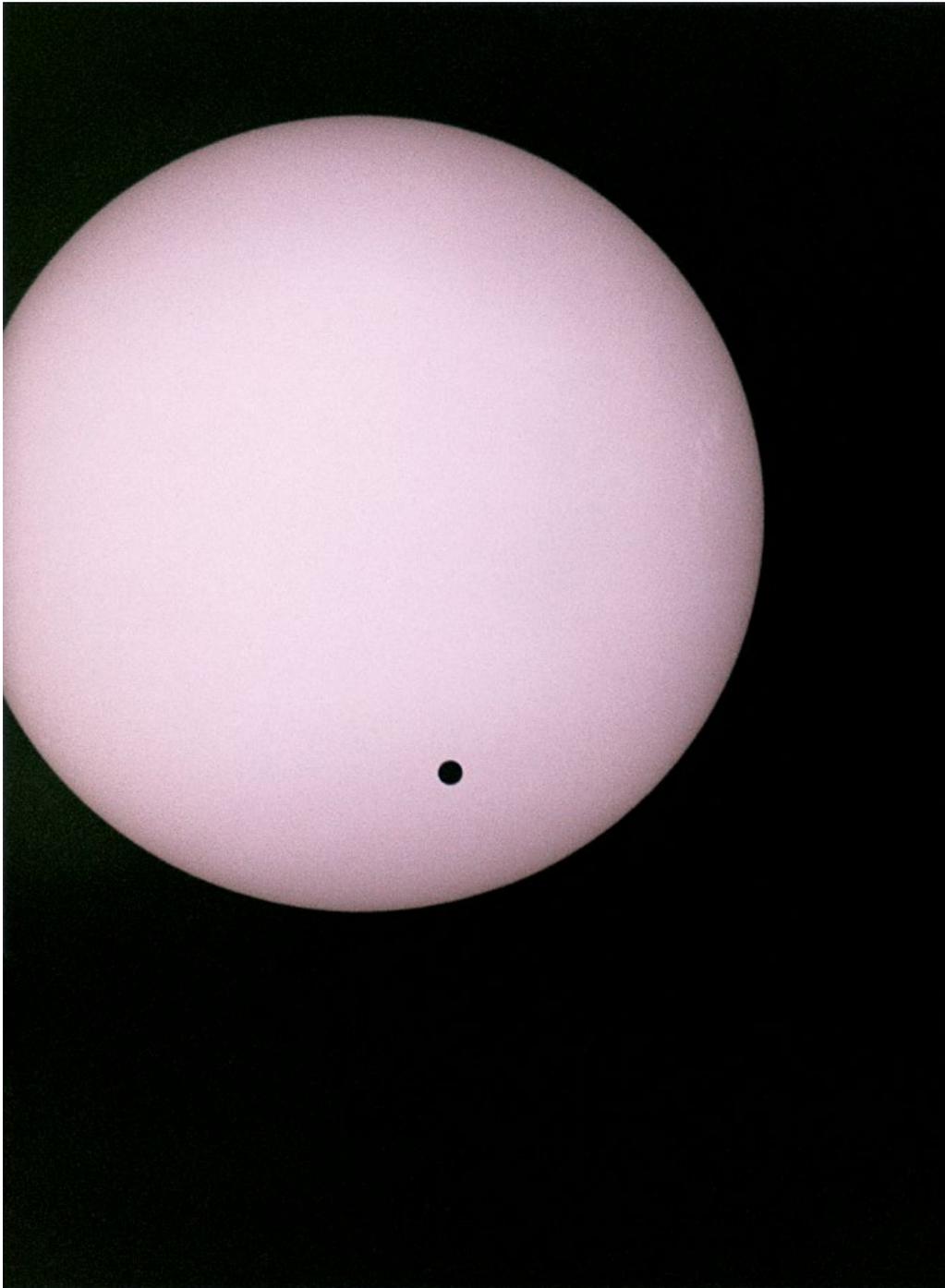
verdade, a única maneira de nos localizarmos no Universo, de saber onde estávamos em relação ao que nos rodeia. Assistir a esse acontecimento foi uma experiência extremamente comovente, como se os mecanismos do Sistema Solar estivessem diante de nossos olhos.

Durante muitos anos admirei o tema *Spinario* das esculturas antigas nos museus, normalmente representações de um jovem tirando uma farpa do pé. Porque novamente se tratava de uma experiência universal de como tudo pode ter uma importância relativa; se tivermos uma farpa no pé, o mundo pode desabar a nossa volta que só queremos tirá-la de lá. Um dia entrei na sala de jantar e o meu namorado Anders estava completamente concentrado tentando tirar uma farpa do pé, e essa fotografia (*Anders tirando farpa do pé*, 2004) não foi nada encenada, nem de modo algum feita tendo em mente os antepassados históricos, embora claramente siga de perto tal linhagem.

O interesse pelo papel – pela presença tridimensional do papel – foi algo que descobri por volta de 2000, quando percebi que realmente tudo o que crio é em papel. E comecei a fotografar papel fotográfico. O primeiro, a que intitulei *papel pendurado*, é de 2001. Era uma folha enrolada, pendurada numa parede. Cinco anos depois, voltei ao tema, agora com papel dobrado sobre si próprio e fotografado com uma pequena profundidade de campo, de modo a focar apenas o rebordo, ou a aresta, e todo o restante, atrás e na frente, permanecer desfocado.



*Anders tirando  
farpa do pé, 2004*



*Trânsito de  
Vênus, 2004*

[ 64 ]



*Papel pendurado, 2001*

**Em 2005, mudei para fotografias que são, na realidade, tridimensionais, pois foram dobradas ou vincadas antes ou depois da exposição de luz, depois trabalhadas de modos diferentes. Tornam-se fotografias que rejeitam o papel natural da representação, pois são coisas elas mesmas, o que é obviamente o caso de todas as fotografias.**

Assim surgiu a estranha obra em forma de gota bidimensional/ tridimensional.

Da última vez que fiz uma conferência na Royal Academy of Arts, sobre a exposição *Apocalypse*, em 2000, as fotografias foram projetadas a partir de slides analógicos, o que obviamente mostra com mais detalhes o que o projetor digital não consegue mostrar, uma injustiça para o trabalho de qualquer artista. É curioso como aceitamos despreocupadamente menos qualidade com a tecnologia. Todos vemos o YouTube, todos vemos na pior resolução possível e pensamos que é um progresso. Mas, de qualquer maneira, as fotografias *Prata* são bonitas mesmo ao vivo, é uma família que começou em 1998 e depois continuou. Elas são o oposto das imagens abstratas que fiz na câmera escura a partir de luzes no papel, em que usei diferentes fontes de luz, manipulando-as no escuro sobre papel fotográfico e depois trabalhando normalmente o papel a partir do processo convencional. As *Prata* são, na verdade, quimogramas, feitos com sobras de químicos, aproveitando a sujidade dos rolos das máquinas. São fotografias mecânicas. Só estabeleço o parâmetro envolvido na sua produção; não há trabalho manual, e costumam ser ampliadas até 1,80×2,40 metros.

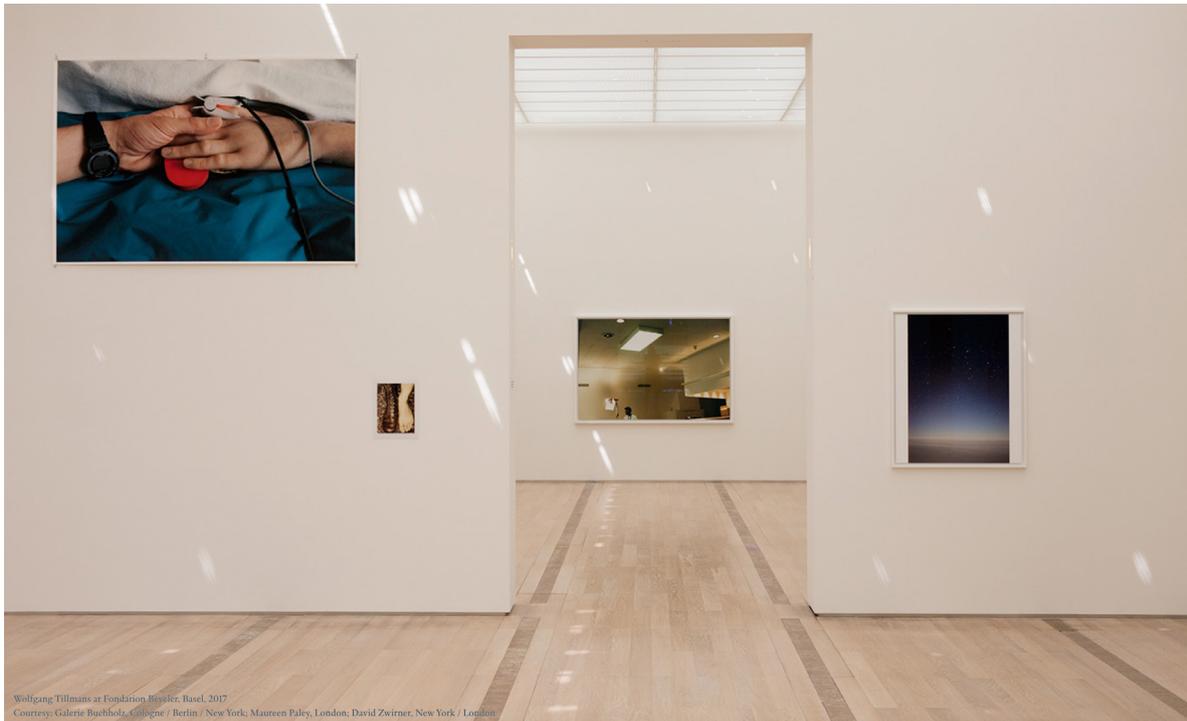
Em 2005, mudei para fotografias que são, na realidade, tridimensionais, pois foram dobradas ou vincadas antes ou depois da exposição de luz, depois trabalhadas de modos diferentes, levando a resultados diversos, e ainda assim são inteira-

mente fotografias, outra vez sem conteúdo temático, porém mais preenchidas e completas, como se contivessem um objeto. Tornam-se fotografias que rejeitam o papel natural da representação, pois são coisas elas mesmas, o que é obviamente o caso de todas as fotografias. Vejo-as sempre como cubos extremamente achatados. Já nas fotografias intituladas *Isqueiro*, referindo-se aos isqueiros usados na criação dessas imagens, torna-se completamente evidente a emancipação diante de sua função representativa. Depois de dez anos explorando a relação entre abstração e figuração, senti, desde 2009, um interesse renovado em olhar para o mundo. Como o mundo irá parecer 20 anos depois do início da minha carreira? Tenho viajado para muitos lugares e fotografado muito com a câmera; e surgiu também um novo tipo de câmera, uma nova tecnologia que finalmente permitiu à câmera digital ser melhor do que a analógica. Há anos e anos me perguntam: “Você fotografa com digital?”. E sempre respondo: “Para quê? Uma película 100 ASA tem 14 megapixels e a sua câmera tem seis, então por que vou usar uma digital?”. Quero dizer, tudo tem a ver com a resolução. Agora essa limitação foi ultrapassada e um novo formato de câmeras digitais possibilita exatamente o mesmo resultado de uma câmera de 35mm. Elas comportam-se exatamente como a minha câmera de 35mm, mas têm uma resolução melhor, de modo que usá-la se tornou muito mais natural para mim, pois é uma vantagem, embora também existam vantagens na



## MOUSSE

Wolfgang Tillmans at Fondation Beyeler, Basel  
Wolfgang Tillmans in conversation with Riccardo Conti



Wolfgang Tillmans has become one of the most important artists of his generation. He had a recent solo exhibition at Tate Modern in London until 11 June and now, as well, the Fondation Beyeler in Basel has dedicated its summer show to him, focusing for the first time on the medium of photography. This major solo exhibition, curated by Theodora Vischer, features around two hundred artworks. In these photos Tillmans reveals moments of beauty, nature, friendship, and desire, and documents scenes of activism and social and political life. This and the Tate installation perfectly embodies Tillmans's intense oeuvre, and his utopian idea of a non-hierarchical society.

### RICCARDO CONTI

In the Tate and the Fondation Beyeler exhibition, some of your works are attached to the wall with small clips, while others are exhibited in frames. How do you decide how to present each photo?

WOLFGANG TILLMANS

It comes from my understanding that photographs are “objects.” The sheet of paper is inseparable from the image it carries, not just a vessel of information. Thus, instead of hiding the body of the photograph I choose to show it as an object. This is why I place some pictures naked on the walls, letting the viewer perceive them for what they are.

RICCARDO

Can you explain further how you arrived at this open form of presentation?

WOLFGANG

Yes, it was minimalistic—the purest approach, in a way. Yet after ten years of having exhibited only unframed photographs I felt that it had become expected. And so I thought it would be interesting to add frames because they remind the eye of these different statuses. I didn’t just add *random* frames. They are the result of precise research for a model that can lend purity to the object one is working on over time.



Wolfgang Tillmans at Fondation Beyeler, Basel, 2017  
Courtesy: Galerie Paschold, Cologne / Berlin | New York, Maureen Paley, London; David Zwirner, New York / London

RICCARDO

Did your relationship with reality change between your early analog works and the advent of the digital era?

WOLFGANG

I think photography just offers realistic depictions of reality. I see myself using photography in the way any artist looks at the world with the means of his or her own time.

RICCARDO

What are your thoughts about the reproducibility of the medium, and its implications in the market?

WOLFGANG

The market and its demands have never been compelled me to do more. I have always believed that the intention behind of the making of an artwork is encapsulated in the artwork. For example, the first airplane wings were a one-to-one direct negotiation of thousands and thousands of pictures I took years and years before the first time I exhibited that photo. But when I realize the perfect image of a subject, there is no need to have that experience again, because there is no remaining innocence in repeating it.

RICCARDO

So when you achieve a result, it's time to move on to something different?

WOLFGANG

Sure. But if you put that way, it sounds like an active decision. It wasn't necessarily that "conscious" for me. You have to make yourself open to things. You have to be prepared for chances.

RICCARDO

It's hard to circumscribe the range of your subjects to a single theme, but if I had to name it, I should say "freedom." What does freedom mean to you?



WOLFGANG

Actually freedom has a precise meaning to me. First, it comes from the awareness that the freedom we enjoy is something that others fought for. If we can live freely, it's because other people in history did serious, radical, challenging things. And I'm not just talking here about the LGBT community; I'm thinking about even more basic rights that today we take for granted. The big question of our time and for the younger people is to protect those achievements.

RICCARDO

Would it be safe to say that one of your art books, *Soldiers: The Nineties* (1999), conveys a certain desire toward bodies in uniform?

WOLFGANG

Perhaps, but it's a contradictory attraction, a double feeling, that could be affirmative or subversive. Uniforms are designed to look a certain way, to display masculinity, in ways that are never actively discussed. If you look at those bodies wrapped inside the uniforms with a sexualized glance, you immediately remove the power and the authority they represent.

RICCARDO

At the Museum of Contemporary Art Chicago, the exhibition *Eternal Youth* includes some of your photographs. Do you think that part of your work is misleadingly connected to or entrapped in some cult of "eternal youth"?

WOLFGANG

In the first place, I do not speak about youth. When I was twenty-four, my main thing was to speak to being alive, being human, and to do that I spoke through the people who were close and accessible to me, and they happened to be young. When my first book came out in 1995 it got a lot of attention and people started to describe it as "a portrait of a generation," but that was never my aim, because when you are young you are not really aware of this condition. It's a matter of perspective. I realized I wasn't young anymore when I was thirty-one years old. And I certainly don't consider "being young" a particular value, because it is a moment of great vulnerability, crisis, and confusion.

RICCARDO

Do you think you contributed to some change in the ideals of beauty with your work for magazines such *i-D*?

WOLFGANG

Maybe. But what goes on in 99 percent of fashion publications is not influenced by that. A real alternative of bodies and beauty is not fulfilled because there is always a sense of perfection there. I'm not so optimistic in that sense. I think that we are just carrying forward a small detail of what people did in far more radical ways in the 1960s and 1970s. And our tolerance for different bodies is definitely lower than it was twenty-five years ago.

RICCARDO

An ethical question persists in photography: How to operate in a world of heavily consumed visual imagery? Why should a photographer want to take another picture in a photo-saturated world?

WOLFGANG

Exactly. It's the reason I slowed down my photography in the late 1990s, when I turned more to abstract pictures made without the camera in the darkroom. If you think about a balance, a justice regarding what lives are worth representing, I wonder why we should have 10 percent of the world be portrayed every minute and other people from the same Earth not at all.



**RICCARDO**

Is that why you usually take photos of people you personally know, and not just bodies without any story or context...

**WOLFGANG**

I was always critical about it, and aware of the complications that come with depicting people. I had problems with how young people were depicted in the late 1980s; they were always presented as not serious, making funny faces or funny gestures, like they had to excuse themselves for being young, and I never felt that that generation should be taken anything other than seriously. The people I knew were quite deep, not superficial. I personally felt very serious at eighteen, or twenty-one, with sincere interests in fine arts and music as well as pop culture, magazines, and fashion.

**RICCARDO**

Now that your artworks belong to some of the world's most important art institutions, what kind of relationship do you have with the Old Masters?

**WOLFGANG**

I have never regarded the Old Masters as completely out of my reach or my real experience. When you talk about Gustave Courbet, first of all I think of him as a human being. That's because of my fundamental belief is that all people are born equal. There are variations in how we use a tool to represent a wave—for instance with painting or photography—but we are still looking at the same subject in different moments in history.

CARTE BLANCHE À

# Wolfgang Tillmans.

LE PHOTOGRAPHE ALLEMAND, FIGURE DE L'ART CONTEMPORAIN,  
EXPRIME SA LIBERTÉ DE TON AVEC DES IMAGES QUI MÉLÈNT  
ABSTRACTION ET RÉALISME DOCUMENTAIRE. UN UNIVERS  
INTIME ET ENGAGÉ QU'IL PRÉSENTE JUSQU'À L'ÉTÉ.



Vue de l'installation, Fondation Beyeler, 2017.

CARTE BLANCHE À

# Wolfgang Tillmans.

LE PHOTOGRAPHE ALLEMAND, FIGURE DE L'ART CONTEMPORAIN,  
EXPRIME SA LIBERTÉ DE TON AVEC DES IMAGES QUI MÉLENT  
ABSTRACTION ET RÉALISME DOCUMENTAIRE. UN UNIVERS  
INTIME ET ENGAGÉ QU'IL PRÉSENTE JUSQU'À L'ÉTÉ.



Il y a vingt ans, Wolfgang Tillmans a réalisé son projet *Concorde*.  
Un livre poétique qui traite du résultat magnifique de l'esprit d'équipe  
et de la coopération dont ont fait preuve les partenaires européens.

*Concorde L 449-19, 1997.*

Making of



2

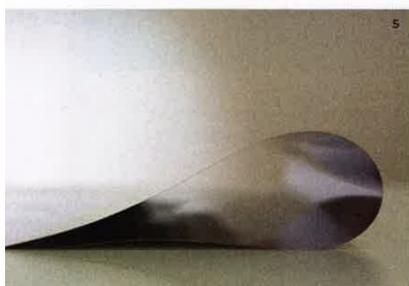


3



4

Wolfgang Tillmans (1) explore deux registres différents : la forme documentaire et l'abstraction. *Faltensurf Bourne Estate*, 2002 (2); *Armpit*, 1992 (3); *Lutz & Alex; holding cock*, 1992 (4); *Paper drop*, *Oranienstrasse, a*, 2017 (5); *Peaches V*, 2001 (6).



5



## Wolfgang Tillmans, l'irrévérencieux.

DEPUIS SES DÉBUTS DANS LES ANNÉES 1990, LE PHOTOGRAPHE ALLEMAND BOUSCULE LE BON GOÛT AVEC DES IMAGES QUI REVENDIQUENT UN MODE DE VIE DÉGAGÉ DES CONVENTIONS. PARALLÈLEMENT, IL CRÉE DES COMPOSITIONS ABSTRAITES ET POÉTIQUES. "M" LUI CONFIE JUSQU'À L'ÉTÉ SA "CARTE BLANCHE".

PAR CLÉMENT GHYS

Dans les années 1990, le milieu de l'art européen voit débarquer un jeune Allemand, né en 1968, Wolfgang Tillmans. En quelques expositions, le jeune homme aux cheveux ras et à l'allure décontractée (veste de surplus militaire, short en Lycra) dépoussière le monde de la photographie. Il punaise ses images à même les murs des galeries, les photocopie sur du papier lambda, ajoute des coupures de journaux. Les tenants du bon goût de l'époque sont choqués par cette audace, comme par les images elles-mêmes : des instantanés des amis de Tillmans, parfois nus, en pleine forêt, accrochés à des arbres comme le Baron perché d'Italo Calvino. Ou encore de jeunes hommes s'embrassant goulûment, urinant sur une chaise de bureau ou regardant l'objectif avec un œil moqueur. En Allemagne, au Royaume-Uni ou aux Pays-Bas, le photographe collabore avec des revues indépendantes, qui croisent l'art, le graphisme et la mode : *The Face*, *i-D*, *Butt...* Son travail porte en germe toute la désillusion et la radicalité des années 1990.

Mais Wolfgang Tillmans est de ces artistes qui savent s'adapter à l'époque, étendre sans cesse leur spectre. Ainsi, si son travail a un aspect documentaire et défend fièrement un mode de vie supposément marginal, il lorgne aussi vers l'abstraction. Il photographie la mer et les vagues comme une fresque, le ciel comme un monochrome, passe des heures à saisir une goutte d'eau sur du papier ou à attirer une mouche sur des fruits de mer. « *Les natures mortes sont un mélange de hasard et de contrôle, de jeu et de mise en scène* », commente-t-il. Ces deux facettes, documentaire et abstrait, ne s'opposent pas. Elles se complètent et forment une œuvre qui, le succès et les récompenses venus (notamment le prestigieux Turner Prize en 2000), a influencé la photographie contemporaine par sa liberté de ton.

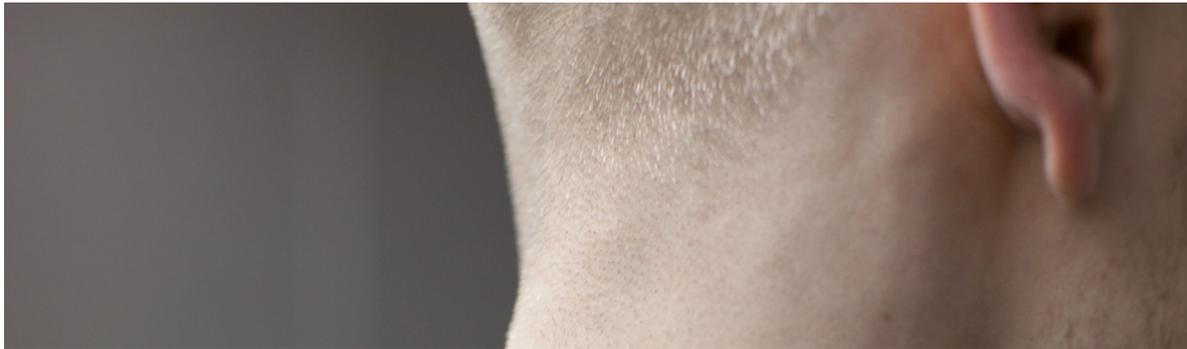
Wolfgang Tillmans, 48 ans, vit entre Londres et Berlin. À partir du 28 mai, une exposition lui est consacrée à la Fondation Beyeler, à Bâle. Et jusqu'au 11 juin, il fait l'objet d'une rétrospective à la Tate Modern, à Londres. Quelques mois avant son ouverture, le Royaume-Uni était en pleine campagne sur le Brexit, et l'artiste signait des affiches pour appeler les électeurs à voter pour l'Union européenne. Sur des images d'aubes ou de crépuscules, selon les interprétations, il imprimait des slogans comme « *We are the European family* » (Nous sommes la famille européenne). Un énième pas de côté pour celui qui a fait sa carrière en les accumulant. En août 2016, le rappeur américain Frank Ocean, dont le coming out avait fait parler en 2012, tant le geste est rare dans le milieu du hip-hop, sortait un album, *Blonde*. Tillmans en signait la pochette. Un portrait de Frank Ocean, les cheveux teints en vert fluo. Une manière de sortir l'art des musées et des galeries, et de prouver que la politique se niche aussi dans la pop culture. ☐

Wolfgang Tillmans, Fondation Beyeler à Bâle, du 28 mai au 1er octobre; et à la Tate Modern à Londres, jusqu'au 11 juin.

## FRIEZE

### Wolfgang Tillmans

Opening tomorrow, Wolfgang Tillmans's major retrospective at Tate Modern shows an artist coming full circle



'[Wolfgang Tillmans: 2017](#)', which opens tomorrow, is the artist's first solo exhibition at Tate Modern and is part of the institution's push to expand their contemporary photography collection beyond the canonical 'black and white fine print' tradition. Born in Remscheid, West Germany in 1968, [Tillmans](#) first gained attention in the early 1990s for his photographs, which documented the gay scene and club culture in London for magazines such as *i-D* and *Spex*. He went on to win the Turner Prize in 2000 – the first photographer and non-British artist to do so – and has since continued to work along an increasingly conceptual axis. The exhibition begins in 2003, a year that marked a fundamental change for Tillmans. The second Iraq war, the fall out of which is still being felt today, and its peripheral issues of religious fundamentalism, capitalism, migration and anti-globalism had a profound effect upon the artist, markedly influencing his artistic practice.

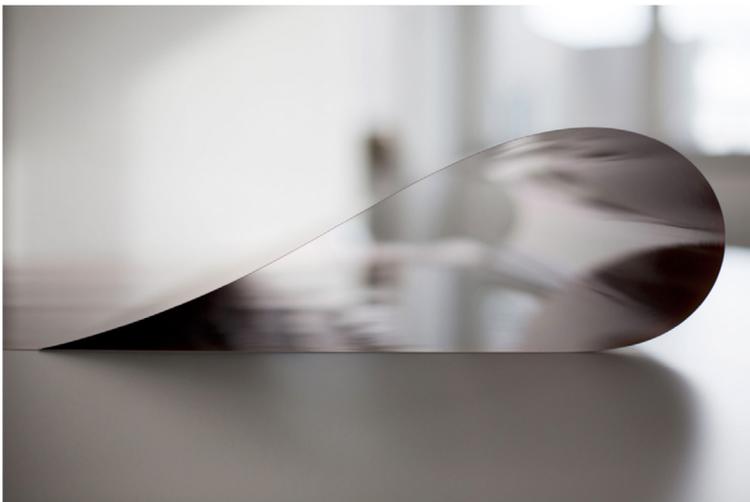
His is a practice that can be difficult to categorize as Tillmans's work often fails to fit into traditional boxes. First and foremost a photographer, his early interest in the medium's documentary capabilities have given way to a more inward-looking approach, whereby he *makes* photographs, causing the images to happen, rather than *taking* them from what is already there. In his abstract series, such as 'Paper Drop' (2001–08), 'Greifbar' (2014–15) and 'Silver' (1998–ongoing), Tillmans explores the serendipitous effects that occur when light, chemicals, dust and photographic paper are combined in unconventional ways. These works, which range in size from A5 portfolio prints to 2m wall-size prints, are evidence of Tillmans's fascination with photography's unique materials and processes, but they also represent a different form of photographic record, created but nonetheless true. As if to highlight their central significance to Tillmans's practice, these abstract works are scattered throughout the exhibition, appearing in different rooms, sometimes framed, sometimes hung with bulldog clips, alongside other seemingly unrelated works.

GALERIE  
CHANTAL CROUSEL

In a departure from purely photographic work, Tillmans also uses newspaper and magazine clippings, postcards and pamphlets alongside his own photographs, presenting them not on the wall, but rather in custom-made table displays. The 'Truth Study Centre' (2005), in addition to being more multi-media than previous work, was also Tillman's first overtly political work. The project, which features in the exhibition, functions as a critical engagement with propaganda and the assumed veracity of visual and printed materials. Produced just two years after the invasion of Iraq, 'Truth Study Centre' was motivated by Tillmans's own desire to do more than watch from the side-lines; this pull towards activism was one he hoped would translate to viewers, inspiring further active engagement.



Wolfgang Tillmans, *Juan Pablo & Karl, Chingaza*, 2012. Courtesy: © Wolfgang Tillmans



Wolfgang Tillmans, *paper drop Prinzessinnenstrasse*, 2014. Courtesy: © Wolfgang Tillmans

Laurie Taylor  
*Wolfgang Tillmans*  
Frieze, February 14, 2017.  
<https://urlr.me/JM3UQj>

These days, Tillmans is discovering new creative vehicles through which to express his political and social interests. He runs an exhibition space, 'Between Bridges', which opened in London in 2006 as a showcase for young artists with a notably political edge to their work. Tillmans relocated the space to Berlin in 2014, where it continues to feature installations, talks and performances, concentrating most recently on addressing the refugee crisis in the EU. In his latest venture, Tillmans is reinvented as a songwriter and vocalist. In 2016, with help from a revolving line-up of studio musicians, he put out two techno-influenced EPs. *Device Control 2016/1986* was released in September and was quickly followed in December by *That's Desire/Here We Are*. The latter features a synth-pop/post-punk musical style straight out of 1983, but Tillmans lyrics, particularly the Brexit and Donald Trump-inspired 'Naive Me' are all too current. The EP has also been released as a 'visual album' in which Tillmans and a cast of guest performers sing and dance (and hula-hoop) to each track. In making the albums, Tillmans wanted to remind us that amidst the need for activism and awareness, we must also leave room for living life and seeking out happiness wherever we can.

Tillmans's musical endeavours form part of his latest exhibition, as Tate Modern turns its underground chamber, 'The Tanks', into a makeshift listening room. For ten days, beginning on 3 March, Tillmans will take over the south tank for a series of music and video events designed to provide an immersive and contemplative environment for the appreciation of music and sound – not unlike the spaces created by museums and galleries for visual art.

With this latest foray into music, there is a feeling of Tillmans coming full circle. It was club culture, after all, that first sparked his rise to international fame. But in those early photographs of ravers, Tillmans existed as observer, looking outward and bearing witness to the world around him. In his more recent works, however, he seems to be playing an increasingly active role. Is this just the natural evolution of contemporary artistic practice, where the artist slowly becomes the art or rather did the events of the early 2000s initiate this participatory turn in Tillmans? By starting in 2003, the Tate Modern show suggests the latter. Perhaps it was only when the world around him began to change that the artist was able to do the same.

## REALIST ESTATES

### Julian Rose on Wolfgang Tillmans's *Book for Architects*

ALTHOUGH WOLFGANG TILLMANS'S *Book for Architects*, 2014, offers an encyclopedic survey of the contemporary built environment, those to whom its title is addressed are likely to recognize surprisingly little of their own handiwork. Architects have never lacked ego, and we live in an age in which their trade has taken on an outsize importance and unprecedented popularity as a premium product of the international culture industry—charged with all manner of place making and identity branding. But this has led to a myopic understanding of architecture as little more than a series of individual buildings as prestige projects, isolated urban interventions that remain largely discrete from the broader contexts they seek to transform. Tillmans's work, which debuted at the Venice Architecture Biennale last year and is currently on view at the Metropolitan Museum of Art in New York, offers a far more inclusive view. The artist has a long-standing interest in architecture as both a photographic subject and a frame for experience, and *Book for Architects* is an extension of this fascination, taking the form of a kind of photo-diary of his day-to-day encounters with architecture over more than a decade. Tillmans lives and works in two global capitals, London and Berlin, and travels widely; the piece combines more than 450 still images (shot in and around dozens of cities across thirty-seven countries) into a two-channel video installation of some forty minutes. The result is an equally radical rejoinder to both the glossy coffee-table volumes and the vapid Tumblr-style blogs that play such a major role in defining architecture's cultural status today; it presents architecture not as it is conceived by its practitioners, or as it is pictured in the popular imagination, but as it actually exists in the world.

At first glance, things look grim. As the installation's dual digital projectors silently cycle through the images at an unremitting pace, the initial impression is of an oppressive sameness. Take the numerous aerial views of cities—bleak, gray, gridded, relentless. A similar uniformity is visible in many interiors, particularly spaces of transit (airports, hotels) and consumption (shopping malls, storefronts). The former tend toward the starkly generic, illuminated by the same dull fluorescent glare, occupied by the same crowds of harried travelers who are directed by the same uniformed staff. The latter are characterized by garish confusion: dazzling lights, loud colors, reflective glass, shiny metal.

This repetitiveness is not rooted in the individual photographs themselves, which have the spontaneity typical of Tillmans's work and are often stunning in the sheer visual complexity and variety with which they map architecture's dense, tangled textures across myriad scales of construction, ranging from individual rooms to entire municipalities. Rather, the consistency seems to emerge

inexorably from Tillmans's subject matter itself, almost in spite of the endlessly varied perspectives he presents (a variation reinforced by the format of the slides, where images are often paired or even layered on top of each other). In this sense, his project is a distinct departure from the long tradition of typological architectural analysis carried out by artists and architects such as Bernd and Hilla Becher, Dan Graham, Ed Ruscha, or Robert Venturi and Denise Scott Brown, who used a standard format to emphasize uniformity in their subjects. Moreover, their projects tended to focus on a literally superficial similarity, with each structure typically presented in a frontal facade view, while Tillmans emphasizes a more fundamental similarity in the experience of space, suggesting that the physical symptoms of globalization are the same, no matter where or how you look.

Inevitably, *Book for Architects* also includes famous buildings by well-known designers. But part of the brilliance of Tillmans's photographs lies in the way they undercut the mythology of the iconic structure, reminding us that, as actually experienced in the city, even the most ostensibly arresting landmarks frequently offer a relatively quotidian experience. Consider a pointed image: Frank Gehry's Walt Disney Concert Hall (2003) in Los Angeles, glimpsed through a windshield (surely the most common view of the building in a notoriously

car-centric city), its signature swooping panels barely recognizable through layers of reflection and glare, and partially obscured by the rearview mirror. Lest we miss the point, Tillmans pairs this with an image of Skidmore, Owings & Merrill's 2014 "Freedom Tower" in New York, captured from a (literally and metaphorically) pedestrian viewpoint a block or two from its base, its hallmark spire cropped out of the top of the frame, the sheen of its mirrored facade echoing that of another glass tower in the foreground.

Even more subversive are the photographs whose subjects are almost, but not quite, identifiable as famous buildings. A swath of fussily patterned curtain wall, an aggressively faceted corner, the hint of a dramatic curve—these moments suggest that the highly individualized styles of today's top architects may be more a matter of marketing than reality, ultimately reducible to a remarkably similar set of material palettes, structural systems, and formal strategies. Tellingly, too, these images collapse the distinction between individual and corporate authorship upon which so many assumptions about the cultural value of architecture are founded. Zaha Hadid? Kohn Pedersen Fox? Without a full picture, it's hard to say.

In the process of breaking down icons into fragments, Tillmans undermines not just the buildings themselves but the conventions of architectural photography. The

**Tillmans sees photography as a means not of transforming architecture into images but of understanding the occupation of space.**



Wolfgang Tillmans, *Book for Architects*, 2014, two-channel digital video, color, silent, approx. 40 minutes. Installation view, Metropolitan Museum of Art, New York, 2015.



Two stills from Wolfgang Tillmans's *Book for Architects*, 2014, two-channel digital video, color, silent, approx. 40 minutes.

medium has long colluded in flattening the specificity and complexity of spatial constructions into easily consumed images, aiding in architecture's reduction to branding and speeding its transformation into commodity. Tillmans makes this point bluntly in several images of the billboards often erected at construction sites, where garish, photo-realistic renderings trumpet idealized visions of the developments to come.

Despite all this, *Book for Architects* is not a pessimistic project; it is an ambitious recalibration of the relationship between architecture and image. Tillmans describes his fundamental goal as using his photographs to capture the physical experience of architecture, giving a vivid, sensory quality that he poetically describes as a "how-does-it-feel-ness." He sees photography, in other words, as a means not of transforming architecture into images but of understanding the occupation of space. He has achieved this effect in part through straightforward technical means, by eschewing the tilt-lenses and wide angles typical of architectural photography, and instead shooting all the project's images with a fixed-focal-length lens that he feels most faithfully represents the perspective of the human eye. And indeed, many of the images he presents have the undeniable familiarity of architecture seen in passing—incidental glances out of windows, across streets, from planes—views indicative of both the Benjaminian state of distraction in which we typically experience architecture and the degree to which it has become the background Muzak of contemporary urban life.

But many of the photographs are far more deliberate and detailed, particularly the close-ups, which suggest an intimate bodily connection to architecture, indexing the artist's inhabitation of the spaces he depicts: We sense him leaning into a corner to see how two materials meet, or crouching down on the sidewalk to study the way a drainpipe emerges from a building's foundation.

To emphasize the physicality of architecture, Tillmans seems to argue, is also to engage in photography as a physical act. This physicality is echoed in the layout of the installation, where the two video channels are projected onto perpendicular walls, presenting the images in an immersive environment. *Book for Architects* extends Tillmans's interest—present since his first major gallery show in 1993—in the spatial mechanics of exhibition design, his insistence that viewers consider not only the world he presents in his images but the way in which his photographs exist in the world.

The results of Tillmans's scrutiny are sometimes hilarious. Again and again, we see the endless contingencies through which buildings escape architects' oversight, the numerous ways in which even the most carefully considered designs are no match for the messy business of daily use, of changing needs and passing time: A mass of hoses is jammed through a wall to enable the ad hoc installation of an air conditioner; a tangle of cables running across a ceiling disrupts the carefully articulated union of a beam and a column; gobs of expanded foam insulation ooze out of the gap around a retrofitted pipe and dribble down toward the floor. These are the kinds of things that drive most architects crazy.

But at other times, the results of the artist's examination are simply heartbreaking. This is particularly true of the images of a multipart cardboard shelter constructed against the polished granite base of what appears to be an office high-rise: an example not just of the ways in which buildings and urban spaces inevitably seem to be adapted far beyond their designers' intentions, but also a reminder that often architects are so focused on aesthetic control that they lose their ability to address the broader social and economic realities in which their designs are embedded. Indeed, Tillmans's most damning statement about architects' misguided obsession with control comes from images of various "antihomless"

devices—physical barriers meant to fill or obstruct spaces that might otherwise become occupied by itinerants. One photograph, in particular, shows a man lying on the ground just inches beyond a field of pyramidal bumps that is clearly meant to discourage sleeping next to the adjacent wall. It's a distressing reminder that so long as buildings are understood as static materializations of an a priori design intent, exigencies of inhabitation will always trump the assertion of control.

These images draw added poignancy from the fact that Tillmans also includes several slides of the most expensive home in the world, the skyscraper built as the private residence of the Indian business tycoon Mukesh Ambani, by Perkins+Will in Mumbai, at a reported cost of more than one billion dollars. In fact, housing in its many forms—from refugee tents huddled along borders to suburban family homes to the anonymous apartment blocks that proliferate on the outskirts of cities around the globe—is a recurring theme of *Book for Architects*, and these juxtapositions offer a powerful reminder that today, economic and political difference is often expressed most directly in architectural terms. And yet, more than any other field of contemporary cultural production, architecture also approaches a universal condition. It remains grounded in certain fundamental problems and entangled with the same basic social and cultural conditions the world over, even if cultural (and economic) specificity continues to emerge in the responses posed by architects and inhabitants. Indeed, given an ever more urbanized population and continuously accelerating growth, architecture increasingly *is* our world; not just a backdrop but the scaffolding that sets the stage for social interactions and dictates the conditions of life itself. But architecture in this expanded sense will remain out of architects' grasp until they recognize that they must flexibly intervene in and adapt to the social, economic, and environmental systems that shape it, rather than merely declaring authority in the face of the chaos these factors seem to introduce. It is presumably to provoke this recognition that Tillmans has created his book for architects. □

*Book for Architects* is on view through July 5 at the Metropolitan Museum of Art, New York.

JULIAN ROSE IS A SENIOR EDITOR OF ARTFORUM.

**ArtReview**

# Wolfgang Tillmans

By Martin Herbert



this page: *Buenos Aires*, 2010  
facing page: *Blacks*, 2011

When *ArtReview* visited Wolfgang Tillmans recently in his labyrinthine studio in Kreuzberg, Berlin, we found an artist toggling between looking forward and looking back. On the one hand, Tillmans – first photographic artist to win the Turner Prize, nonpareil expander of his medium’s horizons and reach in recent years, etc – was fresh from the triumph of *Neue Welt*. This years-in-the-making project (showcased both in a 2012 exhibition at the Kunsthalle Zurich and a lavish Taschen book) serves as a surgical inquiry into how, in diverse ways, the world has changed, 20 years after Tillmans began photographing it: cue, for him, a global itinerary of lightning trips, toting a newly adopted digital camera, to everywhere from basement garages in Tasmania



to bustling Indian streets, silvery Far Eastern malls to titanic rubbish dumps. On the other hand, he was preparing – alongside a museum exhibition in Lima – his current large show for K21 in Düsseldorf. In an office filled with a big model of that space, its size necessary for the artist to perfect the intricate scalar shifts of his installs, Tillmans talked about his recent past and a more distant one – starting with his plans to include, at K21, some illuminating work from his teenage years...

MARTIN HERBERT

*When did you first get a camera of your own?*

WOLFGANG TILLMANS

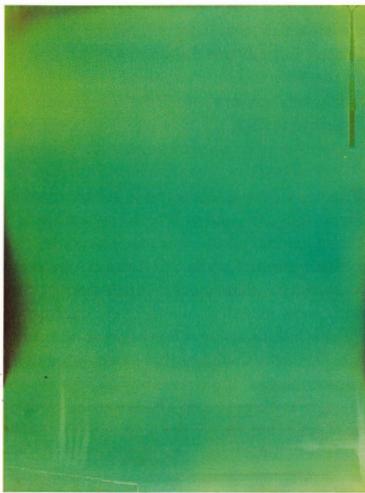
Not until I was twenty. I come from a family of avid amateur photographers – my father, my grandparents – and so that medium felt completely precluded for me. Maybe that’s why I didn’t initially put my photographs directly on the wall and only explored found photos, mechanical pictures. Look at these [points out *Edinburgh Builders a, b and c* (1987) on worktable]. With my mother’s little Rangefinder camera, I photographed a builder working on the opposite house – so the queer gaze is subtly already there [laughs] – and progressively enlarged it across several photocopies so it becomes just a distribution of surface pattern. It’s a kind of noise, but it comes across as super-specific. I still don’t know what this random-or-not information means, but it’s always been of great interest to me. The lucky thing was that I discovered these photocopies as ‘originals’. They had the aura of finished work, yet I didn’t have to paint or draw it. Maybe that was in keeping with me liking electronic music, too – the idea that you can do something expressive without an expressive hand, I was fortunate to have that at an early age. A photocopy is just a sheet of paper, but something happens and it becomes of value, of aesthetic charge.

*This issue of transformation has never gone away in your work, has it?*

WT: I’m always interested in the question of when something becomes something, or not, and how do we know? I observe it all the time. One person becomes a dear friend, the other not; this pair of old jeans your mother thinks is rubbish and wants to throw away, and to you it’s your favourite piece of clothing. There’s different attributions of value at different times and stages in one’s life, different people have different vantage points – and this is what *Truth Study Center* [his ongoing installation project, first shown at Maureen Paley, London, in 2005, intermingling astral photography, newspaper clippings emphasising various types of intolerance, and much more] was concerned with. All of these people claiming to know ‘what it is’, and almost, one could say, an immodesty in assessing value – in not asking ‘where did my evaluation come from, and when did I start

this page from top: *Silver 92*,  
2012; *Silver 94*, 2012; *Silver 97*,  
2012

facing page: *Freischwimmer 230*,  
2012



thinking about that?' And I would also like to know what things are, but I also want always to acknowledge that even though I want clear answers, they always evolve over time.

*And so now you've just looked back over 20 years, comparing then and now, for Neue Welt. How did this start?*

WT: Part of what determined the locations was an interest in borders. At the end of 2008 I went to [the Sicilian island of] Lampedusa and a month later to Israel and travelled all over the borders of Israel, and then on the same trip – though not directly, of course, to Tunisia, to go to the other side of Lampedusa. As so often happens, though, when you backtrack, the seeds of the work lie further back. There's one photograph in *Neue Welt* called *Growth* and that's from 2004. I had an interest in going against the aesthetic that I've become known for, and at first – for a show at Andrea Rosen in 2007 – I thought of making deliberately ugly pictures, but that isn't an interesting pursuit in itself. Only two years after I started *Neue Welt* did it become clear that

this was the biggest thing I've been working on since the *Abstract Pictures*.

*When you gathered those together in a book, you also included works like Edinburgh Builders: again, the starting point was earlier – your work doesn't divide neatly into sections. But from 1998 you did spend a decade focusing on abstraction*

*– the galaxial scanned-and-enlarged darkroom luminograms Freischwimmer and Blushes; the lysergic lumino- and photogram Mental Pictures; bent and crumpled Lighter photo-objects; the series of photographs of curling photographic paper, Paper Drop, to name but a few.*

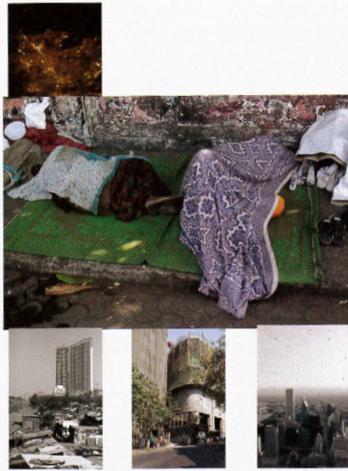
WT: Dealing with materiality was a way of dealing with changed contexts in the photographic world. At the end of the 1990s what I felt was needed was this slowdown of picture consumption – which of course seems funny to think about back then, because now there's an insane speed of picture consumption. But I already felt people were getting careless with it. I wanted to go against that and mess with expectations of what one would see and how one would read this piece of photographic paper. Since 1998, this talking about the photograph as an object has been such a strong focus for me. I'm doing what I do for myself, but of course I'm always doing it in the context of the world it exists in, so if I feel there isn't enough of something, then that, in a way, constitutes the reason for me to do something about it.

IF I FEEL  
THERE ISN'T ENOUGH OF  
SOMETHING,  
THEN THAT, IN A WAY,  
CONSTITUTES THE REASON  
FOR ME TO DO  
SOMETHING ABOUT IT

GALERIE  
CHANTAL CROUSEL

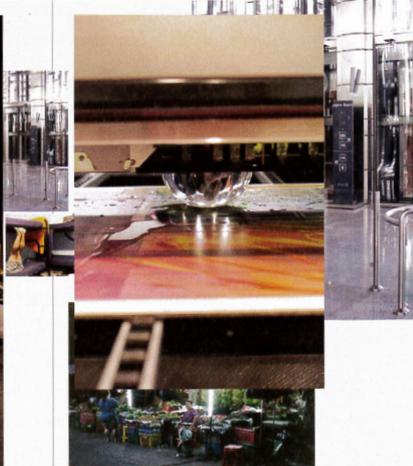


Martin Herbert  
*Wolfgang Tillmans*  
ArtReview, N°67, April, 2013, p.62-71.



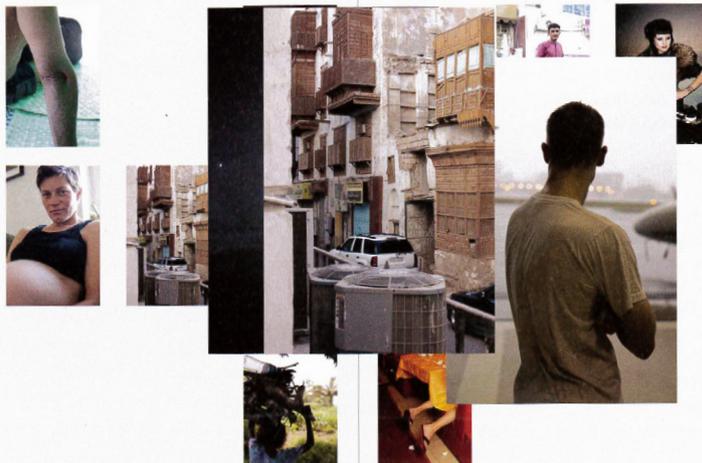
For *Neue Welt* you began using a digital camera for the first time, and set out on deliberately short trips around the world, to these border zones. It's a project full of rocketing contrasts: in one section of the book, we zoom between car headlights – that you've identified as having a new cruelly sharklike design template – to a creamy abstraction, to a boy running down a shantytown street, to a pin-sharp night sky. In a conversation with Beatrix Ruf published in the book, you said, 'Essentially this is about humanism.' What did you mean?

WT: It's a big word, but I guess what I meant with it is that I don't want to create a distance between myself and the world that I depict and the viewer. With this triangle one can so easily put up distance and gaps and steps between the three; I find a low threshold of approachability between them more interesting than to build in distance or difference. At the same time, and this



### MY PHOTOGRAPHY BEGAN THROUGH USING THE FIRST DIGITAL PHOTOCOPIER

is crucial, I'm fully aware that there is difference, that there are huge differences in access, wealth... The difficulty with *Neue Welt* – which in itself I couldn't write down as the agenda – was to be open-ended but at the same time come up with specific results that speak about specificity in the most nonprescribed, unplanned way, because if you go somewhere with an idea in mind, you will only find that idea. And if you make drifting the subject, then you also maybe end up with just that, without focus. So there are specific interests



this page from top: spreads from  
*Neue Welt*, 2012, Taschen

facing page from left: *Headlight*  
(f), 2012; *Spores*, 2012



[in it]. I'm always reading and following what goes on, and there are certain markers that I find are significant and telling points.

*Car headlights...*

WT: Yes, or all sorts of things to do with markets and marketing and the transfer of goods.

*And you feel like a lot of this is available on the surface? Because it seems this project is tied to surfaces: you're deliberately skimming the surface of a place, and leaving when it becomes familiar, and what you're picking up are articulate surfaces.*

WT: Yes. Content inscribes itself into surfaces so eloquently, because a surface that is not purely made by nature is usually the result of layers of many people's interactions with it. With architecture, cityscapes, I'm always fascinated by the layering of different architects, generations of what they thought is right; and with shop displays, what that shop assistant thought in

conjunction with the display that was made by that design office - all those wishes and desires to design.

*How does a project like this relate, then, to, say, ethnography?*

WT: I guess an ethnographer identifies a subject to study, and they want internal coherence and it's led by an external demonstration of difference. And I wasn't led by pure expectation of difference, but nor was I led by a romantic longing for what all this human family shares. I guess that was the biggest personal human growth I got from this: learning to accept the similarity and, at the same time, total differentness of people and places. On the one

hand we're extremely the same, and at the same time we are insurmountably different.

*You said in one previous conversation, 'This is actually really like a laboratory for studying the world in many of its facets and visual manifestations.' I'm slightly uncertain how much emphasis to put on the idea of 'the world as subject' in your work. Neue Welt would suggest there's that kind of whole-grasping ambition at work. Is that the scale you think on?*

WT: Undeniably yes, but with a huge disclaimer attached: that it's an impossible task, and if taken too seriously it could be laden with hubris. But it would also be coy if I said, oh, I'm not dealing with it. I am, because how could I not - because that would mean my fascination would drop off at a point, and my fascination is kind of limitless. It's not greedy, it's not trying to piss on every territory, but I mean - economics and economic activity, for example: how important is that to what goes on in almost every aspect of human life?

GALERIE  
CHANTAL CROUSEL

these pages, from top:  
installation views of Wolfgang  
Tillmans exhibitions at Moderna  
Museet, Stockholm, 2012, Museo  
de Arte del Banco de la  
República, Bogotá, 2012, and  
Kunsthalle Zurich, 2012



MY APPROACH TO  
PHOTOGRAPHY AS  
A MEDIUM HAS ALWAYS  
BEEN THAT I WANTED  
TO APPROXIMATE  
WHAT IT FEELS LIKE TO  
LOOK THROUGH MY EYES



*As you've made this marker of 20 years of work, do you feel your vision - your actual ability to look - has changed in that time?*

WT: Maybe what I would call the ability to name and discern what my vision records, that has possibly improved. I hope so. Because there is what we *choose* to see and what we are *able* to see, and then there's a lot of things that people don't choose not to see, but simply aren't able to see. I hope I've stayed attentive. This term, attentive, is the most crucial in my life, in a way. The way we look, that is how we decide to act in this world, and that is then also how society as a whole acts, if you see societies always as an addition, an accumulation of individuals.

*How much of a difference has working digitally made to you?*

WT: My photography began through using the first digital photocopier, which you saw in those Xeroxes. I happened to come across that in 1986, and understood the possibilities it allowed for making pictures. And then I bought, obviously, an analogue camera and then in 1992 used a large-format Canon copier to make the large-format inkjet prints. So I stayed purely analogue, technically, until 2009 in regard to how the image generation is made, where the image dots come from. That's always been onto film, and in a way I'm still analogue now because I use the [digital camera's] sensor really as a film,



and I never move pixels around. And I think that's important because people nowadays just expect that something has been altered in pictures. I find that a bit disturbing.

*So this is about truth...*

WT: Yes. In my work various ways of transfer, meaning printing, are possible, because this is how an idea becomes form, in a way. But the world as it passes through the lens and is projected onto film or sensor – I find that shouldn't be tampered with. Because the world already allows for so much absurdity, so many wild conjunctions of events and objects, it would be crazy to think that's not enough. By not doing retouching additions in my work, I insist that what you see somehow was in front of the lens. I want people to trust this as a basic given. That makes it somehow more powerful than all the pixels I can move around.

*Then the attraction of digital is on the level of resolution?*

WT: Yes. I had found my photographic truth in the grain and information level of 100 ASA fine-grain film. Which I read somewhere carries as much information as a 14-megapixel sensor. So until there were digital portable light cameras that could have 14 megapixels, I thought the idea of going digital was stupid anyway. My approach to photography as a medium has always been that I wanted to approximate what it feels like to look through my eyes, and that seemed very much achieved with 35mm. What was attractive to me about digital cameras of this full-format generation is the extreme variety in speed: that you can set it from 100 ASA to, now, 25,000 ASA. And it really makes certain pictures possible that were impossible before.

*For example?*

WT: The starry skies. They seem not of a particular time, but if you are in the know, you know this picture is very improbable. Ten years ago you wouldn't have been able to take this picture, without manipulation. Because after five, seven, eight seconds, stars show up as a line, because of the earth's rotation. So you'd have to put the camera on a countermovement, but then the ground would be blurry. For me to take a picture of the northern sky, an astro-photograph, from a flying aircraft, with no movement, that's such a crazy idea. So I'm glad I went to digital of my own free will, because then a year later Fuji discontinued the fine-grain film that I used.

*It seems you're also more interested in issues of scale now. In the sense that you have these really large enlargements that are pin-sharp as well...*

WT: The scale-shift issue has been going on since my first show at Daniel Buchholz, 20 years ago, but what has changed, and really been a challenge for me, is that you can look as close at the large pictures as you want and there's no dissolution. And that I find is of huge significance – in cultural history, possibly. I don't want to sound immodest because it's also something that was given to me by the camera maker, but some of these new pictures – or all of them, in a way – contain more information than the mind can possibly remember. So any super-fine paintings from 1500 with fur that looks super-real, they are still not as fine as these pictures, which are at the same time photographed from the vantage point of my eye, which is always interested in the nonhierarchical point of view. So whereas in the past a 10 x 8 photograph always somehow had to be taken from a privileged point of view, there is somehow a coming together of, on the one hand, this very human perspective and glance, with this precision. It's something I find personally still perplexing, like: what is going on here? It's a bit scary. And interestingly, now I've gone digital, there's no digital medium that can show these pictures in their full quality.

*So it's still analogue in the end: you still have to go to the one-off, the print...*

WT: There's no screen that has the depth of information. And so it becomes very much about standing in front of this print, and having the spatial relation and movement around it. So I kind of have great faith in the picture: it hasn't gone away. Fortunately. ■

*Work by Wolfgang Tillmans is on show at K21, Düsseldorf, until 7 July and at Museo de Arte de Lima (MALI) until 16 June. Neue Welt is available in a limited portfolio edition (signed and numbered) from Taschen*