GALERIE
CHANTAL CROUSEL

Wolfgang Tillmans

REVUE DE PRESSE | SELECTED PRESS

10 RUE CHARLOT, PARIS
+33 1 42 77 38 87 | CROUSEL.COM

THE ART NEWSPAPER

Wolfgang Tillmans récompensé par le prix Henri Cartier-Bresson pour l'ensemble de sa carrière

La distinction a été remise le 9 novembre 2026 à l'occasion du gala de la Fondation Henri Cartier-Bresson à Paris. Le Philippin Poklong Anading est quant à lui lauréat du programme Latitudes.



Les lauréats Poklong Anading et Wolfgang Tillmans lors du Gala le 9 novembre 2026.
© Say Who / Michaël Huard

Wolfgang Tillmans est le récipiendaire du prix Henri Cartier-Bresson 2026. L'artiste allemand, né en 1968, est ici consacré pour l'ensemble de sa carrière. Une distinction dont s'est immédiatement félicitée la Galerie Chantal Crousel, qui le représente.

Créé en 2024, ce prix récompense chaque année un photographe ou un artiste utilisant la photographie comme moyen d'expression, dont le travail a profondément marqué le médium. Remise le 9 novembre 2026 à l'occasion du gala de la Fondation Henri Cartier-Bresson – présidée par le commissaire-priseur François de Ricqlès –, cette distinction met à l'honneur des créateurs dont la démarche artistique a contribué de manière remarquable au renouvellement du langage photographique.

La remise du prix à Wolfgang Tillmans a été accompagnée d'un hommage par l'artiste et musicien Michael Stipe. Évoquant leur amitié, leurs collaborations artistiques et l'influence de Tillmans sur la scène artistique internationale, il a souligné l'importance de son travail et la singularité de son parcours.

Depuis plusieurs décennies, Wolfgang Tillmans développe une pratique artistique qui repousse les frontières traditionnelles de la photographie. Son travail a été exposé dans le monde entier, de Londres à New York, en passant notamment par Paris, Bâle et Tokyo.

Alexandre Crochet
Wolfgang Tillmans récompensé par le prix Henri Cartier-Bresson pour l'ensemble de sa carrière
The Art Newspaper, November 10, 2026.
https://urls.fr/Ginpq-

C'est ainsi qu'en 2017 la Tate Modern à Londres lui a consacré une importante rétrospective, embrassant la diversité de sa production et l'ampleur de sa recherche artistique. Cinq ans plus tard, en 2022, le Museum of Modern Art (MoMA) de New York a présenté l'exposition « To Look Without Fear ». Cette importante rétrospective retraçait trois décennies de création et mettait en lumière l'évolution de son approche de l'image, ainsi que la richesse des sujets et des formes explorés par l'artiste.

Plus récemment, en 2025, Wolfgang Tillmans a poursuivi cette exploration au Centre Pompidou à Paris, avec l'exposition « Rien ne nous y préparait – Tout nous y préparait », présentée sur une superficie de 6 000 mètres carrés dans les espaces vidés de la Bibliothèque publique d'information (Bpi), avant la fermeture de l'institution pour de longs travaux.

Conçue comme une intervention à grande échelle, l'exposition dépassait le cadre traditionnel de l'accrochage photographique. L'artiste s'est approprié les espaces, le mobilier et l'architecture de la bibliothèque pour créer une expérience singulière, fondée sur les relations entre les images, leur environnement et la mémoire des lieux, souligne la Galerie Chantal Crousel dans un communiqué.

Cette installation témoignait de sa capacité à envisager la photographie non seulement comme une production d'images, mais aussi comme un moyen de construire des espaces, de susciter des rapprochements visuels et de renouveler les modes de perception.

La distinction décernée par la Fondation Henri Cartier-Bresson souligne la place de Wolfgang Tillmans dans le paysage artistique international. Par la liberté de ses expérimentations, la diversité de ses recherches et sa capacité constante à réinventer les possibilités de l'image, l'artiste a largement contribué à transformer notre rapport à la photographie, comme le confirment ses œuvres exposées au sein de « Remember Me » à la Bourse de Commerce, l'accrochage de photographies de la collection Pinault montrée jusqu'au 18 janvier 2027 à Paris.

En parallèle, Poklong Anading est le lauréat du programme Latitudes, soutenu par la Fondation d'entreprise Hermès, en collaboration avec la Fondation Henri Cartier-Bresson et l'International Center of Photography (ICP), à New York. Artiste pluridisciplinaire originaire de Manille, il « *développe une pratique associant photographie, vidéo, installation, dessin et peinture*, expliquent les organisateurs du prix. *Recourant fréquemment à des objets trouvés et à des matériaux récupérés ou abandonnés, il questionne les notions de valeur et d'usage, ainsi que la place de l'art dans les systèmes de production et de consommation* ».

Créé en 2024, le programme Latitudes « *soutient la création photographique internationale en accompagnant la production et la diffusion d'images inédites* ». Chaque année, un lauréat sélectionné par les trois institutions partenaires reçoit une bourse pour réaliser une série originale exposée ensuite. Poklong Anading sera accueilli en 2027 au sein de la Fondation Henri Cartier-Bresson à Paris, en 2028 à l'ICP à New York et dans le pays d'origine du lauréat. Un ouvrage dédié est également publié en coédition avec la Fondation d'entreprise Hermès.

Alexandre Crochet
Wolfgang Tillmans récompensé par le prix Henri Cartier-Bresson pour l'ensemble de sa carrière
The Art Newspaper, November 10, 2026.
https://urls.fr/Ginpq-

BAZAAR

WOLFGANG TILLMANS

PHOTO SENSIBLE

Auteur d'une œuvre majeure, révérée et admirée, le photographe allemand témoigne, depuis quarante ans, d'un monde en constante transformation. Un an après sa rétrospective au Centre Pompidou, l'artiste revient à Paris, à la Galerie Chantal Crousel, avec *Glade/Clairière*, une exposition où il poursuit ses recherches autour de la perception, de la matérialité de l'image et de la ligne. Magique.

INTERVIEW FLORINE DELCOURT PHOTOS WOLFGANG TILLMANS

2016. Frank Ocean sort *Blonde.* Sur la pochette, le musicien apparaît les cheveux rasés teintés de vert, torse nu sous la douche, des gouttes d'eau perlant sur sa peau, le visage à moitié dissimulé par sa main. Signée Wolfgang Tillmans, l'image, saisie dans l'instant, lui confère une force symbolique qui en fera l'une des pochettes d'albums les plus emblématiques de ces dernières années. Depuis plus de quarante ans, Wolfgang Tillmans, auréolé du prestigieux Turner Prize en 2000, joue avec les catégories pour mieux s'en affranchir. Portraits de stars ou d'anonymes, paysages ou natures mortes, vues aériennes, instantanés de raves ou compositions abstraites : le photographe allemand dégaine tous azimuts, avec la même curiosité pour un corps, une foule, un objet ou un simple fragment de lumière. Engagé, son travail associe intimité et activisme, tout en interrogeant les valeurs et les hiérarchies qui structurent notre regard sur le monde. Un an après son exposition au Centre Pompidou, l'artiste revient à Paris, à la Galerie Chantal Crousel, avec *Glade/Clairière.* Photo, œuvres sur papier, sculpture et vidéo composent un ensemble où chaque pièce semble déplacer légèrement notre manière d'observer. Parmi les œuvres les plus marquantes, *Lacanau (self) (2026)* fait directement écho à *Lacanau (self) (1986).* Le photographe rejoue ce cliché fondateur pour le placer dans une tension féconde entre autoportrait et abstraction. Une exposition sensible, libre et surprenante, qui témoigne une nouvelle fois de l'inépuisable curiosité de Wolfgang Tillmans pour la couleur, la matière et les possibilités de l'image. Tout simplement immanquable.

HARPER'S BAZAAR : Vous souvenez-vous de la première chose que vous avez voulu prendre en photo ?

W. TILLMANS : La toute première photographie que j'ai prise, c'était la Lune. Ça, c'est un fait. Après, je ne pourrais pas parler de la photographie que j'aurais aimé faire, ou dont j'ai rêvé, car je n'ai jamais été particulièrement passionné par l'acte de photographier en lui-même. Bien sûr, j'ai toujours cherché à repousser mes limites. Pour *Neue Welt,* en 2012, je suis allé dans des endroits très éloignés, comme la Papouasie-Nouvelle-Guinée ou la Tasmanie. Je suis assez fier de l'avoir fait à l'époque, parce que cela m'a obligé à sortir de ma zone de confort et à apprendre une nouvelle langue : celle de la photographie numérique. Et, heureusement, je n'ai jamais perdu cette curiosité. Mais pour revenir à votre question, je ne me souviens plus de la première chose que j'aurais voulu photographier. Je reste toujours aussi curieux, avide de découvertes et fasciné par le monde qui m'entoure. C'est probablement la seule chose que je crains de perdre. Quand on s'ennuie, le travail finit, lui aussi, par devenir ennuyeux.

HARPER'S BAZAAR : Est-ce ce qui rend votre travail intemporel ? Je vous pose la question parce que, lorsque les plus jeunes journalistes de la rédaction d'*Harper's Bazaar France* ont appris que nous allions vous interviewer, leur première réaction a été : « C'est une icône ! » Qu'est-ce qui, selon vous, explique que votre travail continue de résonner aussi fortement auprès de la Gen Z ?

Alex on the bus, 2026. Courtoisie de la Galerie Chantal Crousel, Paris

Florine Delcourt
Wolfgang Tillmans – Photo sensible
Harper's Bazaar France, N°037, October, 2026, p.120-125.



Florine Delcourt
Wolfgang Tillmans – Photo sensible
Harper's Bazaar France, N°037, October, 2026, p.120-125.



Wolfgang Tillmans. © Pat Martin

W. TILLMANS : Pour être honnête, il m'est donc difficile de vous répondre. L'essentiel reste de créer un travail qui ait du sens au moment où on le réalise, qui compte pour soi et, on l'espère, pour les autres. On ne peut jamais savoir s'il continuera à résonner dans dix, vingt ou trente ans. Alors j'accueille ce que vous me dites avec gratitude. Mais je dois admettre qu'au fond, certaines choses n'ont pas tellement changé. J'ai le même ressenti qu'à 18 ou 28 ans : cette conscience de ma propre fragilité, l'importance que j'accorde au jeu, à l'honnêteté et au travail, tout en sachant lâcher prise et perdre le contrôle… Cette coexistence entre transe et maîtrise était déjà présente lorsque j'étais jeune. Et peut-être est-ce précisément le fait d'avoir conservé cette énergie qui a permis à mes œuvres de rester vivantes. Il est toujours plus tentant de vouloir tout définir, tout figer, se mettre à l'abri, tout contrôler. De décider : ceci est important, ceci l'est moins ; ceci est établi, ceci finira par disparaître. C'est pourtant en acceptant de vivre avec cette incertitude qu'une œuvre peut naître, une œuvre dans laquelle chacun peut se reconnaître. Parce que si tout n'est qu'un geste de puissance… à quoi bon ?

HARPER'S BAZAAR : Vous revenez donc à Paris, avec une nouvelle exposition que vous avez appelée *Glade/Clairière*. Pourquoi ce nom ?

W. TILLMANS : *Clearing*, en anglais, signifie « clairière » : une ouverture de lumière au milieu d'une forêt. C'est véritablement de cette image qu'est parti le titre. Mais en réfléchissant au mot « *clearing* », je me suis rendu compte qu'il portait aussi une connotation financière, qui n'existe évidemment pas dans le mot français clairière. Puis j'ai découvert *glade*, un terme plus ancien qui signifie lui aussi « clairière ». Il s'est alors créé une sorte de poésie entre les deux langues, entre ces mots qui désignent la même chose tout en faisant résonner des imaginaires différents. Ce n'est donc pas vraiment un *jeu de mots*, mais plutôt une manière de considérer la langue comme une forme : de s'intéresser à la matérialité des mots imprimés, à leur apparence autant qu'à leur sens, et de jouer avec ces deux dimensions à la fois. C'est cette coexistence que *Glade/Clairière* cherche à explorer : ce qui est construit et ce qui surgit. Et finalement, ni l'un ni l'autre ne signifie grand-chose si l'on ne sait pas le reconnaître, s'en saisir et le transformer en image.

HARPER'S BAZAAR : Qu'est-ce qui vous a poussé à vouloir « transformer le monde en image », comme vous dites ?

W. TILLMANS : Après avoir expérimenté différents médiums à l'adolescence – vêtements, peinture, dessin, musique –, j'ai finalement découvert la photographie comme moyen d'expression privilégié. Elle ne m'attirait pas particulièrement, car je viens d'une famille de passionnés de photographie amateur, et quel adolescent veut s'exprimer dans le même médium que ses parents ? J'étais pourtant sensible aux photographies dans les journaux et aux pochettes de disques comme celles de Peter Saville réalisées pour New Order. À 18 ans, j'ai donc imaginé un fanzine mêlant images découpées et collées et mes propres paroles, avec un photocopieur. Quelques années plus tard, j'ai exposé ces photocopies. Pour les agrandir, j'ai acheté un appareil photo et j'ai compris que je pouvais m'exprimer directement à travers les images. Dès lors, j'ai utilisé la photographie pour parler de presque tout ce qui me préoccupait.

Florine Delcourt
Wolfgang Tillmans – Photo sensible
Harper's Bazaar France, N°037, October, 2026, p.120-125.

C'est d'ailleurs l'une des choses que j'aime particulièrement dans la photographie et que j'exploite depuis que j'ai compris que c'était possible : un appareil photo constitue une bonne raison pour être autorisé à regarder les choses.

HARPER'S BAZAAR : Avez-vous toujours su que vous alliez devenir artiste ?

W. TILLMANS : Eh bien, je crois que j'ai eu beaucoup de chance, adolescent, de ne pas être considéré comme particulièrement doué. Je n'avais pas de talent au sens traditionnel du terme : je ne savais pas jouer brillamment d'un instrument et je ne savais pas non plus dessiner naturellement. Et c'est justement ce qui m'a permis d'inventer ma propre manière de faire de l'art. Personne ne s'était dit à l'avance : « Il va devenir peintre », ou « Il va faire ceci ou cela ». J'avais une certaine connaissance des beaux-arts, de l'art dit « majeur », mais mon cœur était clairement dans la rue et sur les dancefloors. Pour moi, les lumières au plafond d'un club pouvaient constituer une installation artistique aussi merveilleuse que tout ce que j'avais pu voir dans un musée. Cette passion, je la ressentais profondément. Je ne savais pas où elle me mènerait ni même si j'allais réussir, mais j'ai toujours été passionné et profondément engagé. J'avais malgré tout le sentiment d'avoir un but, de faire tout cela pour une raison. Je ne le faisais pas pour réussir. Je voulais simplement pouvoir accéder aux univers que je découvrais dans les magazines que je lisais – *i-D*, par exemple – ou dans les galeries que je fréquentais. J'aimais l'art, alors, d'une certaine manière, devenir artiste n'était même pas vraiment une option : c'était la seule chose qui me semblait naturelle. C'est aussi pour cela qu'il est si important de s'intéresser aux autres artistes et aux autres photographes.

" J'ai eu beaucoup de chance, adolescent, de ne pas être considéré comme particulièrement doué."

HARPER'S BAZAAR : Vous citiez Peter Saville à l'instant. Parmi vos autres références, il y a Robert Rauschenberg, Sigmar Polke, Andy Warhol ou Gerhard Richter. Quels sont les autres artistes qui vous inspirent aujourd'hui ?

W. TILLMANS : J'aime beaucoup la photographe nigériane Rachel Seidu. Je présente actuellement son travail à Between Bridges, mon espace à Berlin, jusqu'au 25 octobre. L'exposition, intitulée *Love is the work*, rassemble principalement des portraits de couples gays et lesbiens, dans un pays, le Nigeria, où l'homosexualité est, d'une part, encore illégale et, d'autre part, largement rejetée par la société. Mais Rachel a trouvé des personnes, des amis, qui acceptent de montrer leur visage, leur amour, qui ils sont. C'est quelque chose que nous tenons pour acquis en Europe, ou plus largement dans le monde occidental. Or, face à ces magnifiques portraits, on ressent avec une force particulière l'urgence de la situation : ces personnes sont aujourd'hui confrontées à des combats qui ressemblent à ceux que je menais il y a quarante ans. Rachel porte donc évidemment un engagement, mais elle est aussi, entre guillemets, tout simplement une formidable « portraitiste ». Et en tant que photographe, j'ai toujours un faible pour les bons portraitistes. Parce que le portrait n'est jamais quelque chose de facile.

HARPER'S BAZAAR : Comment le monde actuel affecte-t-il votre sensibilité d'artiste, vous qui vous battez depuis plus de quarante ans pour les droits LGBTQ+, la liberté d'expression et contre toutes les formes d'obscurantisme ?

W. TILLMANS : Je passe au moins une heure par jour à lire les news. Et il est vraiment effrayant de voir que nous sommes en train de remettre en cause de grandes avancées des quatre-vingts dernières années, qui semblent ne plus être considérées à leur juste valeur. Je garde toujours à l'esprit que ce dont nous bénéficions aujourd'hui est le fruit de l'histoire et du combat de ceux qui nous ont précédés. C'est donc aussi notre devoir de protéger ces acquis. Aujourd'hui, beaucoup de gens considèrent tout cela comme allant de soi. Pourtant, nous devons être conscients de la fragilité de ce dont nous bénéficions, parce qu'il y aura toujours des forces qui chercheront à le remettre en cause. Les fondamentalistes, l'extrême droite et

Florine Delcourt
Wolfgang Tillmans – Photo sensible
Harper's Bazaar France, N°037, October, 2026, p.120-125.



Quarry, 2001. Courtoisie de la Galerie Chantal Crousel, Paris



Lacanau (self), 2026. Courtoisie de la Galerie Chantal Crousel, Paris



Kate with Broccoli, 1997. Courtoisie de Wolfgang Tillmans

les capitalistes les plus radicaux cherchent tous, chacun à leur manière, à réduire l'espace de liberté dont nous jouissons. Ça, c'est pour la dimension politique. Mais il y a aussi, bien sûr, les bouleversements technologiques, qui semblent remettre en question toute confiance dans le langage ou dans la photographie.

HARPER'S BAZAAR : Êtes-vous optimiste ?

W. TILLMANS : Plutôt oui. Du moins, je garde une grande confiance dans la vie, dans sa capacité à finir par rétablir un certain équilibre. Il y a toujours une réaction en sens inverse, une forme d'autorégulation. Mais nous ne savons pas jusqu'où il faudra aller ni à quel point la situation devra se dégrader avant que cette réaction ne se produise.

HARPER'S BAZAAR : À vos débuts, la mode et les magazines comme *i-D* vous ont offert un espace de liberté pour montrer des identités et des sexualités qui étaient peu représentées. Quel est votre rapport avec la mode aujourd'hui ?

W. TILLMANS : En réalité, je ne fais pas vraiment de photographie de mode. Je n'ai jamais réalisé de campagne, par exemple. On me l'a proposé très souvent au cours des trente dernières années, mais j'ai toujours eu le sentiment que ce n'était pas vraiment mon domaine. J'aime la signification du style, je peux photographier des vêtements, parce que je les aime, et qu'ils m'intéressent. Mais j'ai besoin de pouvoir les choisir moi-même. Pour les photographies d'Alex et Lutz, par exemple, c'est moi qui ai choisi les vêtements et fait le stylisme. Je me passionne aussi pour tout ce qui entre dans la composition de l'image. Mais dès lors que tout est déjà préparé, rien

Florine Delcourt
Wolfgang Tillmans – Photo sensible
Harper's Bazaar France, N°037, October, 2026, p.120-125.

ne garantit que l'image fonctionnera. Cela dit, j'ai vécu, par exemple, une très belle séance avec Jodie Foster il y a quelques années. Tout était très préparé, mais elle est tellement naturelle face à l'objectif que certaines images étaient vraiment magnifiques. L'une d'elles a d'ailleurs été exposée en grand format au Centre Pompidou. J'ai toujours été en contact avec la mode, d'une manière ou d'une autre. Mais à partir du moment où il s'agit d'une production qui ne correspond pas à ma sensibilité, je ne peux pas simplement m'appuyer sur un savoir-faire technique. D'autres photographes sont tout simplement beaucoup plus doués que moi pour ça, et je n'ai donc jamais vraiment cherché à m'y aventurer.

"Kate Moss est tellement singulière, et pourtant tellement fascinante. Elle a quelque chose de très naturel, une énergie que l'on trouve difficilement aujourd'hui."

HARPER'S BAZAAR : Vous avez photographié relativement peu de mannequins. Mais il y a eu Kate Moss. Pouvez-vous nous raconter l'histoire de cette photo devenue mythique, où elle pose avec un brocoli ?

W. TILLMANS : C'était il y a trente ans, à New York. J'étais là pour installer une œuvre au MoMA, dans une exposition appelée *New Photography,* qui présentait de nouveaux talents. Et j'ai reçu un message me disant qu'Anna Wintour souhaitait me rencontrer. Camilla Nickerson, qui était une amie, était aussi là. Anna Wintour m'a alors dit : « Nous aimerions que vous travailliez pour nous. » Puis elle m'a demandé : « Qui aimeriez-vous photographier ? » J'ai répondu : « Kate Moss. » Mais je voulais pouvoir la faire venir dans mon studio, pour l'intégrer à mon univers, parce que, comme je vous le disais, je suis incapable de travailler dans le cadre d'une séance photo de mode classique. Ils ont accepté, et mon compagnon Jochen et moi nous sommes beaucoup amusés à préparer la maison, avec des natures mortes et toutes sortes d'objets que j'aime photographier par ailleurs. J'ai finalement passé deux jours avec elle, la plus belle femme du monde… Et je n'ai plus jamais photographié Kate Moss depuis. Je ne l'ai même jamais revue. Ces images continuent pourtant à vivre aujourd'hui, et c'est resté pour moi un moment vraiment particulier, très libre et très amusant.

HARPER'S BAZAAR : Pourquoi vouliez-vous la shooter, elle, et pas une autre ?

W. TILLMANS : Ce qui est frappant chez Kate Moss, c'est la contradiction qu'il y a dans son visage. Quand on l'observe attentivement, on voit que ses deux moitiés, gauche et droite, sont très différentes. Ce n'est pas une beauté « parfaite » au sens classique du terme. Si vous deviez la décrire avec des mots, ce serait différent d'une Cindy Crawford ou d'une Claudia Schiffer, dont on peut assez facilement définir les traits. Elles incarnent davantage une forme de beauté conventionnelle. Kate Moss, elle, est tellement singulière, tellement fascinante. Elle a quelque chose de très naturel, une énergie que l'on trouve difficilement aujourd'hui. D'ailleurs, cela me préoccupe beaucoup : ces lèvres gonflées, ces mêmes traits qui se répètent, cette impression que toutes les femmes finissent par se ressembler… À force de vouloir correspondre aux mêmes standards, on en vient à effacer ce qui fait la singularité de chacune. C'est vraiment tragique. Et je pense que – je l'espère – l'honnêteté finira toujours par l'emporter. Car la beauté vient de l'honnêteté.

Wolfgang Tillmans, Glade / Clairière, *exposition à la Galerie Chantal Crousel (Paris 3e), jusqu'au 10 octobre.*

Florine Delcourt
Wolfgang Tillmans – Photo sensible
Harper's Bazaar France, N°037, October, 2026, p.120-125.

FRIEZE

Wolfgang Tillmans Follows the Contours of Sight

At Galerie Chantal Crousel, Paris, the artist captures bodies, landscapes and objects as shifting arrangements of line and colour, tracing the repetitions of time

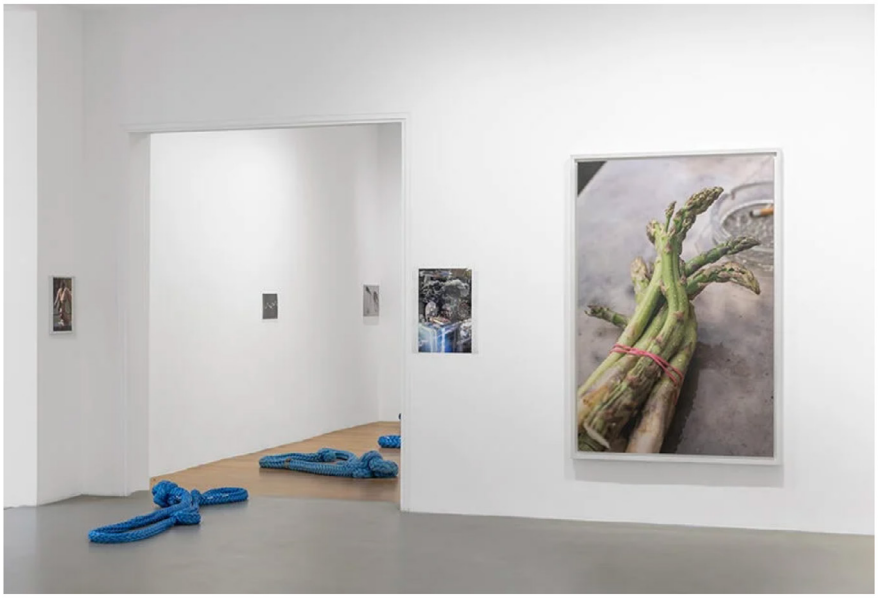


Wolfgang Tillmans's solo exhibition 'Glade / Clairière' concerns lines and the compositional order of the world around the human. On the far wall upon entering the gallery hangs *Lacanau (self)* (2026), a photograph that appears to depict a vast landscape where a deep, irregular valley descends to a black glacial lake. Cracked, pockmarked beige earth indicates the passing of geological time, while a bright blue summer sky floods the void in between. The image is this; it describes this in its contrast of abstracted block colours and perspective. Yet, concretely, it captures the artist's leg, shot directly from above in a composition that revisits Tillmans's 1986 photograph of the same title, which similarly plays with perspective and perception between a pale pink T-shirt, Adidas shorts, a leg and a sandy beach.

This smudging of pictorial geometry and the concrete thing depicted structures the exhibition: an uneasy coexistence of material composition and forms snatched from the real world in motion through time. Paris recurs as contour: in *Parc des Buttes-Chaumont* (2025), a half-dead tree forms a right-angle around the park and people below, while *Seine Mooring Rings February Flood* (2026) captures long-disused mooring rings along the River Seine. The pressed shutter release fixes an environment, shaped by layers of human use over time, as a mesh of lines, textures and blocks of colour.

Fire Island (2020) depicts a thin line cutting through two bodies of water. Taken from an aeroplane, sunlight on the waves wipes out the contrast and any stable sense of scale or distance. Rather than a place where people live, the narrow barrier island resembles a bridge from one unknown place to another. Waves ebb on both sides of the land strip; then and now, in brief harmony. The systems of line again compete between recognition and abstraction, here emerging less as a boundary than as a reconciliation of temporal flow.

Andrew Hodgson
Wolfgang Tillmans Follows the Contours of Sight
Frieze, Septembre 21, 2026.
https://urls.fr/9XqYb6



Wolfgang Tillmans, 'Glade / Clairière', 2026, exhibition view.
Courtesy: the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris



Wolfgang Tillmans, *Parc des Buttes-Chaumont, Paris*, 2025.
Courtesy: the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris



Wolfgang Tillmans, *Quarry*, 2001. Courtesy: the artist and
Galerie Chantal Crousel, Paris

Elsewhere, the human body and the world that it inhabits are caught in fragments of line patterns: in clothes, shadows, windows, wires, branches, a garden trellis. In drawing or painting, a line is a point forced into motion; a human intervention on something otherwise static. In Tillmans's photographs, these lines emerge as readymade contours, selected through a lens and caught by a shutter, then isolated again through cropping, scale and installation.

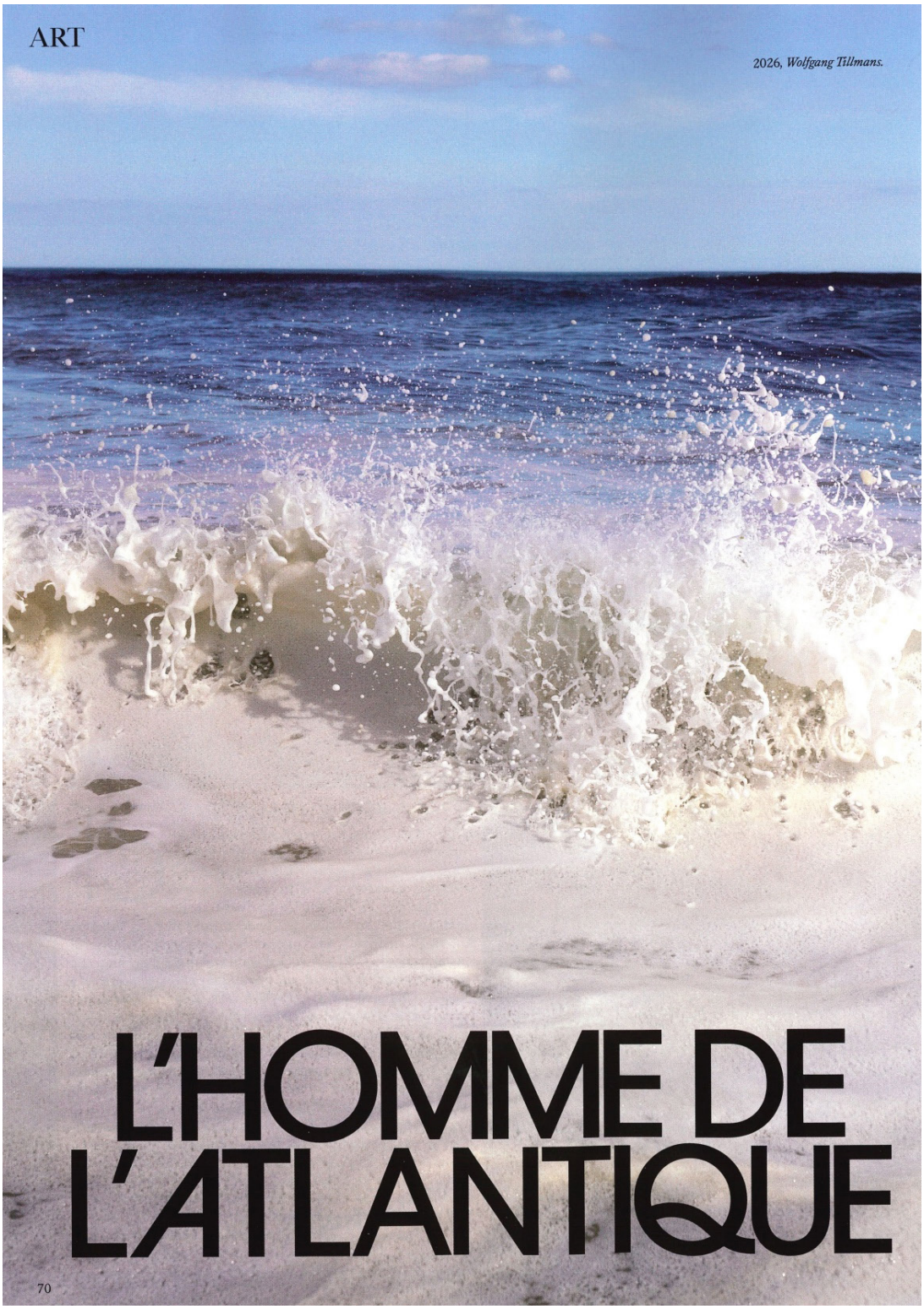
Andrew Hodgson
Wolfgang Tillmans Follows the Contours of Sight
Frieze, Septembre 21, 2026.
https://urls.fr/9XqYb6

Five loops of bright blue marine tow rope lie on the floor, slumped into shapes like broken hearts, twisted intestines or figures of eight (‘World Unmoored’, 2026). Though they appear to suggest infinitude, each carries an orange tag stating an expiry date, attesting to the fallibility of such an idea. Rather than the infinity symbol, the objects look more like a series of representations of an ouroboros, the self-eating snake. While also representing infinitude, it also embodies infinite repetition; a cyclical return to source, a reconciliation with the past, a resignation to our powerlessness to intervene in the line of time.

The titular ‘Glade / Clairière’ invoked here is not a Platonist idyll of soft light filtering through tree branches, but the lines of light that are filtered through a photographic apparatus. The glade is the mechanical spaces inside Tillmans’s camera, where the collapsing contours of people and the world are not observed, but made. If ‘Glade / Clairière’ represents a reconciliation for the artist with 40 years of artistic practice, it does so through what looks a lot like personal acceptance – past troubled waters that are now calmed. What it perhaps overlooks is the bite in the tail.

Andrew Hodgson
Wolfgang Tillmans Follows the Contours of Sight
Frieze, Septembre 21, 2026.
https://urls.fr/9XqYb6

VOGUE



Cyrus Goberville
L'Homme de l'Atlantique
Vogue France, N°1069, August, 2026, p.70-79.

WOLFGANG TILLMANS *revient sur son rapport à la mer, à la photographie, à la musique et poursuit la même quête :* REGARDER *autrement. Rencontre* EXCLUSIVE *avec l'un des plus grands artistes contemporains.*
Par CYRUS GOBERVILLE.

W

olfgang Tillmans redéfinit les contours de la photographie contemporaine, depuis plus de trente ans. Depuis ses premiers portraits de la jeunesse britannique dans les années 1990 jusqu'à ses expérimentations abstraites réalisées sans appareil photo, l'artiste allemand n'a cessé de repousser les frontières de l'image.

Premier photographe à recevoir le Turner Prize en 2000, Wolfgang Tillmans est une figure majeure de l'art contemporain international, exposé dans les plus grandes institutions du monde, de la Tate Modern à Londres à la Fondation Beyeler à Bâle, avant que le Museum of Modern Art de New York ne lui consacre en 2022 *To Look Without Fear*, la plus importante rétrospective de sa carrière à ce jour.

L'an dernier, le Centre Pompidou lui confiait un projet hors norme : investir les 6 000 m² de la Bibliothèque publique d'information pour l'ultime exposition du bâtiment avant sa fermeture pour rénovation. Plus qu'une rétrospective, l'exposition transformait ce lieu emblématique en un vaste paysage visuel et sonore où se déployaient près de quarante ans de création.

À l'occasion de ce portfolio inédit consacré à l'océan pour *Vogue France*, Wolfgang Tillmans revient sur son rapport à la mer, à la photographie, à la musique et à cette attention au monde qui traverse son œuvre depuis ses débuts.



Wolfgang Tillmans *photographié par* Pat Martin, *2026.*

C'est une magnifique série de photographies sur l'océan Atlantique que vous nous livrez pour *Vogue France*, réalisée dans différents lieux entre 1997 et 2026. Comment est né votre amour pour l'Atlantique ?

Je pense qu'il y a les personnes méditerranéennes et les personnes atlantiques. Je suis du type atlantique, j'ai besoin de vagues. Si j'avais vécu près du Pacifique, je l'aurais aimé tout autant, mais l'Atlantique est très attractif pour les Européens de l'ouest. Et j'ai vécu à New York où j'ai pu l'observer de l'autre côté : une immense étendue d'eau, mais qui reste accessible, parce qu'on peut la traverser en six heures.

Vous avez également passé la majeure partie de votre vie au Royaume-Uni ?

J'y réside depuis 1990. J'ai déménagé mon studio de Berlin en 2011. Je vis désormais entre les deux. Mais je pense que cet amour de l'Atlantique vient aussi de mes premiers voyages en France avec le Pass Interrail.

Preniez-vous déjà des photos à cette époque ?

Pas vraiment. À ce moment-là, je faisais toutes sortes de choses, de la musique notamment. Je voyageais avec l'appareil photo de ma mère, plutôt comme un appareil de vacances. Puis, alors que j'étais à Lacanau en Nouvelle-Aquitaine pour mes 18 ans, j'ai vécu un moment existentiel, celui de me tenir au bord de cette masse

Cyrus Goberville
L'Homme de l'Atlantique
Vogue France, N°1069, August, 2026, p.70-79.



Cyrus Goberville
L'Homme de l'Atlantique
Vogue France, N°1069, August, 2026, p.70-79.



Cyrus Goberville
L'Homme de l'Atlantique
Vogue France, N°1069, August, 2026, p.70-79.

d'eau. J'ai pris une photographie intitulée *Lacanau (self) (1986)*, où l'on m'aperçoit en tee-shirt rose avec un short noir sur la plage. C'est ma première photographie "abstraite". On ne comprend pas ce qu'il s'y joue immédiatement, malgré sa simplicité. C'était un geste d'auto-affirmation de me reconnaître comme artiste.

Pensez-vous que c'est votre première photographie à la "Tillmans"?

Je ne m'en rendais pas compte à 18 ans. Je l'ai redécouverte presque dix ans plus tard, vous imaginez?

Cela expliquerait pourquoi certaines de vos anciennes photographies réapparaissent parfois dans vos expositions ou dans ce portfolio.

À l'époque, je ne regardais pas mes photographies pour ce qu'elles étaient, mais comme une matière brute pour des photocopies. Après une période de peinture, de dessin et de musique, j'ai découvert la photocopieuse laser noir et blanc. La première photocopieuse numérique de ce type – qui fonctionnait en réalité comme un scanner – permettait de traduire les photos en niveaux de gris plutôt qu'en simples noirs et blancs comme les photocopies rudimentaires. Ces nuances de gris sont les premiers travaux avec lesquels je me suis senti totalement confiant.

Lorsqu'elle regardait vos photos, la grande artiste allemande Isa Genzken disait qu'elle y voyait de la peinture.

Les peintures qui m'ont touché et marqué en grandissant étaient en réalité souvent issues de la photographie: notamment chez Robert Rauschenberg, Sigmar Polke, Andy Warhol, Gerhard Richter… À la fin des années 1980, il n'y avait ni professeur ni éditeur pour m'aider à structurer mon travail, et j'ai découvert que l'on pouvait faire des choses incroyables avec les moyens les plus simples. Ma manière de faire des images a été influencée par cette volonté de trouver l'essentiel avec facilité. J'ai toujours eu le sentiment qu'il est plus simple de rendre les choses compliquées. J'ai vu la beauté de cette feuille de papier de photocopie et j'ai compris que je n'avais plus besoin de peindre mes photographies, ni de faire des dessins. C'étaient déjà mes "dessins".

Vos images donnent parfois une impression d'évidence. Comment les regarder pour dépasser cette apparente simplicité et accéder à ce qui s'y joue réellement?

En regardant une œuvre d'art, je pense qu'il faut regarder ce qui est devant nos yeux, plutôt que de chercher ce que l'artiste aurait voulu dire. C'est la peur de se tromper devant l'œuvre qui bloque le plus souvent face à l'art contemporain. On peut simplement apprécier une forme, une couleur ou une texture. Et ensuite, la présence de l'œuvre devant soi agit directement sur le cerveau et produit quelque chose en vous. Dans mon cas, j'aime me déplacer autour de l'œuvre. Cela crée un point de vue changeant. Il est fascinant de voir ce que cela nous apprend sur la vision binoculaire car nous sommes constamment entre deux points de vue.

Cette image de l'Atlantique en double page de ce portfolio est l'une de vos signatures.

Je l'ai prise cette année. Et il n'y en a en réalité qu'un très petit nombre, parce que la simplicité exige une attention particulière pour percevoir cette agitation de l'eau. Ma fascination pour les rivières, les lacs et les océans vient du fait qu'ils sont infiniment malléables et très difficiles à contrôler au moment de la prise de vue. Je suis toujours surpris quand de nouvelles images de ce type apparaissent dans mon travail. Parce que je ne peux pas les commander, les demander. J'ai passé beaucoup de temps à étudier l'eau et l'océan en particulier, et j'ai vécu quelques mois au bord de l'Atlantique, toujours un œil rivé sur les changements de météo. Ce qui m'intéresse avec ces images, c'est leur universalité.

Avez-vous autant observé la mer depuis les airs que depuis la terre?

Il y a souvent quelque chose d'attirant lorsque l'on ne sait pas exactement d'où une image a été prise. Comme ce paysage nocturne, presque lunaire, actuellement présenté dans l'exposition *Clair-obscur* à la Bourse de Commerce. Je trouve les fonds marins infiniment fascinants et impénétrables. On peut toujours regarder l'eau comme une surface. Mais nous ne la regardons pas comme le dessous de l'air. Or tout cet espace situé sous l'air – l'océan – demeure un territoire inconnu.

Que se joue-t-il lorsque vous appuyez sur le déclencheur pour prendre une photographie?

Une photo est un moment de transformation qui découpe naturellement le temps. Ce qui me fascine infiniment, surtout depuis mon passage à la photographie numérique, c'est qu'elle permet désormais de montrer un sujet avec un niveau de détail bien supérieur à ce que nos yeux peuvent percevoir. Elle saisit également une fraction de temps à une vitesse que notre regard est incapable d'atteindre. Elle enregistre donc un moment de réalité qui n'a existé qu'une seule fois, avec cette profondeur particulière, cette infinité de détails et ces formes minuscules qui ne se reproduiront jamais exactement de la même manière. Cette image contient davantage d'informations que je ne pourrai jamais en retenir. Et pourtant elle ne "signifie" rien en soi. C'est plutôt une invitation à laisser entrer l'information puis à la laisser repartir, d'y rester suspendu.

> *Ma* FASCINATION *pour les rivières, les lacs et les océans vient du fait qu'ils sont infiniment* MALLÉABLES *et difficiles à contrôler au moment de la prise de vue.*

Cyrus Goberville
L'Homme de l'Atlantique
Vogue France, N°1069, August, 2026, p.70-79.



Cyrus Goberville
L'Homme de l'Atlantique
Vogue France, N°1069, August, 2026, p.70-79.



Cyrus Goberville
L'Homme de l'Atlantique
Vogue France, N°1069, August, 2026, p.70-79.



Cyrus Goberville
L'Homme de l'Atlantique
Vogue France, N°1069, August, 2026, p.70-79.

Comment jugez-vous qu'une photographie est bonne ?
La différence entre une "grande" photographie et "rien du tout" est en réalité très mince. On peut sur-travailler une chose au point de lui faire perdre toute sa légèreté, ou bien trop la penser jusqu'à l'étouffer. À l'inverse, il y a le *wishful thinking* et une forme de paresse : vouloir faire fonctionner quelque chose sans y engager réellement de pensée. Dans les deux cas, le résultat est faible. Et lorsque l'on sur-travaille ou que l'on sur-contrôle, on ne voit plus que le contrôle lui-même. Sur le moment, il est presque impossible de faire la part des choses, tant la différence est subtile. Au final, je dois faire confiance à une forme d'instinct, et à un petit groupe de très bons assistants et conseillers. Une douzaine environ.

C'est un petit groupe !
J'aime aussi demander à mes parents. De nombreuses personnes peuvent s'avérer intéressantes pour parler de votre travail, à condition de savoir les lire. Quand je regarde mon travail en présence de quelqu'un d'autre, ma mère, un commissaire d'exposition ou n'importe qui, je peux soudain me voir d'un point de vue extérieur. Et je sens immédiatement si ce que je cherche dans cette image est authentique.

J'ai été très ému par votre exposition *Rien ne nous y préparait – Tout nous y préparait* au Centre Pompidou en juin 2025, avant la fermeture du bâtiment pour travaux. Voir ces images de formats différents, encadrées mais souvent simplement punaisées aux murs, envahir cette bibliothèque de 6 000 m² vidée était une expérience unique. Je pense aussi à des gestes plus discrets : à la Biennale de São Paulo l'an dernier, vos photographies étaient accrochées dans des espaces où l'on n'aurait pas spontanément envie d'exposer son travail – près des toilettes ou dans des couloirs que l'on traverse à peine. Votre rapport à l'espace est-il constitutif de votre travail ?
D'un côté, je maintiens tout en tension, sans jamais figer les choses. De l'autre, je travaille extrêmement intensément pendant des mois, parfois des années, pour penser l'espace en profondeur. J'aime naviguer entre une forme de liberté et de précision en permanence.

On a toujours l'impression que vous accrochez vous-même votre travail. Comme l'a très justement formulé votre galeriste Maureen Paley : "Son travail est l'installation de son travail." Une image ne peut pas vous définir.
C'est le cas. Je tiens beaucoup à mon travail, même si, au cours des vingt dernières années, j'ai appris à lâcher prise. Je garde encore la main sur la plupart des choses. Je m'en soucie, et les gens le ressentent. La photographie ment toujours sur ce qui est devant l'objectif, mais jamais sur ce qu'il y a derrière. Cela vaut pour l'art en général. Ce groupe ne se souciait pas de cet album, cet acteur de ce film… Nous le percevons à chaque fois. L'art est un sismographe extrêmement précis de l'état d'esprit de l'artiste derrière l'œuvre. L'artiste peut croire qu'il projette quelque chose vers l'extérieur, mais ce qu'il ne réalise pas toujours, c'est que ce sismographe fonctionne en permanence, on ne peut pas l'éteindre.

La Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou est un lieu très particulier pour les Parisiennes et les Parisiens. Beaucoup d'entre nous y ont étudié parce qu'elle restait ouverte tard le soir. C'est, d'une certaine manière, un lieu familier et intime.
J'y suis allé une quinzaine de fois au cours des deux années qui ont précédé la préparation du projet. J'y ai passé de nombreuses journées pendant les heures d'ouverture, à regarder les livres, les rayonnages, les lectrices et les lecteurs, à essayer de comprendre l'atmosphère du lieu. J'enregistrais même les sons de la bibliothèque. J'essayais réellement d'être à la hauteur de cet endroit, non pas par culpabilité, mais par responsabilité. Je suis très reconnaissant de la vision de Laurent Le Bon, président du Centre Pompidou, qui a choisi de me confier précisément cet étage. Il avait compris que c'était le seul niveau du bâtiment qui subsistait encore tel que l'avaient conçu les architectes Renzo Piano et Richard Rogers : un espace dont la structure porteuse est déportée dans l'ossature en acier, qui permet de travailler sur de grands plateaux totalement libres sans murs. J'aurais peut-être pu être mieux préparé. Peut-être ai-je poussé certaines choses à leur limite. Mais il y a chez moi cette volonté de laisser être les choses et d'accepter le monde tel qu'il est. Si l'on n'est pas capable d'embrasser cette forme de normalité, si l'on ne cherche que les notes les plus hautes ou les plus basses, alors on passe à côté d'une grande partie de l'expérience humaine. Et aussi, bien sûr, ce désir de pouvoir dire : cela suffit maintenant. Pendant de nombreuses années, une pancarte était accrochée au-dessus de la porte de mon studio. On pouvait y lire : "To know when to stop." (Savoir quand s'arrêter, ndlr.)

Parlons musique. Vous avez commencé à en faire très jeune et avez sorti de nombreux EPs et albums ces dernières années. Avez-vous encore envie de faire de la musique ? Il y a de beaux morceaux expérimentaux dans *Moon in Earthlight* (Fragile, 2021).
Je ressens un nouvel élan personnel pour faire de la musique… Cela est lié au niveau de liberté de mouvement qu'avait mon premier album *Moon in Earthlight*.

Vous avez photographié les musiciens qui ont marqué les années 2010 : Aphex Twin, Arca, Kelela, Frank Ocean… Quelles sont selon vous les figures musicales importantes des années 2020 ?
Une découverte qui m'a récemment marquée est la compositrice française Lucie Antunes. J'ai le sentiment qu'il y a quelque chose d'unique dans sa musique même si elle revendique très ouvertement ses références minimalistes – comme Steve Reich –, elle est extrêmement innovante à sa manière. Je l'écoute beaucoup en ce moment, et j'ai d'ailleurs été invité à chanter sur deux morceaux de son nouvel album, sorti en juin. J'écoute aussi Fakemink, mais ce que j'ai le plus aimé récemment, c'est le nouvel album de Boards of Canada.

Dans quelle direction musicale aimeriez-vous aller aujourd'hui ?
J'aime beaucoup les percussions, même si je ne suis pas du tout batteur. Garder le rythme est parfois un vrai défi. Mais j'aime enregistrer des sons répétitifs. J'entends une musicalité cachée dans les choses. Par exemple, en chemin vers l'école des Beaux-Arts de Paris, où j'enseigne actuellement comme professeur invité, les planches du Pont des Arts produisent un son incroyable quand j'y passe à vélo.

Il est interdit de faire du vélo sur le Pont des Arts !
Je roule lentement… (rires). Bref, c'est un autre sujet. Au mois de janvier se déroulait le finissage de mon exposition dans ma ville natale, à Remscheid en Allemagne, juste à côté de Wuppertal, où se trouve la boîte de nuit Open Ground. Nous y avons organisé une session d'écoute. J'ai composé un programme de 75 minutes pour ce lieu fait d'enregistrements existants et je réfléchis à la possibilité de le publier prochainement. Je pense qu'il y a des similitudes dans mon approche de la photographie et de la musique. Lorsqu'un morceau fonctionne pour moi, il n'y a aucune raison de ne pas le maintenir actif. Et s'il ne fonctionne pas, alors il ne survit pas. Toutes les images ne survivent pas non plus. Beaucoup d'artistes ne sont pas à l'aise avec l'intérêt porté à leurs anciens travaux et veulent uniquement pousser le nouveau, mais je pense que ce n'est pas réaliste. Cela ne veut pas dire qu'il n'y en aura pas d'autres, mais il faut accepter que certaines de vos meilleures œuvres soient déjà derrière vous. La création est toujours un dialogue assez étrange avec ce que l'on a déjà fait. Je me sens toujours la même personne à travers les années, probablement la même qu'enfant… C'est aussi pour cela que je prends les jeunes très au sérieux. Parce que je me prenais très au sérieux à 24 ans.

Prochaine exposition personnelle de Wolfgang Tillmans du 5 septembre au 10 octobre, à la Galerie Chantal Crousel, 10, rue Charlot Paris 3.

Cyrus Goberville
L'Homme de l'Atlantique
Vogue France, N°1069, August, 2026, p.70-79.



Untitled (La Gomera), 1997. *Wolfgang Tillmans*

Cyrus Goberville
L'Homme de l'Atlantique
Vogue France, N°1069, August, 2026, p.70-79.

ARTFORUM

WOLFGANG TILLMANS AWARDED 2026 ROSWITHA HAFTMANN PRIZE



Wolfgang Tillmans. Photo: Georg Petermichl.

German photographer Wolfgang Tillmans, known for his work documenting European subcultures, has been named the winner of the 2026 Roswitha Haftmann Prize. Established in 2001, the honor, which is accompanied by a no-strings-attached cash purse of 150,000 Swiss francs ($191,000), is named for late Swiss dealer Roswitha Haftmann and is administered by Kunsthaus Zürich. It is Europe's largest arts prize and is typically given in recognition of an artist's body of work over a lifetime. Tillmans, who is additionally being lauded for his socially engaged practice, will receive the award during a September 17 ceremony at the Kunsthaus Zürich. He joins previous winners including Walter De Maria, VALIE EXPORT, Maria Lassnig, Cildo Meireles, Sigmar Polke, Robert Ryman, Cindy Sherman, Rosemarie Trockel, Cecilia Vicuña, and Jeff Wall.

Wolfgang Tillmans Awarded 2026 Roswitha Haftmann Prize
Artforum, May 26, 2026.
https://urls.fr/PIZZjo

Born in 1968, Tillmans first earned acclaim in the early 1990s for his intimate portraits of members of the European club scene and of the LGBTQIA+ community, many of which originally appeared in music or lifestyle magazines and shaped the look of contemporary fashion photography. Quickly gaining a reputation as a documentarian of social trends, he expanded his practice to include landscapes and still lifes, as well as photographs of the cosmos and experimental works in which he dispensed with the camera altogether, instead focusing on the interplay between mechanical and chemical processes. Tillmans frequently displays his work tacked or taped directly to the gallery wall, interspersed with postcards, ink-jet prints, and magazine clippings, calling into question typical hierarchies of scale and subject matter and pointing out the photos' materiality.

A tireless promoter of democracy, Tillmans in 2016 inaugurated an anti-Brexit campaign; he led voting pushes in the 2017 German Federal Parliament elections and the 2019 and 2024 European elections. In 2017, he stablished the Between Bridges foundation in support of the arts, LGBTQIA+ rights and anti-racism work.

"Wolfgang Tillmans is unquestionably one of the trailblazing artists of his generation in the field of photography internationally," said Bernhart Schwenk, member of the board of the Roswitha Haftmann Foundation and head of the contemporary art collection at Munich's Pinakothek der Moderne, in a statement. "His artistic practice goes far beyond the purely aesthetic, harnessing public presence and language to foster a collective democratic consciousness founded on openness and solidarity."

Wolfgang Tillmans Awarded 2026 Roswitha Haftmann Prize
Artforum, May 26, 2026.
https://urls.fr/PIZZjo

ArtReview

Power 100

Most influential people in 2025 in the contemporary artworld

Wolfgang Tillmans

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

10 in 2025

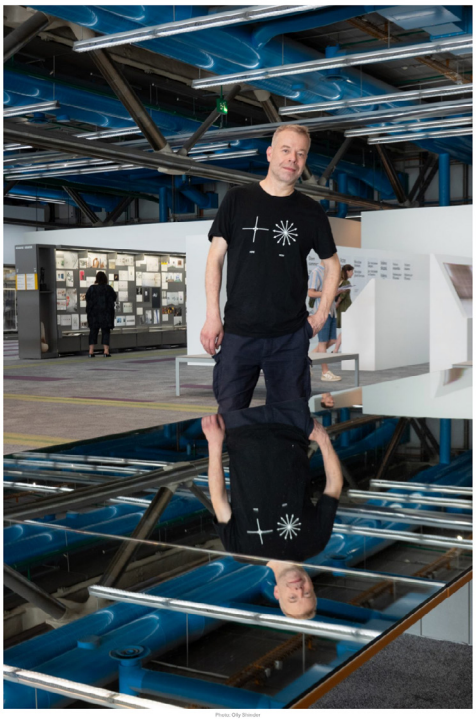


Photo: Olly Shinder

Our era's most unconstrained artist-photographer is never not busy, whether making art, pursuing activism or lately making electronica albums; but Tillmans was particularly dynamic this year. In March he had his first big German museum show in a half-decade at Dresden's Albertinum, the work exposing the massive material footprints of AI companies. A month later, while the Ukrainian city of Kharkiv was being bombarded by Russia, he opened a two-person show there with Boris Mikhailov, and in the same month a show in his German hometown of Remscheid. Meanwhile Between Bridges, the project space he founded in 2007, continues as a foundation, hosting exhibitions and residencies in Berlin. In June, just before Paris's Pompidou Centre closed for renovation – and shortly before taking up a visiting professorship at the city's Beaux-Arts art school – Tillmans commandeered all 6,000sqm of its public library space for *Nothing Could Have Prepared Us – Everything Could Have Prepared Us*. Combining photography, text, audio and video, it was widely acclaimed as an unmissable new highpoint in his exhibiting career.

Power 100
ArtReview, December, 2025.
https://urls.fr/h4cJRy

FINANCIAL TIMES

Wolfgang Tillmans at the Pompidou is the best show of his career

Long before iPhones, the photographer captured a world of image overload — now his oeuvre feels moving and elegiac



'Tongues and Ears' (2001)

It's the last fling: the furniture has gone, bare rooms echo, you notice how filthy the carpets are, and the party is wild but mournful. So it is at the Centre Pompidou in Paris, shutting this summer for five years' refurbishment, its collection already relocated. Host for the closing bash is Wolfgang Tillmans, the German photographer who made his name taking pictures of 1990s rave culture and gay nightclubs, and won the Turner Prize in 2000. Entitled *Nothing could have prepared us — Everything could have prepared us*, his exhibition dovetails highlights from those heady days with images seen through the darkening glass of recent years. It is the best show of his career.

Jackie Wullschläger
Wolfgang Tillmans at the Pompidou is the best show of his career
Financial Times, July 19, 2025.
https://urlr.me/kbNPqt

Invited to occupy the Pompidou's library, the Bibliothèque publique d'information, Tillmans curates an immense emptiness. Only a handful of books, shelves, computer terminals remain, dotted across 6,000 sq metres of grubby grey carpet. Disconsolate signage — "Politique", "Education", "Philosophie" — dangles over nothing. On the walls, Tillmans answers the silence with hundreds of his globe-trotting, sewer-to-sky images, spanning four decades: "rat disappearing", "Tongues and Ears", "tree filling window", "Lagos Night Drive", "Playing Cards, Hong Kong", "Rock from Cameroon on Bread", the flat rectangle "Himmelblau".

The earliest, "Zeitungsjacket" (1985), a garment constructed from newsprint, made when he was 16, stands mockingly in a bookcase labelled "probabilities and statistics". The latest, "Pompidou CLC photocopies" (2024-25), depicts the Pompidou's facade and interior pipes, images enlarged and moved during scanning so that the solid forms become fluid, melting. They contrast with the library's actual heavy blue tubes, vents and girders, and further destabilise the setting.



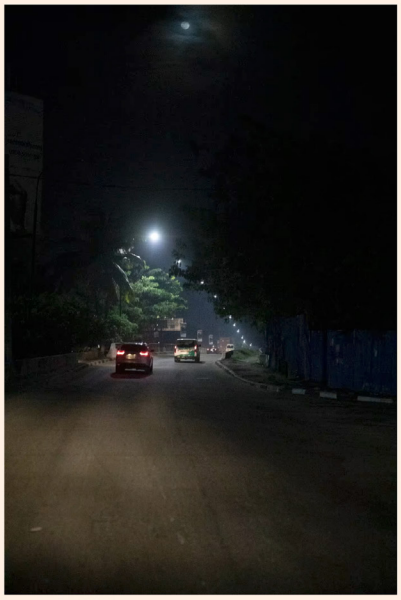
'Suzanne & Lutz, White Dress, Army Skirt' (1993)


'Frank, in the Shower' (2015)

It's insouciant and disturbing to see Tillmans' banal, full-saturated-colour, jumbled photographs in this end-of-history, end-of-humanities mise en scène. Libraries embody the thirst for learning, knowledge ordered in discipline-by-discipline sections. Tillmans instead beams an endless Instagram-style feed of lush inkjet prints.

Jackie Wullschläger
Wolfgang Tillmans at the Pompidou is the best show of his career
Financial Times, July 19, 2025.
https://urlr.me/kbNPqt


'Playing Cards, Hong Kong' (2018)


'Lagos Night Drive' (2022)

Long before iPhones snapped billions of photos daily, Tillmans staked his art on capturing, by sheer accumulation and apparently random display, a world of image overload. His seemingly casual photographs, in fact meticulously choreographed, were launched in fashion and music magazines such as i-D and Spex. Mementoes of what the Pompidou calls the “transformative spirit” of the 1990s, these give the show a nostalgic, sexualised charge: sweat-drenched, ecstatic Damon Albarn of Blur; Tillmans’ androgynous-looking friends “Suzanne & Lutz, white dress, army skirt” and “Alex and Lutz sitting in the trees”, nude save loosely draped raincoats, dangling among foliage like updated versions of Albrecht Dürer’s “Adam and Eve” in a German forest.

Depicting people at ease, relaxing, partying, Tillmans wanted to convey “a kind of freedom that was not being expressed honestly elsewhere”. Actually, such pictures in their contrived spontaneity are perfected versions of the informal pictures we were all already taking. What was new was that Tillmans put them in museums, and in fresh, breezy scenarios: frameless, pinned or taped to the wall, from postcard to epic scale, subjects, people, places mixed up, hierarchies abandoned.

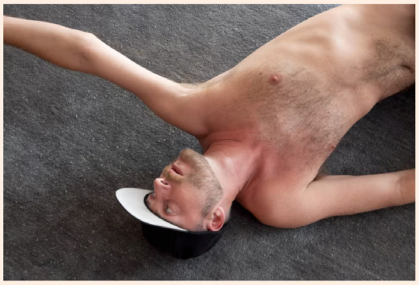
Jackie Wullschläger
Wolfgang Tillmans at the Pompidou is the best show of his career
Financial Times, July 19, 2025.
https://urlr.me/kbNPqt



'Lagos Still Life II' (2022)



'Army (Moscow 2005)' (2008)



'Anders Stretching on the Carpet' (2022)

At the Pompidou, “Lagos Still Life II” — mangos and a dragonfly — hangs next to a portrait of Zaur Abduraimov, Toronto hairdresser and migrant of Crimean Tatar ancestry. The military parade “Army (Moscow 2005)” marches alongside the languid domestic scene “Anders Stretching on the Carpet”. “Data Center Warm Air Outlets, Santa Clara”, a shot of air vents in Silicon Valley, faces “End of Broadcast IV”, flickering static from a pre-digital TV station in St Petersburg.

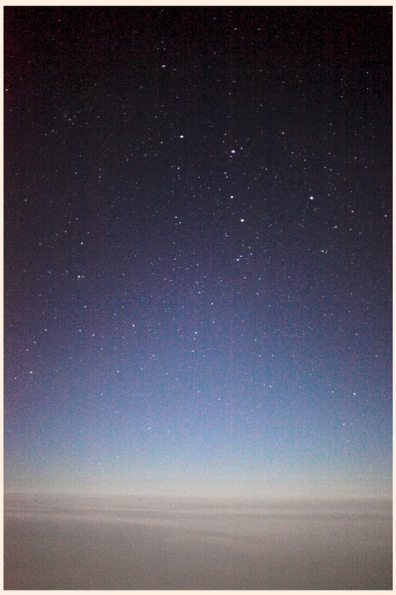
As with the ostensibly arbitrary images, Tillmans’ juxtapositions look haphazard but aren’t. Global connectivity is the theme, liberal agendas the message. Everywhere, intimacy and individuality (Anders and Abduraimov, free to express themselves) confront repression (the Russian army, media control). References to borders — “Empire (US/Mexico border)”, “JFK Security”, Gatwick’s “Immigration” signs, a pile of red “Passports” — are interwoven with Tillmans’ “Freischwimmer” photo-drawings, made with a handheld flashlight, tinted pale green or pink. Their floaty surfaces and tremulous lines, conjuring close-ups of skin or underwater scenes, symbolise free movement, metamorphosis, unfixed identities.

Jackie Wullschläger
Wolfgang Tillmans at the Pompidou is the best show of his career
Financial Times, July 19, 2025.
https://urlr.me/kbNPqt

The images themselves, even the abstractions, are rarely striking. Tillmans doesn't aspire to the formal grandeur of fellow German photographers Andreas Gursky, Thomas Struth or Candida Höfer. But he is as ambitious: his monumentality comes from his vast, sprawling installations, the conceit that the varied, scattergun entirety — signifying democratisation, tolerance, openness — is greater than the sum of the parts. "Whatever I do is about picking examples, because you can't show the whole world," he says. "You always have to find the whole in extreme detail." He called his 2003 Tate Britain retrospective *if one thing matters, everything matters*.



'Kopierer, e' (2010)



'In Flight Astro (II)' (2010)



'Office Paper for Food Wrapping Recycling, Addis Ababa' (2019)



'Argonaut' (2017)

Jackie Wullschläger
Wolfgang Tillmans at the Pompidou is the best show of his career
Financial Times, July 19, 2025.
https://urlr.me/kbNPqt

But if everything matters, nothing matters — and banality is boring. “Office Paper For Food Wrapping Recycling, Addis Ababa”? “Library shelves with an unusual amount of space around them”? Tedium is always a problem with Tillmans’ all-over exhibitions. What saves this one is time itself: history has caught up with the photographer, now 56. *Nothing could have prepared us* charts, regretfully, sociopolitical change, freedoms won and lost, during his lifetime.

Although he disdains chronological display, Tillmans will be remembered for that narrative. His opening shots at the Pompidou are “Markt” (1989), showing Polish traders arriving in Berlin, and “Money Exchange, Bahnhof Zoo” (1990), the end of the cold war. Tillmans was in his early twenties, and had come out at 16. His restless, optimistic, youthful spirit met the moment of opening borders, political hope, gay culture becoming mainstream — Tony Kushner’s play *Angels in America*, Madonna’s book *Sex*.

Tillmans always had an activist edge — “Nice here, but ever been to Kyrgyzstan? Free Gender Expression Worldwide” reads a 2008 banner — but in the 21st century it has intensified, becoming hectoring. The ongoing “Truth Study Centre” incorporates table-top journalistic displays about fake news: weapons of mass destruction in Iraq, false proclamations about Aids in South Africa. The geopolitical liberal order was breaking down. “What is lost is lost forever”, his anti-Brexit posters warned.



‘Power Station (Low Clouds)’ (2023)

Jackie Wullschläger
Wolfgang Tillmans at the Pompidou is the best show of his career
Financial Times, July 19, 2025.
https://urlr.me/kbNPqt



'The Glove That Fits' (2024)

Those proclamations look forlorn at the Pompidou, and one senses that lost forever, too, is something else: the distinctiveness of Tillmans' medium itself. Today everyone posts images, no one pays attention. Diversity segues into sameness. Digital manipulation and AI have smashed the camera's claim to truth.

Tillmans' art is doubly embattled, by technology — "the idea that photography might never again be proof of what was or what is — but become something else entirely" — and politics: "culture is always the first thing autocrats seek to control." Today he says of his nightclub scenes: "I would like to document for the future that it existed, that it cannot be taken for granted, and that there are only very few places in the world where such an intense way of being together so fluidly and freely is possible." His oeuvre has never felt more moving or elegiac than here in the Pompidou's hollowed-out library.

Jackie Wullschläger
Wolfgang Tillmans at the Pompidou is the best show of his career
Financial Times, July 19, 2025.
https://urlr.me/kbNPqt

Die Zeichen lesen



WOLFGANG TILLMANS „its only love give it away", 2005.
LINKS: „Echo Beach", 2017

Wolfgang Tillmans schafft kurz vor der Schließung des Centre Pompidou auf 6000 Quadratmetern eine Retrospektive für eine ganze Generation und schärft damit unseren Blick für die Gegenwart

Text
Felix von Boehm

Bad Timing, Good Timing. Das Centre Pompidou und die darin befindliche Bibliothèque publique d'information (Bpi) werden im Herbst für mindestens fünf Jahre schließen – zu einem Zeitpunkt, an dem die Welt sie eigentlich dringend braucht. Das Centre Pompidou war annähernd ein halbes Jahrhundert lang ein öffentlicher Ort des Austauschs von Informationen, des gesellschaftlichen Miteinanders, der demokratischen Pluralität. Die gute Nachricht: Das besondere Museum schließt weder aufgrund politischer Restriktionen noch aus wirtschaftlichen Gründen, sondern allein aus Altersschwäche. Die Wiedereröffnung für 2030 ist fest versprochen.

Und die zweite gute Nachricht? Präsident Laurent Le Bon hat zum Finale vor der Schließung Wolfgang Tillmans zu einer Carte blanche eingeladen – was nicht nur das denkbar aufregendste

Felix von Boehm
Die Zeichen lesen
Monopol, July—August, 2025, p.35-38.

Porträt des Hauses, sondern auch einen eigenständigen Kunstraum hervorgebracht hat, der weit mehr als eine Retrospektive des seit über 35 Jahren aktiven Künstlers ist. Tillmans sagt beim Treffen in Paris zur Eröffnung, er habe begeistert, aber auch vorsichtig reagiert. „Ich hatte auch das Gefühl, dass das Projekt im Grunde zum Scheitern verurteilt ist, weil es mit 6000 Quadratmetern so groß ist und so wahnsinnig viele Elemente mitbringt, die extrem gegensätzlich zu allen White-Cube-Ideen funktionieren."

Die Anfahrt über die Rolltreppe im ansonsten vollständig geräumten Centre Pompidou lässt uns eintauchen in jene raumgreifende Installation, die Tillmans in den Räumen der Bibliothek geschaffen hat – und die teilweise wie eine Mise en Abyme anmutet: Der Blick in die Tiefe des Raums, der so wohl nur zur Zeit der Bauarbeiten in den 1970er-Jahren möglich war, lädt dazu ein, die Ausstellung selbst als ein großes Bild wahrzunehmen. Beim Gang durch die von den wenigen verbliebenen Wänden, Regalen oder Leseplätzen geschaffenen Kabinette schleicht sich immer wieder das Gefühl ein, selbst in einer Fotografie zu stehen, die Wolfgang Tillmans irgendwo auf der Welt für uns festgehalten hat. Der Bilder-Archivar ist ins Archiv der Bilder eingezogen und hat alles mitgebracht, wovon es sich zu erzählen lohnt: Liebe, Leid, Freude, Erotik, Neugierde, Angst, Vergänglichkeit.

»Wer hat zu welchen Daten Zugang? Diese Frage in einer Bibliothek zu stellen, ist extrem spannend«

–Wolfgang TILLMANS



WOLFGANG TILLMANS im Centre Pompidou, 2025.
RECHTS: „Moon in Earthlight", 2015

In diesem neuen Kontext freuen wir uns über die Wiederbegegnung mit alten Bekannten wie der „Freischwimmer"-Serie, die in einem ehemals nicht zugänglichen Raum installiert wurde, dessen Teppich-Collage von unterschiedlichen Renovierungsphasen des Gebäudes erzählt und im Kontext der Ausstellung selbst wie ein Fotogramm erscheint. Wir begegnen bekannten Nightlife-Bildern aus dem Londoner Cock und dem Berliner Berghain, aber auch weniger bekannten Arbeiten, die in Tillmans' Interrail-Zeit in den 1980er-Jahren entstanden, sowie erstmals den Fotos aus seiner Jugend: Selfies vor der Erfindung des Smartphones, die derzeit auch teilweise im Haus Cleff in Tillmans' Heimatstadt Remscheid ausgestellt werden.

Anders als in seinen großen Ausstellungen im New Yorker MoMA (2022) und im Dresdener Albertinum (2025) schafft Tillmans im Centre Pompidou neue Bedeutungszusammenhänge, die sich zwischen seinen fotografischen Arbeiten, dem Gebäude und der Geschichte der letzten 30 Jahre ergeben. Seit 2022 hat er sich immer wieder in der noch aktiven Bpi aufgehalten, um den Raum und seine Nutzung zu verstehen und das Leben vor Ort zu dokumentieren: So sind neben Fotografien auch Filmaufnahmen von Bibliotheksbesuchern an ihren Arbeitsplätzen entstanden, über denen nun noch immer das Hinweisschild „Autoformation" hängt, als wolle es dazu aufrufen, Platz zu nehmen, sich selbst aus- oder weiterzubilden für eine noch unbekannte Zukunft. Auf den Computerbildschirmen, an denen die Besucherinnen der Bpi sich bis im vergangenen Winter noch täglich mit Millionen von Informationen versorgten, sind sie nun selbst in Tillmans' humanistischen Beobachtungen beim Begreifen der Welt zu sehen.

Diesen digitalen Arbeitsplätzen stellt er sein 2005 begonnenes Projekt „Truth Study Center" gegenüber, das sich kritisch mit den öffentlich zu-

Felix von Boehm
Die Zeichen lesen
Monopol, July—August, 2025, p.35-38.



Felix von Boehm
Die Zeichen lesen
Monopol, July—August, 2025, p.35-38.



„The State We're In, A", 2015

gänglichen Informationen zu bestimmten politischen Sachverhalten auseinandersetzt. In unmittelbarer Nachbarschaft verweist eine großformatige Fotografie eines Data Center in Santa Clara gleichzeitig auf eine ganz neue Gegenwart: Anders als in der Bpi sind die in den großen Rechenzentren hinterlegten Datensätze, die weltweit KIs speisen und trainieren, nicht öffentlich zugänglich, sondern in Hochsicherheitstrakten abgeschirmt und emittieren im Gegensatz zu den ikonischen Rohren des Centre Pompidou tatsächlich Unmengen heißer Luft, die aus den Kühlungsprozessen abgesondert werden.

Gegenüber stehen wiederum skulptural anmutende Lesetische, auf denen Magazine und Publikationen und weitere Fotografien zu finden sind, so etwa das Bild eines Whiteboards in einem Konferenzraum eines der besagten Data Center: Roter Edding stellt darauf die Frage „Should AI created art, music, book be considered real art?". So wird die Ausstellung auch zu einem Essay über unseren gegenwärtigen Umgang mit Kultur, Information und Wissensdistribution. „Die Fragen, wie Wissen aufbewahrt wird und was wertvoll genug erscheint, aufbewahrt zu werden, haben mich schon immer beschäftigt. Gegenwärtig haben diese Fragen noch einmal eine neue Relevanz bekommen. Wer hat zu welchen Daten Zugang? Diese Frage in einer Bibliothek zu stellen, die seit ihrer Gründung für Zugänglichkeit stand, ist extrem spannend", sagt Tillmans.

Apropos Wissensdistribution: Den ehemaligen Kopierbereich hat Tillmans bewusst intakt gelassen. An drei funktionstüchtigen Kopierern sind wir dazu aufgefordert, die ausliegenden Publikationen oder DIN-A3-Poster eigenhändig zu kopieren und mitzunehmen, während am Eingang die Fotografien desolater Kopiergeräte aus dem eigenen Studio wie ein ironisches Menetekel funktionieren.

Weitere Sektionen der Ausstellung umfassen einen Regalkorridor, der Tillmans' Between-Bridges-Stiftung zur Förderung von Kunst, LGBT-Rechten und antirassistischer Arbeit gewidmet ist, und ein Kino, das die Multikanalprojektion „Book for Architects" zeigt, die erstmals 2014 auf der von Rem Koolhaas kuratierten Architekturbiennale präsentiert wurde und die das Centre Pompidou im Rahmen dieser Ausstellung erworben hat. Ein besonders persönliches Kabinett funktioniert wie ein begehbares Selbstporträt. Es kombiniert frühe Kopierarbeiten aus den 1980er-Jahren mit Zeichnungen, Selbstporträts und Büchern der eigenen Bibliothek. Darin begegnen soziologische Titel wie „Why Equality is Better to Everyone" einem monografischen Katalog zu Jacopo da Pontormo und Literatur aller Kontinente – von Edmund White, Thomas Bernhard bis Albert Camus. Man möchte eigentlich sofort Platz nehmen und zu lesen – oder zu kopieren – beginnen.

Es verwundert nicht, dass allein das Modell dieser großen erzählerischen Geste 13 Meter lang gewesen ist. Mit „Nothing could have prepared us – Everything could have prepared us" hat das Centre Pompidou Wolfgang Tillmans eine Carte blanche geschenkt, die er an uns – das Publikum – weiterreicht, um der gegenwärtigen politischen und sozialen Situation etwas näher zu kommen, auf die uns alles oder nichts vorbereitet haben könnte. „Ich versuche, so stark ich kann, die Zeichen zu lesen und die Umstände zu beobachten, in denen wir leben. Gleichzeitig muss ich mich auch immer wieder der Tatsache ergeben, dass wir eben doch nichts vorhersehen können."

WOLFGANG TILLMANS „NOTHING COULD HAVE PREPARED US – EVERYTHING COULD HAVE PREPARED US", Centre Pompidou, Paris, bis 22. September

Felix von Boehm
Die Zeichen lesen
Monopol, July—August, 2025, p.35-38.

THE ART NEWSPAPER

WOLFGANG TILLMANS : « MES CENTRES D'INTÉRÊT RESTENT ÉTONNAMMENT COHÉRENTS »

Avant sa fermeture complète pour travaux, le Centre Pompidou, à Paris, a donné carte blanche au photographe allemand, dont l'univers visuel et sonore habite avec maestria l'espace de la bibliothèque publique d'information.



Wolfgang Tillmans à la Bpi, Paris, janvier 2025.
Courtesy du Centre Pompidou

Quel a été votre premier choc esthétique ?
Cette exposition n'est pas une rétrospective, même si je remonte dans le temps pour penser à ici et maintenant. Je me demande également d'où viennent les choses. Quand ai-je remarqué ceci ou cela pour la première fois ? Mon intérêt pour l'astronomie a certainement été fondateur, de l'ordre de ces expériences formatrices. Pour autant, je trouve curieux de poser cette question : ce que nous avons fait il y a vingt ans devrait être tout aussi important ou intéressant que ce que nous avons fait il y a quarante ans. L'invitation du Centre Pompidou a suscité une réflexion : que pourrais-je faire avec cet espace autrefois futuriste et qui nécessite aujourd'hui d'être rénové ? Ce projet, qui relie le passé et le futur, a requis une incroyable énergie pour le mener à bien.

Vous avez exposé au Museum of Modern Art [MoMA], à New York[1], et à la Tate Modern de Londres[2]. L'espace de la bibliothèque publique d'information [Bpi], à Paris, est particulier, même s'il se trouve également dans un grand musée. Vous avez conservé certaines étagères de livres, la signalétique, les écrans pour projeter des vidéos et même les tables sur lesquelles tant d'étudiants ont travaillé, pour les transformer en vitrines. Comment avez-vous conçu cette exposition* in situ *?
Au départ, je n'étais pas tout à fait sûr qu'il s'agisse de la grande opportunité que cela semblait représenter ou que cela ne me conduise pas à l'échec. Cet immense espace vide, après le déménagement d'une bibliothèque en activité, présentait le risque d'avoir l'air vétuste, délabré et triste, avec toute la vie qui s'en était allée. Et même si j'étais confiant et expérimenté, j'ignorais si ma proposition serait cohérente et suffisamment dense. Comment créer de l'intimité dans un espace aussi grand ? J'ai donc entrepris d'examiner attentivement ce qui se passait ici. J'ai étudié la bibliothèque, compris la classification, la façon dont elle ordonne le monde. Il est assez fascinant de constater que toutes les connaissances, y compris les arts, le droit et tout le reste, entrent dans 10 catégories. Toutes les étagères commencent par un 0 et vont jusqu'à 9, puis il y a des subdivisions. Le 7 a une subdivision 7.33.5 : c'est de la biologie moléculaire ! Mais tout cela aboutit à 10 catégories globales, ce qui est étonnamment peu.

En outre, il a fallu gagner la confiance du personnel et de la direction de la Bpi, car pour eux, ce déménagement représentait un énorme effort, un défi, un départ vers un avenir incertain. Les convaincre de la pertinence de m'avoir à leurs côtés et de travailler avec leur passé a également nécessité du temps. Il ne s'agissait pas simplement de déménager et de laisser l'art contemporain s'installer. Ils ont compris que je m'intéressais vraiment à ce qui se passait ici. Cette phase d'observation de l'espace s'est concrétisée en une œuvre vidéo sur 44 écrans, qui dépeint la vie à la bibliothèque, avec 60 lecteurs. Son déménagement dans un nouvel emplacement temporaire, dans le 12e arrondissement de Paris, a eu une incidence sur le processus : quelle étagère voulais-je conserver comme un « ready-made » ? Comment transformer les tables en présentoir, toujours dans le respect de ce qu'elles étaient ? Je ne pense pas avoir été trop timide ni trop prudent. Il était bon d'essayer de regarder, d'écouter et d'utiliser autant de meubles que possible. J'ai aussi décidé très tôt de garder la moquette, même si elle est très inhabituelle dans un cadre d'art contemporain. Mais nous voulions ouvrir l'exposition à la mi-juin, sa date de fin étant fixée à la mi-septembre. L'enlever nous aurait fait perdre au moins deux semaines. Je me suis dit que cela faisait partie de l'ADN du lieu. Puis nous avons découvert que la nouvelle moquette avait été posée sur l'ancienne, de sorte que tous les meubles qui ont quitté l'espace ont laissé au sol une empreinte violette. Dès lors, j'ai envisagé la possibilité d'une archéologie du lieu et créé une sorte de photogramme de la bibliothèque, avec ici des motifs géométriques abstraits totalement aléatoires, là des motifs graphiques très systématiques.

« Je vois le Centre Pompidou comme une sorte d'organisme vivant qui nous ressemble. »

Pourquoi ce titre : « Rien ne nous y préparait – Tout nous y préparait » ?
Le titre m'est venu en 2023, sans l'avoir cherché. Les titres sont le fruit d'une longue période de réflexion sur un lieu ou une exposition, puis ils surgissent de nulle part. Je l'ai compris comme un rappel à moi-même que je pouvais toujours en savoir plus, être mieux préparé, que j'aurais pu lire les signes. D'un autre côté, on ne peut jamais tout prévoir ou anticiper, il est donc normal de faire la paix avec ça. Il s'agit d'un mélange entre le fait de me rappeler que je peux être plus conscient, que j'aurais pu être plus curieux ou plus compréhensif, mais aussi qu'il faut accepter d'être livré au destin d'une manière ou d'une autre.

Il s'agit de la dernière exposition au Centre Pompidou avant sa fermeture complète pour rénovation. C'est un moment particulier de son histoire. Que représente-t-il pour vous ?
J'avais environ 10 ans quand il a ouvert ses portes. Je ne me souviens pas de son inauguration précisément, mais dès le début il a exercé sur moi la même fascination que le Concorde, l'avion supersonique. Il a donc toujours été associé à l'idée d'un avenir meilleur grâce au design et à la technologie. C'est d'ailleurs ce qui m'a motivé, d'une certaine manière, à réaliser *Concorde* [publié pour la première fois sous forme de livre en 1997]. Cet esprit d'expérimentation technique n'a pas perdu de son éclat. Même si la réalité n'est bien sûr pas aussi fantaisiste et sans problème que ce qui était prévu à l'origine. Cette corrélation est charmante dans le cas d'un bâtiment inspiré et génial. C'est ce qui est fascinant à Beaubourg. L'inspiration est telle que l'on oublie qu'il est, par exemple, impossible de nettoyer des fenêtres. Les architectes ont conçu un espace où certaines n'ont pas été nettoyées depuis quarante ans ! Mais dès lors que la conception est brillante, cela le rend vraiment spécial. Et c'est peut-être ce que nous espérons dans la vie, pour nous-mêmes, qu'en dépit de toutes les imperfections et de tous les défauts, il y ait un charme qui relie tout cela et qui nous porte. C'est pourquoi je vois le Centre Pompidou comme une sorte d'organisme vivant qui nous ressemble.

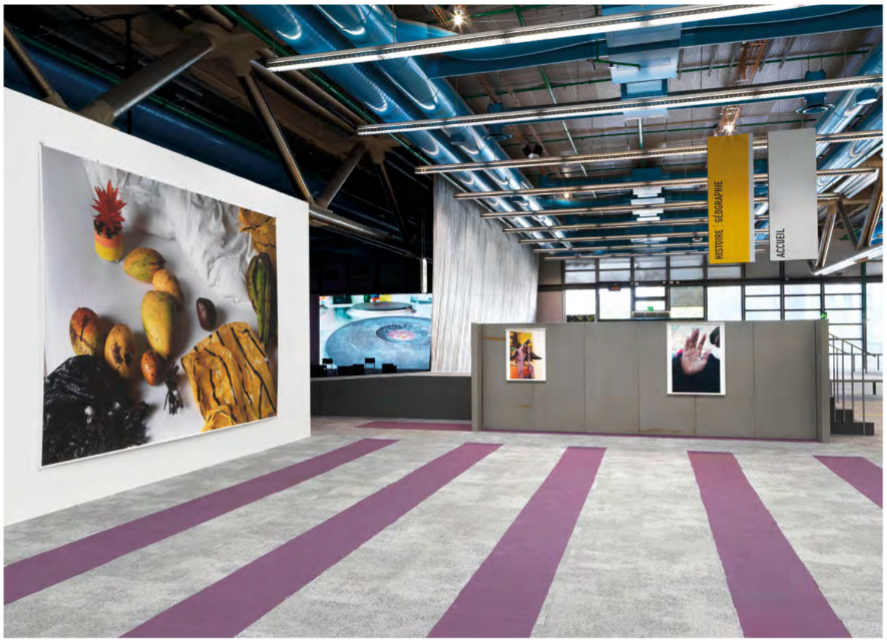
Vous militez depuis des années pour de nombreuses causes, de l'Europe aux droits de la communauté LGBTI+. Vous avez récemment exposé vos photographies à Kyiv, en Ukraine. Cet engagement est-il pour vous indissociable de votre pratique artistique ?
Je pense vraiment que j'étais artiste avant d'être activiste. Au départ, je n'ai jamais eu l'intention de faire de l'art politique. La plupart de mes œuvres ne portent pas de message politique explicite. Cependant, lorsque j'ai commencé, j'étais animé par un enthousiasme pour une nouvelle ère de liberté que promettaient les années 1990, le sentiment qu'il y aurait une meilleure compréhension entre les gens en Europe et que la dance music pourrait jouer un rôle à cet égard, que la culture de la jeunesse jouait un rôle dans la rencontre, la compréhension et l'apprentissage de la connaissance mutuelle. Il y avait cette énergie positive qui me semblait en soi politique, alors qu'à l'époque, beaucoup de gens pensaient que c'était superficiel et hédoniste et qu'il ne fallait pas vraiment la prendre au sérieux. Ce n'était pas vraiment bien compris. Aujourd'hui, nous pensons que la musique électronique est un élément sérieux de la structure culturelle, mais ce n'était pas nécessairement le cas il y a trente-cinq ans.

Personnellement, j'ai l'impression d'avoir été assez cohérent. Le monde a changé, mais il y a toujours eu une dimension politique dans mon travail, sans que cela soit forcément explicite. Par exemple, j'ai publié *Truth Study Center* en 2005 [aux éditions Taschen], dix ans avant que les *fake news* ne fassent la une de l'actualité. Or, je constate qu'une grande partie de ce que j'écris dans l'avant-propos du livre, présenté sur l'une des cinq tables, correspondant chacune à une décennie dans l'exposition, est aussi actuelle aujourd'hui qu'à l'époque.

Mais ce n'est que depuis que j'ai commencé à militer en 2016 contre le Brexit, et les changements qui se sont produits, le populisme de droite et l'autoritarisme qui gagnent du terrain dans le monde entier, que l'on me sollicite pour commenter la politique. On me demande si les artistes devraient être plus politiques. J'ai l'impression que l'on me pose beaucoup la question parce que je suis l'un des rares à prendre publiquement position. Je le répète, cela a toujours fait partie de mon travail, mais je n'ai jamais cherché à le mettre en avant. Est-ce indissociable ? La réponse est oui. Mes œuvres traitent de la vie, y compris le fait de regarder la lune et l'océan, mais aussi des contextes sociaux, ma vie personnelle, l'architecture dans laquelle j'évolue, mon environnement économique, mes amis… Toutes ces choses sont influencées par la politique. J'ai eu très tôt le sentiment, en tant qu'Allemand ayant grandi dans les années 1980, que toutes les libertés dont je disposais n'existaient pas quarante ans plus tôt. Je suis le produit d'une époque qui était bien plus proche de la fin du totalitarisme en Europe occidentale. Nous sommes aujourd'hui confrontés à un monde nouveau où de nombreuses personnes flirtent avec des idées autoritaires, alors que beaucoup de celles qui ont souffert du totalitarisme en Europe sont en train de disparaître.

Vous avez conçu votre premier ouvrage à l'âge de 25 ans. Depuis, vous en avez publié 44, tous présentés dans l'exposition. Pourquoi les livres de photographie sont-ils si importants à vos yeux ?
Peut-être parce que j'aime les documents éphémères, tels que les journaux, les cartons d'invitation, les imprimés, souvent considérés comme jetables. À l'instar de beaucoup d'artistes, je les considère comme des témoins du temps, des produits des goûts de l'époque, du design et des changements dans celui-ci, lesquels sont toujours liés à la politique et à la mode. Je trouve les magazines très attrayants, mais un livre constitue l'opposé de cette nature éphémère de l'imprimé. Lorsqu'un imprimé se retrouve dans un ouvrage, il dure. Cette juxtaposition est intéressante. C'est un élément véritablement central de ma pensée : voir la similitude de connexion et de chevauchement entre l'imprimé, considéré comme absolument vulgaire et sans valeur, et ce qui est conservé dans un livre et dans une bibliothèque pour toujours – ou peut-être pour toujours. Ce ne sont vraiment que la couverture, la jaquette ou la reliure qui changent la nature de ce morceau de papier. Ainsi, la fragilité d'un morceau de papier provenant d'une photocopieuse est énorme, il atterrit dans la corbeille. Mais lorsqu'il est relié, il est pour ainsi dire pérennisé. J'ai fait de cette évolution un élément conceptuel de ma pratique d'édition.

Stéphane Renault
Wolfgang Tillmans : « Mes Centres D'Intérêt Restent Étonnamment Cohérents »
The Art Newspaper, N°76, July—August, 2025, p.14-15.



Vue de l'exposition « Wolfgang Tillmans. Rien ne nous y préparait – Tout nous y préparait », Paris, Bpi, 2025.
Courtesy du Centre Pompidou. Photo Jens Ziehe

Depuis 1992, mes œuvres grand format existent sous forme de tirages non encadrés, accompagnés d'un certificat et d'un ensemble d'instructions sur la manière de les réimprimer. À ce bel objet, pur mais fragile, s'ajoute la garantie que vous pouvez le refaire. Ou bien l'image est présentée dans un cadre d'artiste que j'ai conçu. Dans ce cas, les photographies ne sont pas accompagnées d'un certificat de réimpression. Mais elles vous donnent un sentiment de sécurité, les cadres ayant été inventés pour les protéger. Ainsi, il y a ce sentiment à la fois de protection et de vulnérabilité : comment attribuons-nous une valeur aux choses ? Un prospectus de club sur un comptoir n'est rien, mais lorsque cinquante flyers sont reliés sous une couverture en cuir, cela devient un document sur l'époque.

Mon travail tente constamment d'examiner l'égalité matérielle des choses. Je pense à l'équivalence entre différentes matières, puis à l'attribution d'une valeur à ces matières et à la lecture sociale de toutes ces surfaces. Cela n'aboutit pas à une matrice claire que l'on peut étudier et analyser complètement, pourtant j'ai le sentiment très tangible que tout est comme cette mangue sur la photographie de nature morte à Lagos [*Lagos still life II*, 2022] ; elle est matériellement proche de cet autre objet, qui est peut-être évalué à une valeur beaucoup plus élevée ou beaucoup plus faible. Cela relève finalement de la façon dont nous regardons le monde, ce qui le rend possible ou désactive les choses.

À l'ouverture de l'exposition, vous avez fait l'éloge du livre, mais aussi de la liberté d'expression, de la recherche et de la préservation du savoir à l'heure où l'autoritarisme et l'obscurantisme progressent. Vous avez également rendu hommage au libre accès du plus grand nombre à cette bibliothèque, à l'opposé des politiques qui attaquent ouvertement la science et l'art. C'est un prisme à travers lequel voir votre exposition…
Pour développer ce que nous venons d'évoquer, j'ai donné l'impression qu'un livre n'est qu'une question de reliure, que l'on peut y mettre n'importe quoi et qu'une fois qu'il est relié, c'est bon. Bien sûr, cela ne s'appliquait qu'à un niveau purement matériel, à la valeur que nous attribuons au papier selon ses diverses formes. Mais ce qui rend les livres différents est qu'ils sont généralement le résultat d'une longue période de fabrication, d'écriture. J'ai conçu mes livres moi-même pratiquement depuis le début. J'ai fini par comprendre que le processus était proche de l'écriture, même si je le conçois avec InDesign. Un livre est un format long. Un article de magazine, un encart, un portfolio sont des formes plus courtes. Formuler un propos en 160 ou 320 pages est un processus incroyablement intéressant et puissant. Lorsque nous sommes captivés par un livre, que nous sommes emportés, que nous faisons le voyage, c'est l'une des meilleures choses qui soient. C'est comme un album musical. C'est un format formidable. Cette pensée plus complexe, qui s'élabore dans un livre visuel conçu, séquencé – le séquençage en tant que forme d'écriture –, constitue une connaissance, une attitude et une opinion condensées dans un format portable, amené à perdurer. Je ressens non seulement le plaisir de faire un livre, de le regarder et de partager mes images et mes histoires avec un public, mais je vois aussi un attrait à ce que le livre soit là peut-être pour plus longtemps que moi. Et cette sorte de confiance dans l'imprimé, je l'ai intrinsèquement, contrairement à la numérisation, qui a toujours le potentiel d'être effacée. Les livres peuvent être brûlés, mais les données peuvent être perdues de nombreuses façons différentes.

J'ai le sentiment que nous devons être très responsables lorsque nous passons au numérique et que nous mettons fin aux copies papier. Nous devons être conscients et confiants que nous disposons de suffisamment de sauvegardes, de lecteurs et d'accessibilité, car j'ai l'impression que notre collection musicale est entre les mains de quelques sociétés internationales. Je suis en désaccord avec cet état d'esprit des vingt dernières années, où les gens vous disent fièrement qu'ils n'ont plus de livres chez eux, qu'ils se sont débarrassés de tout et qu'ils adorent ça.

Votre travail de photographe est lié à la musique depuis vos débuts. Vous avez capté l'esprit de liberté de la jeunesse dans les clubs, réalisé des portraits d'artistes pour des magazines et conçu des pochettes d'albums, à l'instar de* Blonde *de Frank Ocean. Vous avez également composé de la musique électronique sur laquelle vous chantez et que l'on peut entendre dans l'exposition. Quand votre relation passionnelle avec la musique a-t-elle commencé ? Quel est le lien avec la photographie ?
J'ai eu cette réaction profonde à la musique dès mon plus jeune âge, mais seulement à la musique pop. Il m'arrivait d'entendre de la musique classique provenant du tourne-disque ou de la télévision de mes parents, comme l'*Oratorio de Noël* ou les *Passions* de Pâques [de Jean-Sébastien Bach]. Mais cela n'a jamais enflammé mon enthousiasme jusqu'à l'âge d'une dizaine d'années. J'ai alors découvert *Welcome to the Machine* de Pink Floyd et *Supertramp*, les deux premiers albums que j'ai achetés, ainsi qu'*Oxygène* de Jean-Michel Jarre. Cette musique m'a complètement parlé, elle m'a beaucoup touché. J'ai ressenti des émotions profondes. Et je pense qu'à un stade plus avancé, en devenant adolescent, en prenant conscience de mon identité, de ma sexualité et de la politique, je me suis connecté au potentiel de la musique à véhiculer de tels messages, de telles identités. C'est, bien sûr, très puissant. Beaucoup d'intellectuels, dans différents domaines académiques, ont les yeux humides lorsqu'ils parlent de leur passion musicale pop, laquelle s'exprime d'une manière plus transparente que la plupart des autres modes de pensée intellectuelle.

« Il y a toujours eu une dimension politique dans mon travail, sans que cela soit forcément explicite. »

Pratiquer la musique m'a attiré. Au départ, pendant une courte période, j'ai eu la chance d'avoir un collaborateur avec lequel je me sentais à l'aise, puis j'ai fait une pause de trente ans. Ce n'est qu'au cours des dix dernières années que j'ai renoué avec la création musicale, encouragé par la confiance en ma voix, en mon langage, que ce soit en écrivant ou en improvisant des paroles, en m'exprimant lors d'entretiens ou de conférences. J'ai reçu des commentaires selon lesquels les gens aimaient me lire ou m'écouter parler. Dès lors, chanter ne représentait pas un si grand saut. C'est ainsi que je vois ce lien. Au départ, il me semblait assez farfelu d'enregistrer de la musique à la fin de la quarantaine, mais, en fait, ce n'est pas le cas. C'est devenu comme un prolongement de la parole.

Dans votre carrière, la reconnaissance est venue avec des images fortes, sensuelles, voire sexuelles, pour beaucoup en relation avec la musique techno. Avec l'âge, diriez-vous que vous vous êtes assagi, que vos centres d'intérêt ont changé ? Comment voyez-vous l'évolution de votre travail depuis vos débuts ?
Je vois et je sens une concordance entre vos questions et ma situation actuelle, car même s'il ne s'agit pas d'une rétrospective, comme je l'ai mentionné au début de notre entretien, l'exposition contient probablement le plus grand nombre d'œuvres des années 1980 que j'aie jamais montrées. Il y a des dessins, une peinture sur papier, mes premiers autoportraits, des photocopies en noir et blanc, quatre grandes œuvres dans une étagère, un certain nombre d'artefacts sur l'étagère et la table dédiée à cette décennie… Ces images datent toutes d'une époque où je n'étais pas encore connu, avant mon travail des années 1990. Or, ce que je constate, c'est une surprenante cohérence dans mon intérêt, à parts égales et ancré dans une contemplation très calme, pour la fabrication, la traçabilité et l'enregistrement, sans liens étroits avec la culture musicale pop ou la culture populaire. Beaucoup de choses que j'ai faites n'avaient pas de lien avec cela.

Je me suis lancé avec passion dans la culture de l'époque, dès que j'ai pu vivre seul, gagner mon propre argent, vivre loin de mes parents, déménager dans une plus grande ville où je pouvais travailler, puis partir à Londres. Je voulais être au cœur de ce qui se passait et en faire partie, pas seulement regarder, mais en faire partie. Et je n'ai jamais quitté la ville. Il y a vingt ans déjà, nombre de mes amis londoniens se sont installés à la campagne, et j'ai commencé à me rendre à Berlin, que j'avais en quelque sorte en ligne de mire depuis Londres et que je considérais comme un endroit où je pourrais m'éloigner un peu de ma réalité londonienne. Puis, au bout de vingt ans, j'ai déménagé à Berlin, et Londres est devenue une résidence secondaire. À Berlin, on peut vivre et travailler très tranquillement et efficacement. C'est à vous de choisir si vous voulez sortir tout le temps. Ce n'était pas mon cas. Et j'ai vraiment apprécié le fait que la culture pop commerciale ne vous soit pas imposée à chaque coin de rue. C'est pourquoi j'ai commencé à faire des photographies sur des sujets divers, à chercher ce qui compte ensuite, quels sont mes centres d'intérêt. Ils se renouvellent et changent, mais restent étonnamment cohérents. Lorsque j'ai fait des recherches sur mes premières archives pour une exposition dans ma ville natale en 2024[3], j'ai été surpris de constater à quel point les choses étaient cohérentes pour moi. Tout va donc de l'avant et continue de s'ouvrir.

PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE RENAULT

1 « Wolfgang Tillmans. To look without fear », 12 septembre 2022-1er janvier 2023, MoMA, New York, États-Unis.
2 « Wolfgang Tillmans : 2017 », 15 février-11 juin 2017, Tate Modern, Londres.
3 « Wolfgang Tillmans : Ausstellung in Remscheid », 13 avril 2025-4 janvier 2026, Haus Cleff, Remscheid-Hasten, Allemagne, werkzeugmuseum.org

« Wolfgang Tillmans. Rien ne nous y préparait – Tout nous y préparait », 13 juin-22 septembre 2025, bibliothèque publique d'information, niveau 2, Centre Pompidou, place Georges-Pompidou, 75004 Paris, centrepompidou.fr

Stéphane Renault
Wolfgang Tillmans : « Mes Centres D'Intérêt Restent Étonnamment Cohérents »
The Art Newspaper, N°76, July—August, 2025, p.14-15.

M
Le magazine du Monde

La photographie à l'œuvre

Depuis ses débuts dans les années 1980, le plasticien allemand Wolfgang Tillmans, célébré dans le monde entier, explore tous les genres. Alors que le Centre Pompidou à Paris s'apprête à fermer ses portes pour cinq ans, son travail foisonnant investit la Bibliothèque publique d'information.

« ILS SONT ARRIVÉS », écrivait (en français dans le texte) le plasticien Wolfgang Tillmans sur son compte Instagram, le 16 mai, afin de légender une photographie montrant des camions devant le Centre Pompidou, à Paris. Drôle de ballet : alors que, depuis mi-mars, le Musée national d'art moderne se vide de sa collection permanente, celle-ci étant disséminée dans diverses institutions et réserves le temps d'une vaste rénovation du bâtiment prévue pour durer cinq ans, voici que de nouvelles œuvres arrivaient. Toutes signées de l'artiste contemporain allemand de 56 ans, invité par l'institution à signer la dernière exposition du Centre Pompidou avant que les travaux ne commencent.

Ainsi, du 13 juin au 22 septembre, au sein des 6 000 mètres carrés de la Bibliothèque publique d'information (BPI), les visiteurs pourront plonger dans son travail. Un corpus étalé sur plus de trois décennies, en perpétuelle évolution, foisonnant de pistes de réflexion, marqué par un fort engagement politique (pro-LGBT, proeuropéen, proaccueil des réfugiés) et au croisement de différents genres photographiques (paysages, portraits, abstraction, documentaire).

Le natif de Remscheid (Rhénanie-du-Nord-Westphalie), qui vit entre Londres et Berlin, est l'un des plasticiens les plus exposés dans le monde. En 2017, la Fondation Beyeler, à Bâle (Suisse), et la Tate Modern, à Londres, lui consacraient des rétrospectives. Idem pour le MoMA, à New York, en 2022. S'il est présent dans des collections publiques et privées françaises, les musées hexagonaux ne lui ont guère réservé d'hommage. « Rien ne nous y préparait – Tout nous y préparait » comble ce manque.

Le 13 mai, dans une conférence à l'École des beaux-arts de Paris, Wolfgang Tillmans laissait entrevoir les grandes lignes de son projet. Lui qui a visité à de multiples reprises le Centre Pompidou n'était jamais allé à la BPI, *« ce lieu avec lequel tous les Parisiens entretiennent une histoire »*. Aussi, en préparation de l'exposition, est-il venu de nombreuses fois observer l'espace, *« le seul étage de Beaubourg sans aucun mur intérieur, comme le voulaient les architectes Renzo Piano et Richard Rogers pour tout le bâtiment »*. « Rien ne nous y préparait » sera moins une exposition classique qu'une déambulation dans un espace singulier, une architecture unique, surnommée « Notre-Dame-des-Tuyaux » par ses critiques à l'ouverture, en 1977. Quelques éléments de mobilier, notamment des bibliothèques, ont été conservés ; la moquette a été retirée, montrant les marques sur le sol d'origine…

Un rapport à l'espace capital pour celui qui dit s'intéresser aux *« œuvres sur les murs comme au blanc qu'il y a entre elles »* et qui n'a fait qu'étendre les possibilités de la photographie. Adolescent intéressé par les fanzines de musique, il se découvre un goût pour les photocopies, fasciné par la manière dont une image reproduite de nombreuses fois se retrouve modifiée, par l'altération des couleurs et des formes. Au cours des années 1990, il profite de la liberté des magazines de mode (l'anglais *i-D*, notamment) pour expérimenter sa pratique du portrait. Dans la chambre noire de son studio, il étudie les effets des produits chimiques sur du papier, joue avec diverses sources lumineuses pour créer des images énigmatiques.

En apparence, ces œuvres sont abstraites, mais elles relèvent d'un esprit documentaire : montrer une photographie en train de se faire. De même que ses clichés du trajet de Vénus devant le Soleil, réalisés par un télescope, ou ceux de ciels ou du Concorde vu du sol sont porteurs d'une intensité onirique. *« On ne sait jamais ce qui fait la force d'une image,* expliquait-il aux Beaux-Arts. *Les données factuelles, le contexte dans lequel elle a été saisie, l'interprétation qu'on peut apporter ne résument pas tout. »* Et de préciser que, en dépit de ses décennies de carrière, il disait ne toujours pas en revenir de *« la puissance de la photographie alors même qu'il s'agit par définition d'un médium en deux dimensions. »*

Aussi, la presse le passionne. D'abord en raison de l'aspect industriel des magazines ou journaux imprimés à des dizaines de milliers d'exemplaires. Ensuite par le travail des maquettistes et des iconographes, qui donnent forme à un contenu. Enfin par son éphémérité, un quotidien se trouvant « périmé » le lendemain de sa sortie. Wolfgang Tillmans présentera chaque semaine dans *M*, jusqu'en juillet, une œuvre (photocopiée, modifiée, mystérieuse) évoquant son exposition au Centre Pompidou. Le paquebot de l'art moderne et contemporain agit comme la toile de fond d'un travail qui ne cesse de faire réfléchir et de donner des armes face au flot d'images qui chaque jour nous inonde. Ⓜ







Wolfgang Tillmans à la BPI, en janvier. «Echo Beach», 2017. «It's only love give it away», 2005.

« RIEN NE NOUS Y PRÉPARAIT – TOUT NOUS Y PRÉPARAIT », DU 13 JUIN AU 22 SEPTEMBRE. CENTRE POMPIDOU, PARIS 4e. CENTREPOMPIDOU.FR

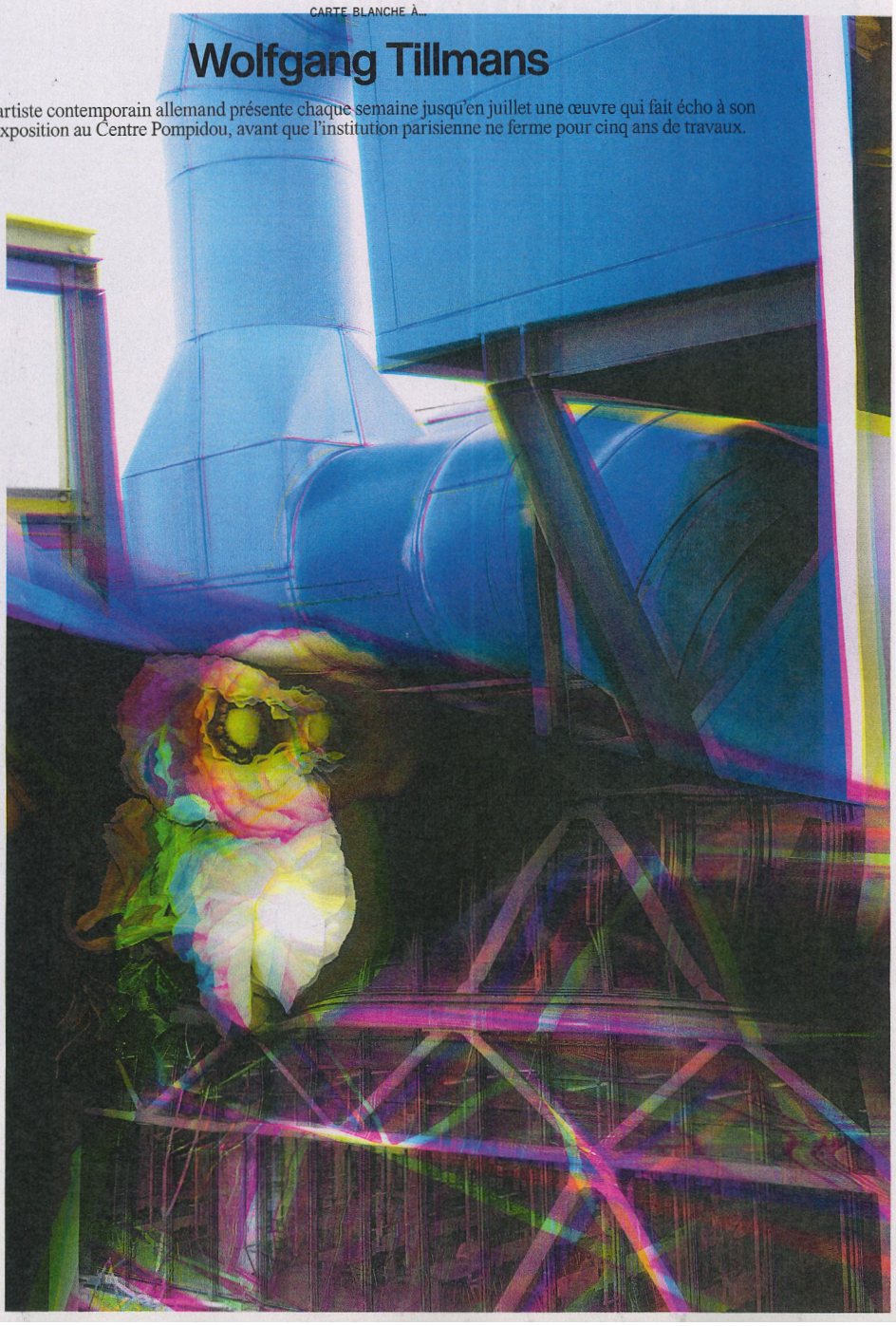
Centre Pompidou. Courtesy Galerie Buchholz, Berlin, Cologne & Chantal Crousel, Paris; Maureen Paley, London; David Zwirner, New York. × 2

Clément Ghys
La photographie à l'œuvre
M, le magazine du Monde, N°714, May 24, 2025, p.6, 8.

CARTE BLANCHE À...

Wolfgang Tillmans

L'artiste contemporain allemand présente chaque semaine jusqu'en juillet une œuvre qui fait écho à son exposition au Centre Pompidou, avant que l'institution parisienne ne ferme pour cinq ans de travaux.



« Pomidou CMYK Separation, a », 2024

Clément Ghys
La photographie à l'œuvre
M, le magazine du Monde, N°714, May 24, 2025, p.6, 8.

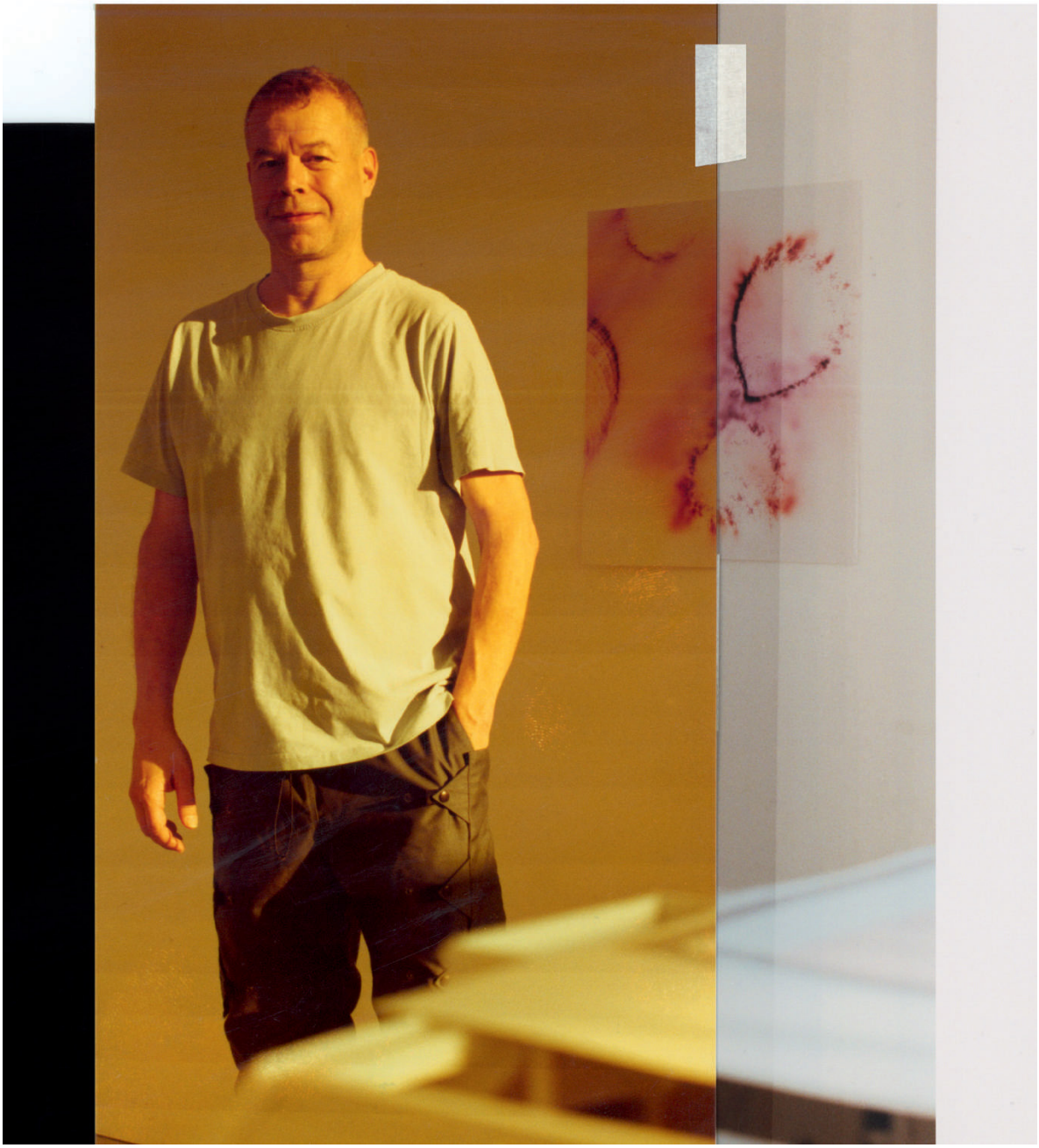
GALERIE
CHANTAL CROUSEL

Numéro art

Wolfgang Tillmans



Matthieu Jacquet
Wolfgang Tillmans
Numéro art, N°16, May, 2025, p.68-85.



Matthieu Jacquet
Wolfgang Tillmans
Numéro art, N°16, May, 2025, p.68-85.

Wolfgang Tillmans photographié dans son atelier à Berlin.



Matthieu Jacquet
Wolfgang Tillmans
Numéro art, N°16, May, 2025, p.68-85.



Matthieu Jacquet
Wolfgang Tillmans
Numéro art, N°16, May, 2025, p.68-85.

Avant la fermeture du Centre Pompidou pour cinq ans, l'artiste Wolfgang Tillmans s'empare des 5000 mètres carrés de la Bibliothèque publique d'information. Un lieu de savoir et de mémoire, qui lui donne l'occasion de plonger dans la sienne et de créer un dialogue entre anciennes œuvres et nouveaux projets. Interview.

Before Paris's Centre Pompidou closes its doors for a five-year-long renovation, the artist Wolfgang Tillmans is taking over the 5,000 m² of the Bibliothèque Publique d'information – the building's famous library – where he will be putting older works in dialogue with newer pieces. *Numéro art* met up with him to talk about how place, politics, and memory intersect in his work and in the way he makes exhibitions,

FR MJ Vous êtes, cet été, à l'affiche de la dernière exposition personnelle du Centre Pompidou avant sa fermeture pendant cinq ans. Vous investissez un espace emblématique : la Bibliothèque publique d'information, vidée de ses 430 000 documents. Comment avez-vous abordé cet ambitieux projet ?

WT Pour chaque exposition, mon point de départ est généralement l'espace physique dans lequel je vais présenter mon travail : l'institution, la ville et mon histoire avec cette ville… Ensuite, je m'intéresse au public, aussi bien local et itinérant, qui viendra la visiter. Enfin, à la place de cette exposition dans ma carrière, face aux années qui précèdent et qui arrivent. En l'occurrence, ma dernière exposition à Paris remonte à 2002, au Palais de Tokyo, il y a donc maintenant vingt-trois ans. Dès que Laurent Le Bon et Xavier Rey [respectivement président du Centre Pompidou et directeur du musée national d'Art moderne] m'ont parlé de cette carte blanche, en 2022, ils m'ont confié l'espace de la BPI, soit un espace complètement ouvert. On revient finalement aux origines de l'architecture du bâtiment, que Renzo Piano et Richard Rogers ont conçu de telle manière qu'il n'y ait ni colonnes ni murs. Très rapidement après l'ouverture du musée, on a commencé à construire des murs à tous les autres étages, jusqu'à ce que la BPI, au niveau 2, ne devienne plus que le seul dernier plan ouvert restant. Exposer ici me permet ainsi d'explorer aussi bien le passé que l'avenir du musée.

MJ Toujours très impliqué dans la conception de vos expositions personnelles, vous avez l'habitude de vous replonger dans vos archives photographiques et de recomposer des dialogues entre les clichés, les séries, les thématiques et les époques. En quoi le contenu de celle-ci différera-t-il de votre grande rétrospective au MoMA, en 2022, qui retraçait déjà plus de trente ans de carrière ?

WT L'exposition au MoMA était conçue comme une chronologie, des années 80 à 2022, une structure très atypique pour moi. Ici, il n'est pas question de chronologie. Comme nous sommes dans une bibliothèque, j'accorderai beaucoup de place au contenu imprimé et à la matérialité du papier : j'adore fabriquer et publier des livres, j'adore les journaux – et me vois aussi parfois comme un journaliste. Mais j'ai eu aussi envie de jouer un peu. Certaines sections de l'exposition vont plutôt explorer mes différents types d'abstractions sur papier – les *Paper Drops,* les *Lighters,* les *Silvers*… Il y aura des focus sur certaines thématiques récurrentes dans mon travail, comme l'eau. J'ai aussi réfléchi à ce que j'ai produit en France depuis mes débuts ; c'est pourquoi on trouvera dans l'une des salles des images réalisées à Reims en 1985. Pour la première fois depuis une dizaine d'années, j'expose aussi l'œuvre *Memorial for the Victims of Organized Religions,* une grille composée de quarante-huit tirages presque noirs que j'avais réalisée en 2006, constatant qu'il existait des mémoriaux partout, mais aucun pour les victimes des religions instituées.

MJ Vous dévoilez aussi un film inédit, tourné dans la bibliothèque avant sa fermeture au public.

EN MJ This summer, you're putting on the final solo show at the Centre Pompidou before it closes for five years. You'll be taking over an emblematic part of the building, the Bibliothèque publique d'information – or BPI as it's better known – which has been emptied of its 430,000-strong holdings. How did you approach this ambitious project?

WT For each exhibition, my general departure point is the physical space where I'll be showing my work: the venue, the city, and my history in that city. Then I think about the audience, both local and visiting, that will see the show. The final consideration is the exhibition's place in may career, with respect to both what went before and what will come after. In Paris, my last big show was 23 years ago at the Palais de Tokyo, in 2002. As soon as Laurent Le Bon and Xavier Rey [respectively, the president of the Centre Pompidou and the director of the Musée national d'art moderne] offered me this carte blanche, in 2022, they told me I could use the the BPI, which is a completely open space. So we're coming back to how Renzo Piano and Richard Rogers originally imagined the building, which is to say entirely free of columns and walls. Very soon after the museum opened, on all the other floors, the curators started putting up walls, so that only the BPI remained entirely open plan. This carte blanche allows me to explore the building's past as well as its future.

MJ You're always very involved in the preparations for your solo exhibitions, often delving back into your archives to create new dialogues between photographs, series, themes, and eras. How will this exhibition differ from your big 2022 MoMA retrospective, which looked back over 30 years of your career?

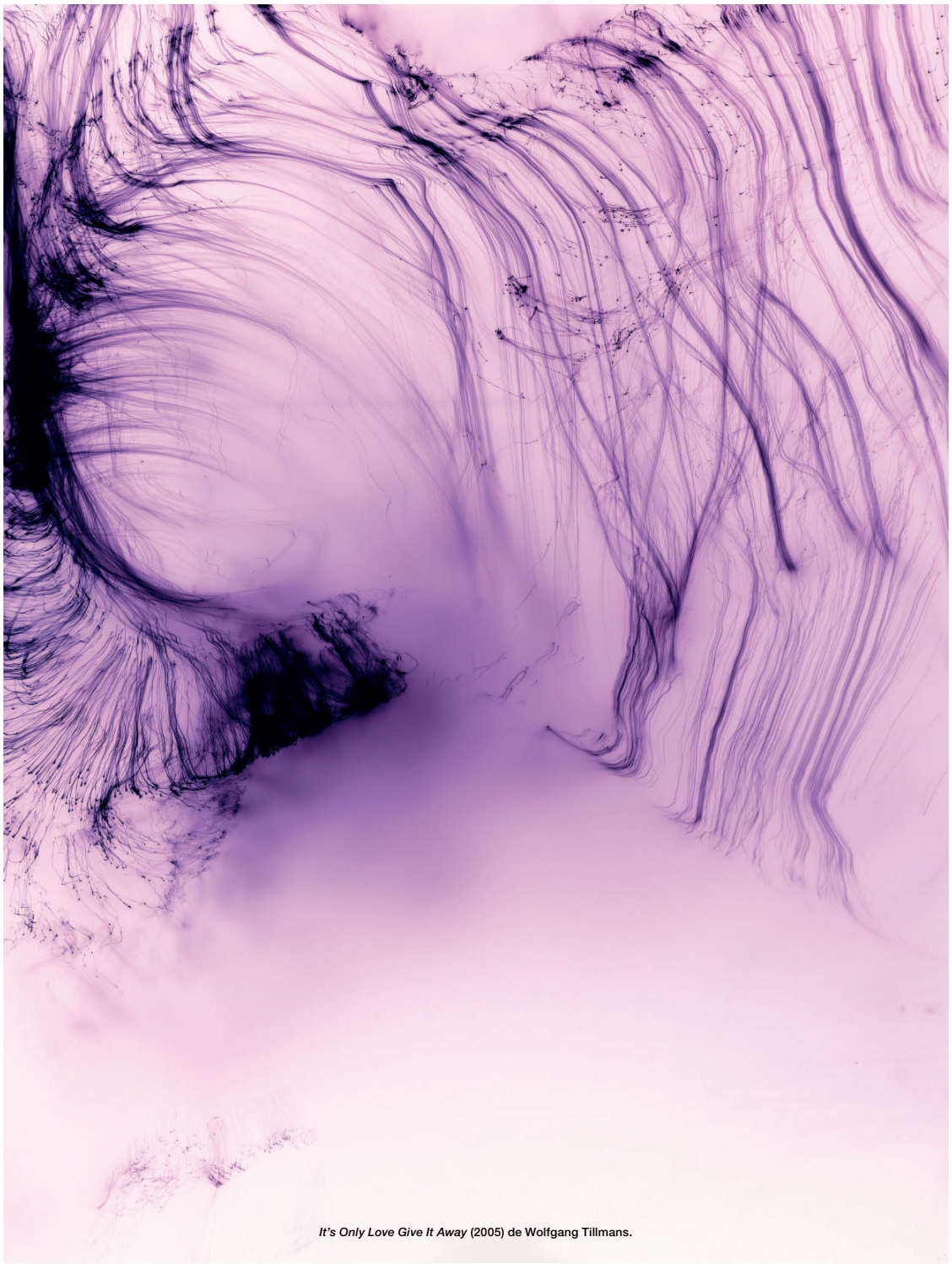
WT My MoMA show was a chronological retrospective from the late 80s to 2022, which was very atypical for me. Chronology won't come into it at the Centre Pompidou. Since we're in a library, the show will include a lot of print and paper, because I love making and publishing books, I love newspapers, and I sometimes see myself as a journalist. But I also want it to be playful. Some sections will explore my different types of abstractions on paper – the *Paper Drops*, the *Lighters*, the *Silvers*, and so on. I'll focus on certain themes in my work, too, such as water. I've also been thinking about what I've produced in France since I started out, which is why you'll find works I made in Reims in 1985. Moreover, for the first time in a decade I'll be showing *Memorial for the Victims of Organized Religions*, a grid of 48 almost-black prints I made in 2006 after realizing that there are memorials everywhere but none for the victims of organized religion.

MJ You'll also be unveiling a film you shot in the library before it closed.

WT I wanted to pay homage to the BPI, which is visited and loved by so many people. Since we couldn't just film library users, especially not with a hidden camera, we invited invited 60 readers to come on a day when the library was closed, and filmed and photographed them as they moved freely through the library. We had no idea what

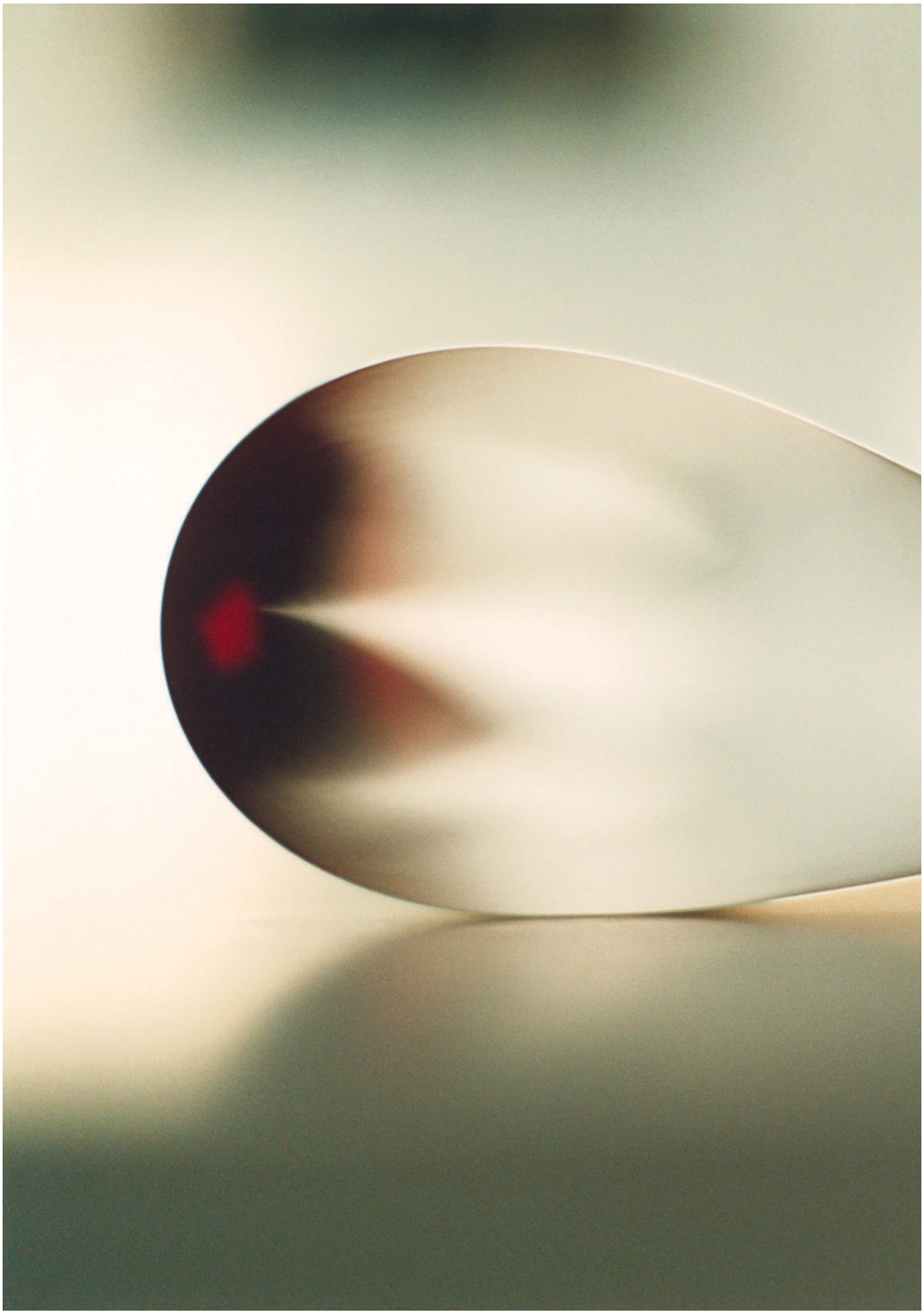
Courtesy Galerie Buchholz, Berlin, Galerie Chantal Crousel, Paris, Maureen Paley, London, David Zwirner, New York. © Centre Pompidou.

Matthieu Jacquet
Wolfgang Tillmans
Numéro art, N°16, May, 2025, p.68-85.



It's Only Love Give It Away **(2005) de Wolfgang Tillmans.**

Matthieu Jacquet
Wolfgang Tillmans
Numéro art, N°16, May, 2025, p.68-85.



Courtesy Galerie Buchholz, Berlin, Galerie Chantal Crousel, Paris, Maureen Paley, London, David Zwirner, New York. © Centre Pompidou.

Matthieu Jacquet
Wolfgang Tillmans
Numéro art, N°16, May, 2025, p.68-85.



Paper Drop (Star) (2006) de Wolfgang Tillmans.

Matthieu Jacquet
Wolfgang Tillmans
Numéro art, N°16, May, 2025, p.68-85.



Echo Beach (2017) de Wolfgang Tillmans.

Courtesy Galerie Buchholz, Berlin, Galerie Chantal Crousel, Paris, Maureen Paley, London, David Zwirner, New York. © Centre Pompidou.

Matthieu Jacquet
Wolfgang Tillmans
Numéro art, N°16, May, 2025, p.68-85.

WT Je voulais rendre hommage à la BPI, qui est un lieu fréquenté et apprécié par tellement de personnes. Comme nous ne pouvions pas filmer ses visiteurs, encore moins en caméra cachée, nous avons invité soixante lecteurs en novembre, un jour de fermeture, à évoluer librement dans la bibliothèque tout en étant filmés et photographiés. Nous ne savions pas du tout à quoi nous attendre et, en fin de compte, nous avons capturé une réplique vivante et exacte d'une journée normale à BPI ! Le film sera montré sur ses moniteurs d'autoformation. Ce jour-là, j'ai également enregistré le son de la bibliothèque, que j'aimerais diffuser dans l'un des espaces de l'exposition. On peut penser que le lieu est silencieux, mais en réalité, c'est un silence très vivant au vu de tout ce qui s'y passe…

MJ Le défi de la carte blanche peut être très excitant, mais aussi angoissant lorsque l'on doit investir plus de cinq mille mètres carrés…

WT "Faire tout ce qu'on veut" n'est effectivement pas facile quand on est un artiste qui travaille avant tout sur les murs… et qu'il n'y a pas de murs ! Je fais aussi très attention à la durabilité de l'architecture des musées et j'essaie de réutiliser ce qui était là avant, dans les expositions précédentes. Il était clair que nous n'allions pas remplir la BPI de murs pour ensuite tout démolir ; donc, je conserve certains éléments, comme des étagères, exactement comme ils étaient, et j'en construis d'autres. Les tables me servent de vitrines et de présentoirs. Deux étagères de quinze mètres de long contiendront des livres provenant des dix catégories qui constituent la bibliothèque – j'espère que ce sera très beau de voir tout ce condensé de savoir mis en scène ainsi. Sur le plus long espace mural de la salle, le couloir, où personne n'a jamais rien accroché, j'expose également de grands tirages non encadrés.

MJ Au vu de l'ambition et de la complexité du projet, avez-vous travaillé avec des architectes ?

WT Lorsque j'ai reçu l'invitation, j'ai d'abord pensé embaucher toute une équipe et agrandir mon studio pour l'occasion. En fin de compte, j'ai travaillé main dans la main avec Florian Ebner, conservateur en chef du Cabinet de la photographie, et l'architecte et scénographe Jasmin Oezcebi, qui a mis toute son expertise et ses connaissances à ma disposition pour concrétiser ma vision de l'espace. J'ai eu beaucoup de chance. La poésie de l'exposition viendra aussi beaucoup de ce que vous ne voyez pas, de ce que je n'ai pas fait. En la préparant, je me suis souvent demandé : "*Qu'est-ce que je touche et qu'est-ce que je laisse intact ?*" L'une des principales nouveautés sera un espace formé par un grand mur vidéo LED et un grand rideau argenté, où je diffuserai une nouvelle pièce mêlant son et images en mouvement. J'ai longtemps critiqué l'utilisation des murs LED, que je vois comme des gestes de pouvoir – vu leur coût – dont certains artistes aiment abuser. Mais sa présence faisait sens ici pour moi, puisqu'il sert aussi bien à illuminer l'espace qu'à diffuser mes images.

MJ On a souvent décrit votre pratique comme un journal intime, ce que vous avez pourtant rapidement contredit. D'où vient cette méconception ?

WT Lorsque je me suis fait connaître au milieu des années 90, on parlait beaucoup de l'"authenticité" qui émanait de mes photographies. Alors, j'ai commencé à insister sur le fait qu'elles étaient mises en scène. "*Non, ces jeunes gens ne s'assoient pas spontanément à moitié nus sur les branches d'un arbre !*" [Rires.] Le sentiment d'authenticité que je cherchais à créer était très différent de celui de Nan Goldin, par exemple. On peut seulement parler de "journal" car mes images ont toutes été réalisées dans des endroits où je me suis rendu physiquement, en would happen, but in the end it turned out to be an exact living replica of a normal day at the BPI! The film will be shown on the self-learning monitors. I also recorded the sound of the library that day, and I'd like to broadcast it in one of the exhibition spaces. You might think a library is silent, but in reality that silence is very alive given everything that's going on.

MJ The challenge of a carte blanche can be very exciting but also rather nerve-wracking when you have 5,000 m² to fill...

WT "Do what you want" is indeed a little difficult when you're primarily a wall-based artist and there are no walls! I always think about sustainability in museum shows, and I try to use what's already there rather than tearing out the previous exhibition design. It was clear that we weren't going to fill the BPI with walls that would then be demolished, so I'm keeping some of the furniture, such as shelving units, just as it is, and building other pieces. The tables will serves as display cases. Two 15 m-long shelves will contain books from the library's ten categories – I'm hoping there'll be a certain beauty in seeing all that condensed knowledge displayed in this way. On the longest wall in the library, the corridor where no one has ever hung anything, I'll be showing large, unframed prints.

MJ Given the project's ambition and complexity, did you hire architects?

WT When I first received the Pompidou invitation, I thought I'd hire a whole team and expand my studio. In the end, I worked hand in hand with Florian Abner, the chief curator of photography, and the architect and exhibition designer Jasmin Oezcebi, who put all her knowledge and expertise at my disposal to help realize my vision for the space. I was very lucky. A lot of the show's poetry is also about what you don't see, what I didn't do. While I was working on it, I often asked myself: "What do I change and what do I leave intact?" One of the main interventions will be a space delimited by a big video wall and a large silver curtain in which I'll show a new piece that mixes sound and moving images. I've long been critical of LED walls, which, given their cost, I see as gestures of power on the part of certain artists. But it makes sense here, since it serves to light the space as well as to show my images.

MJ People have often described your oeuvre as a diary, an interpretation that you refute. Where does this misconception come from?

WT In the mid 90s, when I first became known, people talked a lot about the "authenticity" of my work. So I began insisting on the fact that my photos were staged. "No, these young men didn't just spontaneously sit down half naked on a tree branch!" [Laughs.] The feeling of authenticity I was seeking was very different from Nan Goldin's, for example. My work is only a diary in the sense that it was made in places where I was physically present, when traveling or in Berlin, where I live. But, for example, when I was making my still lifes in the early 90s, I was seeking to show the physicality of a melon, how the juice oozed from the pulp, something very universal. I never photographed fruit in order to say, "Look what I ate!" I'm not some kind of Instagram predecessor! All I want is that, when looking at my photos, people feel a certain familiarity with what I'm showing and that it creates a moment of exchange around a shared experience.

MJ This desire for a universal language also comes through in the many astronomical references in your work, as well as on your Instagram account, where you regularly post astronomical phenomena that are visible to the naked eye. How has this childhood obsession shaped your artistic outlook?

Matthieu Jacquet
Wolfgang Tillmans
Numéro art, N°16, May, 2025, p.68-85.



Matthieu Jacquet
Wolfgang Tillmans
Numéro art, N°16, May, 2025, p.68-85.



Matthieu Jacquet
Wolfgang Tillmans
Numéro art, N°16, May, 2025, p.68-85.



Matthieu Jacquet
Wolfgang Tillmans
Numéro art, N°16, May, 2025, p.68-85.



Matthieu Jacquet
Wolfgang Tillmans
Numéro art, N°16, May, 2025, p.68-85.



Flowerhead (2001) de Wolfgang Tillmans.

Matthieu Jacquet
Wolfgang Tillmans
Numéro art, N°16, May, 2025, p.68-85.

Courtesy Galerie Buchholz, Berlin, Galerie Chantal Crousel, Paris, Maureen Paley, London, David Zwirner, New York. © Centre Pompidou.

voyage ou à Berlin, où j'habite. Mais, par exemple, lorsque je réalisais mes natures mortes au début des années 90, je cherchais à montrer la qualité du melon, comment le jus se sépare de la pulpe… quelque chose de très universel. Je n'ai jamais photographié des fruits pour dire : "*Regardez ce que j'ai mangé.*" Je ne suis pas un prédécesseur d'Instagram ! À travers mes photos, je souhaite simplement que des personnes ressentent une familiarité avec ce que je montre, et qu'en résulte un moment de partage autour d'une même expérience.

MJ On ressent ce désir d'un langage universel avec la récurrence du monde astronomique dans vos œuvres, mais aussi sur votre compte Instagram, où vous chroniquez régulièrement les phénomènes astronomiques visibles à l'œil nu. Comment cette obsession enfantine a-t-elle forgé votre regard d'artiste ?

WT Quand j'étais enfant, j'ai trouvé un petit livre sur l'astronomie dans la bibliothèque de mes parents et le sujet m'a complètement obsédé pendant les quatre années suivantes. La solitude face à l'espace et l'infini ne m'a ni fait peur ni rendu triste ; au contraire, j'ai justement ressenti un sentiment de solidarité lié à une condition commune. Les premières années de ma carrière, j'ai mis mon côté scientifique en veilleuse, jusqu'au jour de 1998 où je suis allé assister à une éclipse solaire totale à Aruba, dans les Caraïbes – mon rêve de petit garçon.
De là, l'astronomie est revenue dans ma vie sous la forme d'un enjeu artistique et j'ai commencé à travailler sur la perception et l'espace. Au début des années 2000, mes séries centrées sur le ciel et la ligne d'horizon m'ont permis d'explorer la question des frontières : dans ces photos, elles y apparaissent très clairement de loin mais disparaissent lorsqu'on s'approche. En 2016, certains de ces clichés sont devenus l'arrière-plan de mes affiches anti-Brexit [dans le cadre de sa *Remain campaign*], dont tout l'enjeu portait sur les frontières du Royaume-Uni. Avec du recul, je dirais que ma passion précoce pour l'astronomie m'a aussi donné un sens aigu de la géométrie et du cadrage, et m'a appris l'importance de l'observation exacte lorsqu'on se trouve à la limite du visible.

MJ Cela fait, en effet, des années que vous vous engagez en faveur d'une Europe unie et solide. Vous portez d'ailleurs aujourd'hui le tee-shirt de la campagne que vous avez orchestrée pour les élections européennes en 2019. Depuis, vous avez mené une campagne contre le Brexit, puis une nouvelle campagne pour les européennes de l'an dernier… Cet engagement sera-t-il visible dans l'exposition ?

WT Nous consacrons une section entière à Between Bridges, le lieu d'exposition que je dirige depuis dix-huit ans à Londres et à Berlin [qui a, en 2017, donné lieu à la création d'une fondation engagée en faveur de l'humanisme, de la solidarité et de l'avancée de la démocratie, soutenant les arts, les droits des LGBT+ et la lutte contre le racisme]. À la BPI, un espace sera aussi dédié à mes campagnes pour les élections européennes, avec notamment ce slogan de 2019 : "*Votons ensemble, votons pour l'Europe.*" Un slogan particulièrement actuel alors que nous assistons à une attaque organisée contre l'Union européenne de la part de Trump, de la Chine ou encore de la Russie, déterminés à briser l'unité de notre continent, pendant qu'Elon Musk s'implique activement dans la politique allemande. La cause européenne est donc plus vivante et plus urgente que jamais, et mon engagement à ce sujet n'a jamais été aussi visible que dans cette exposition.

MJ Le titre de votre rétrospective au MoMA était *To Look without Fear* ("Regarder sans crainte"), un message puissant et optimiste. Celui de votre exposition au Centre Pompidou, *Rien ne*

WT When I was a child, I found this little book on astronomy in my parents' bookshelf and became completely obsessed with it for the next four years. The feeling of solitude in the face of the infinity of outer space didn't make me feel sad or afraid – on the contrary, it gave me a sense of solidarity through a shared condition. At the beginning of my career, I put the science side of me on the back burner until the day in 1998 when I saw a total eclipse of the sun in Aruba, in the Caribbean, something I'd always dreamed about as a boy. From that point on, astronomy came back into my life as an artistic concern, and I began to work on space and perception. In the early 2000s, my series focusing on skies and horizons allowed me to explore the question of boders and frontiers: in these pictures, the division appears very clearly when seen from a distance, but as you approach it disappears. In 2016, some of these works became the background for my anti-Brexit posters, since the referendum was essentially about borders. Now, looking back, I would say this early passion for astronomy gave me a strong sense of geometry and framing, and also taught me the importance of exact observation when you reach the limits of the visible.

MJ You've been campaigning for a strong, united Europe for a number of years now. In fact, today you're wearing one of the T-shirts you designed for the 2019 European elections, and you also campaigned in last year's European elections. Will this political engagement be present in the exhibition?

WT A whole section will be devoted to Between Bridges, the exhibition space I've been running for 18 years in London and Berlin [and which, in 2017, saw the birth of a foundation committed to humanism, solidarity, and the advancement of democracy and that supports the arts, LGBT+ rights, and the fight against racism]. There'll also be a space at the BPI for my European election campaigns, such as the 2019 slogan "Vote together, vote for Europe," which seems particularly relevant right now in the face of the orchestrated attack on the European Union from the likes of Trump, China, and Russia, who are seeking to break our continent's unity, while Elon Musk is actively meddling in German politics. The European cause is more alive and urgent than ever, and my implication in it will never have been more visible than in this exhibition.

MJ The title of your MoMA retrospective was *To Look without Fear*, a powerful and optimistic message. At the Pompidou you've chosen *Rien ne nous y préparait – Tout nous y préparait* [*Nothing Prepared Us for It – Everything Prepared Us for It*], which speaks more of duality and the limits of action. Is there a connection between the two?

WT The Pompidou title came to me out of a strong personal feeling but also, of course, with respect to the current state of the world. On the one hand, everything that's happening politically, ecologically, economically, and culturally seems like a surprise, but on the other it's far from it. There are a lot of things we could have seen coming – I'm not pointing fingers at anyone, I consider myself just as blind – but on the other hand we can't be responsible for everything and we can't know everything. This title is about that. But I also insist on the possibility of looking reality in the face without fear or preconceptions.

MJ In 2016, you returned to music 30 years after the release of your first EP. Since then, you've brought out two albums, including last year's *Build from Here*. Are there parallels between the way you compose tracks and images?

WT I see recording as a way of photographing sound. I use a lot of field recordings and samples, but I've also noticed that, when I record a sound, I'll always end up

Matthieu Jacquet
Wolfgang Tillmans
Numéro art, N°16, May, 2025, p.68-85.

nous y préparait – Tout nous y préparait, parle davantage de dualité et des limites de l'action. Y a-t-il entre ces deux titres une suite logique ?

WT Le titre pour le Centre Pompidou m'est venu d'un sentiment personnel très fort, mais aussi, bien sûr, du contexte mondial actuel. D'un côté, tout ce qui se passe politiquement, écologiquement, économiquement, culturellement, nous apparaît comme une surprise, mais de l'autre, est loin d'en être une. Il y a beaucoup d'événements que nous aurions pu voir venir – je ne vise personne et m'inclus, d'ailleurs, dans cette critique –, et en même temps, nous ne pouvons pas être tenus responsables de tout, ni tout savoir. Ce titre, pour moi, évoque cela. Mais j'insiste aussi sur la possibilité de regarder à nouveau la réalité en face, sans crainte ni œillères.

MJ En 2016, vous annonciez votre retour à la musique trente ans après la sortie de votre premier EP. Vous êtes depuis resté très actif et avez produit deux albums, dont *Build from Here* paru l'an passé. Observez-vous des parallèles entre votre manière de composer des morceaux et de capturer des images ?

WT Je vois l'enregistrement comme une photographie du son. J'utilise beaucoup de *field recordings,* [littéralement « enregistrements de terrain », prise de sons naturels en extérieur], de *samples,* mais j'ai remarqué que, quand je fixe un son sur un enregistreur, je finis toujours par utiliser ce premier enregistrement dans le morceau final, là où la plupart des artistes enchaînent les prises en studio. De même pour mes prises de vues, je ne dis jamais : "*Ça ira pour aujourd'hui, je photographierai à nouveau cette feuille de papier demain.*" Même si la feuille n'a pas bougé, la scène sera complètement différente le lendemain, parce que la lumière, mais aussi et surtout la chimie de mon cerveau, auront changé. Je vois le moment créatif comme une intersection entre le temps et l'espace, le cerveau, le passé, la technique, la présence, la disponibilité, etc. La rencontre de tous ces paramètres en un seul point est très difficile à recréer à l'identique.

MJ J'imagine donc qu'il en est de même pour vos expositions. Si l'on y recroise parfois les mêmes tirages, toutes sont le fruit d'une conjoncture complètement différente…

WT Tout à fait, mes expositions sont le résultat de plusieurs semaines passées dans un espace et du choix de ce que je veux montrer ou non. Je les envisage vraiment comme des performances à travers lesquelles je dévoile, chaque fois, de nouvelles couches de moi-même.

MJ Vous avez toujours accordé beaucoup d'importance à la matérialité des images et à la manière dont elles sont accrochées – épingles, cadres ou absence de cadre… – et associées. Depuis que vous avez débuté, avez-vous observé des changements dans la façon dont la photographie est exposée ?

WT Lorsque j'ai commencé à utiliser les cadres larges à la fin des années 90, personne ne le faisait. La technique que j'ai mise au point, consistant à faire flotter le tirage dans le cadre pour garder de l'espace au devant et au dos, allait fortement à l'encontre des standards de l'époque pour la photographie. Depuis, cette méthode est devenue très courante et mon style d'accrochage a été imité à maintes reprises. Mais même après dix ans d'Instagram et de prolifération incessante des images, je peux toujours reconnaître quand j'en suis l'auteur ! C'est bien la preuve que la photographie, encore perçue comme un simple médium technique, est en fait incroyablement profonde sur le plan psychologique.

Wolfgang Tillmans, *Rien ne nous y préparait – Tout nous y préparait,* du 13 juin au 22 septembre au Centre Pompidou, Paris IVe.

using that first recording, whereas most musicians will record several takes in the studio. It's the same with photography – I never say to myself, "Oh, that'll do for today, I'll shoot that same paper drop tomorrow." Even if the paper drop stays put exactly where it was, the scene will be completely different, because the light, but even more so my brain chemistry, will have changed. I see the creative moment as an intersection between time, space, the brain, the past, technique, presence, availability, and so on. Getting all these parameters to come back together in exactly the same way is very difficult to achieve.

MJ I imagine the same applies to your exhibitions: although they sometimes feature prints we've seen before, they all grow out of completely different circumstances.

WT Exactly. My exhibitions are the result of spending several weeks in a particular space and of choosing what and what not to show. I really see them as performances through which, each time, I reveal different layers of myself.

MJ You've always given great importance to the materiality of images and the way they're combined and displayed – framed or unframed, sometimes attached with pins. Over the course of your career, have you observed changes in the way photography is exhibited?

WT When I started using deep frames in the late 90s, no one was doing it. The technique I developed, which consisted in floating the print in the frame so that there's air both in front of and behind it, broke all the rules for displaying photography at the time. It has since become quite common, and my way of hanging works has often been imitated. But even after ten years of Instagram and an incessant proliferation of images, I can always recognize my own work! Which goes to show that photography, even though it's still perceived as just a technical medium, is in fact very deep from a psychological point of view.

Matthieu Jacquet
Wolfgang Tillmans
Numéro art, N°16, May, 2025, p.68-85.



Moon in Earthlight (2015) de Wolfgang Tillmans.

Courtesy Galerie Buchholz, Berlin, Galerie Chantal Crousel, Paris, Maureen Paley, London, David Zwirner, New York. © Centre Pompidou.

Matthieu Jacquet
Wolfgang Tillmans
Numéro art, N°16, May, 2025, p.68-85.

GQ

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

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

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

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://urlr.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-Verschnörkelte, 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 das 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 Verprassen, 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

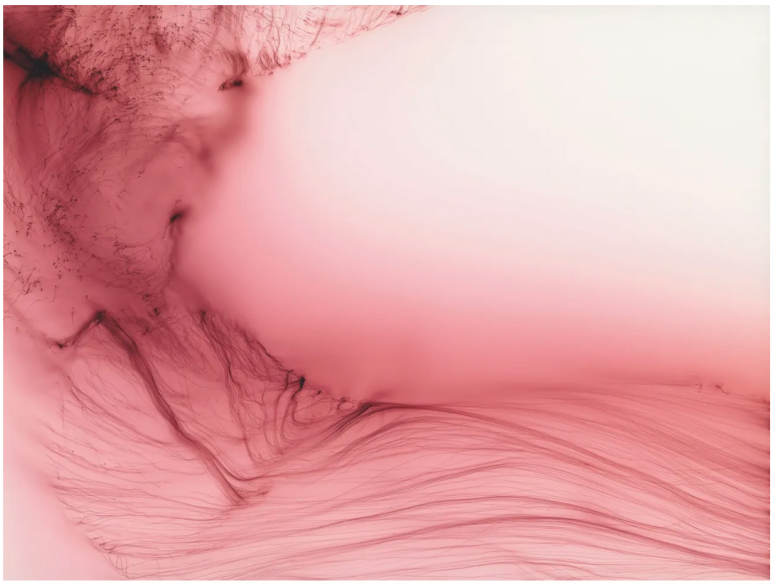
Manuela Hainz
Wolfgang Tillmans im GQ-Interview: “Das Wort Poesie ist die Basis von allem”
GQ Germany, April 11, 2024.
https://urlr.me/sTjhR

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



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 Stillleben 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.

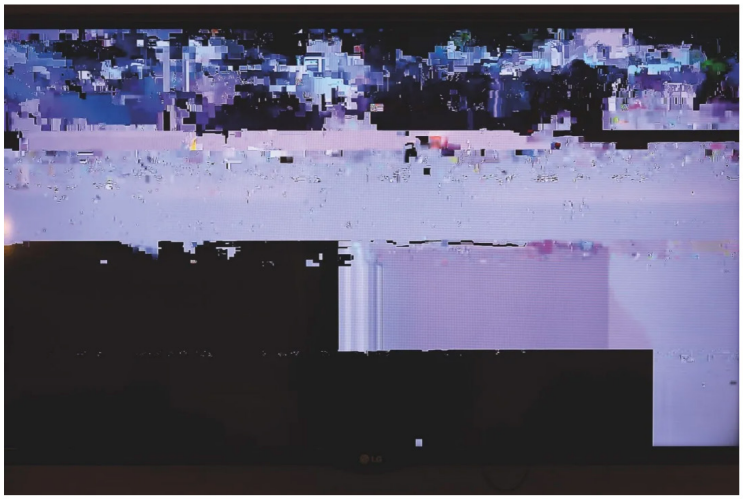
Kunst mit sozialer Sprengkraft

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.

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



LACANAU (SELF), 1986



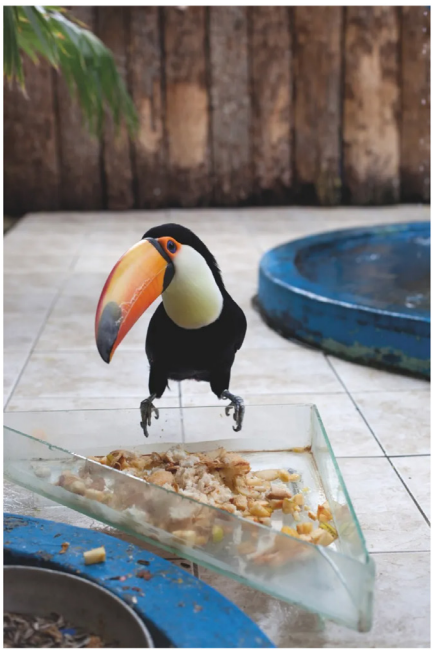
HOTEL ROOM TV GUAM, 2023

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.



Davit 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.

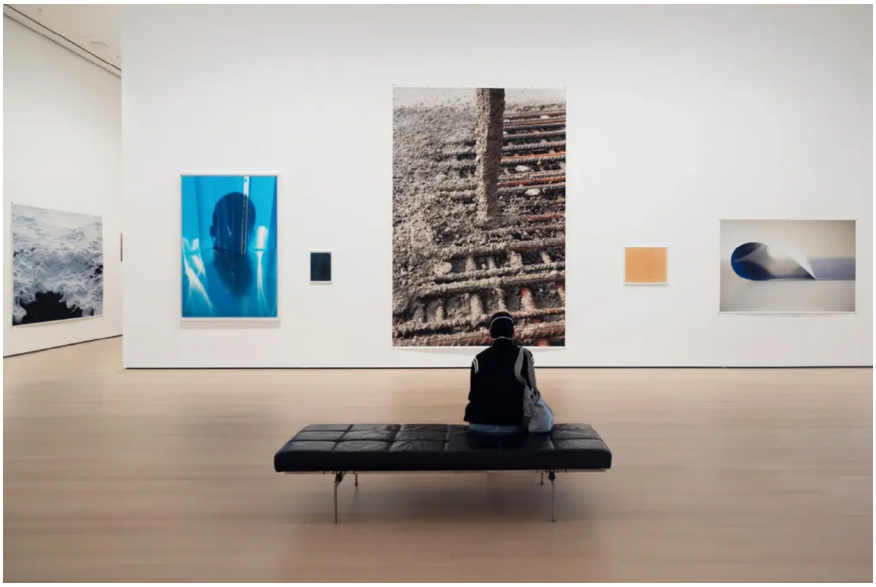
Was ist Ihre Erklärung?
Ich betrachte meine Bilder als visuelle Poesie, die ohne Worte spricht. Obwohl wir die ganze Zeit über Bilder sprechen, liegt das, was sie ausmacht, eben auch im Nicht-Sagbaren. Das macht die Kraft von Kunst aus – egal, ob es sich um eine Skulptur von Wilhelm Lehmbruck handelt, 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.

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

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.

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

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.

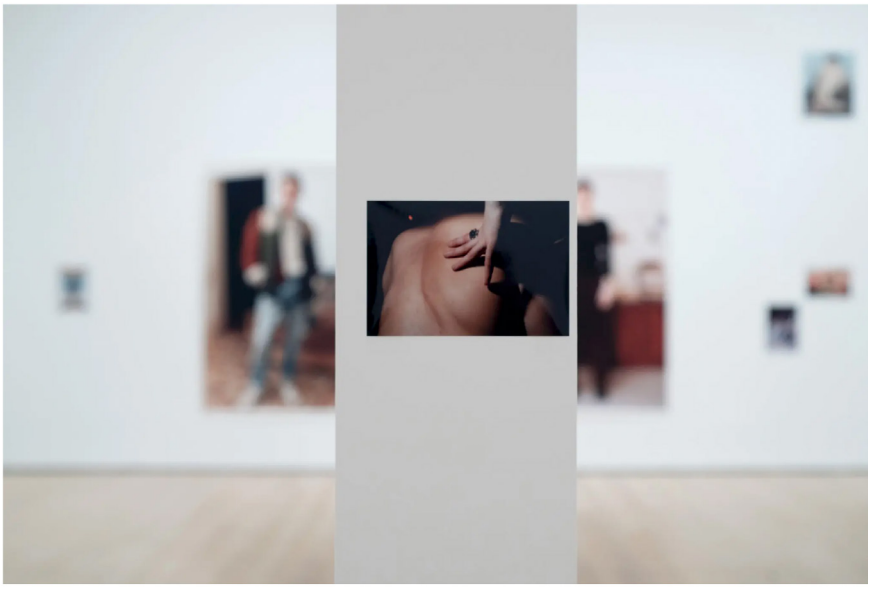
"Wolfgang Tillmans: To Look Without Fear," which opens to museum members this weekend and to the public Monday, is one of the most anticipated exhibitions of the year; actually, it's been anticipated longer than that. Roxana Marcoci, a MoMA senior curator, has been working since 2014 on this tremendous,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

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

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.

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

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

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

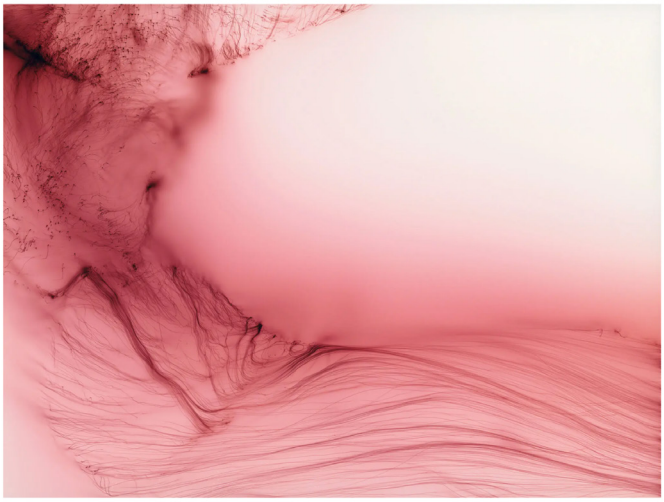


“Frank, in the shower” (2015), depicting the singer Frank Ocean. Wolfgang Tillmans, via David Zwirner, New York/Hong Kong; Galerie Buchholz, Berlin/Cologne; Maureen Paley, London

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

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

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

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.

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



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?

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

GALERIE
CHANTAL CROUSEL

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

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



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.'

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.'

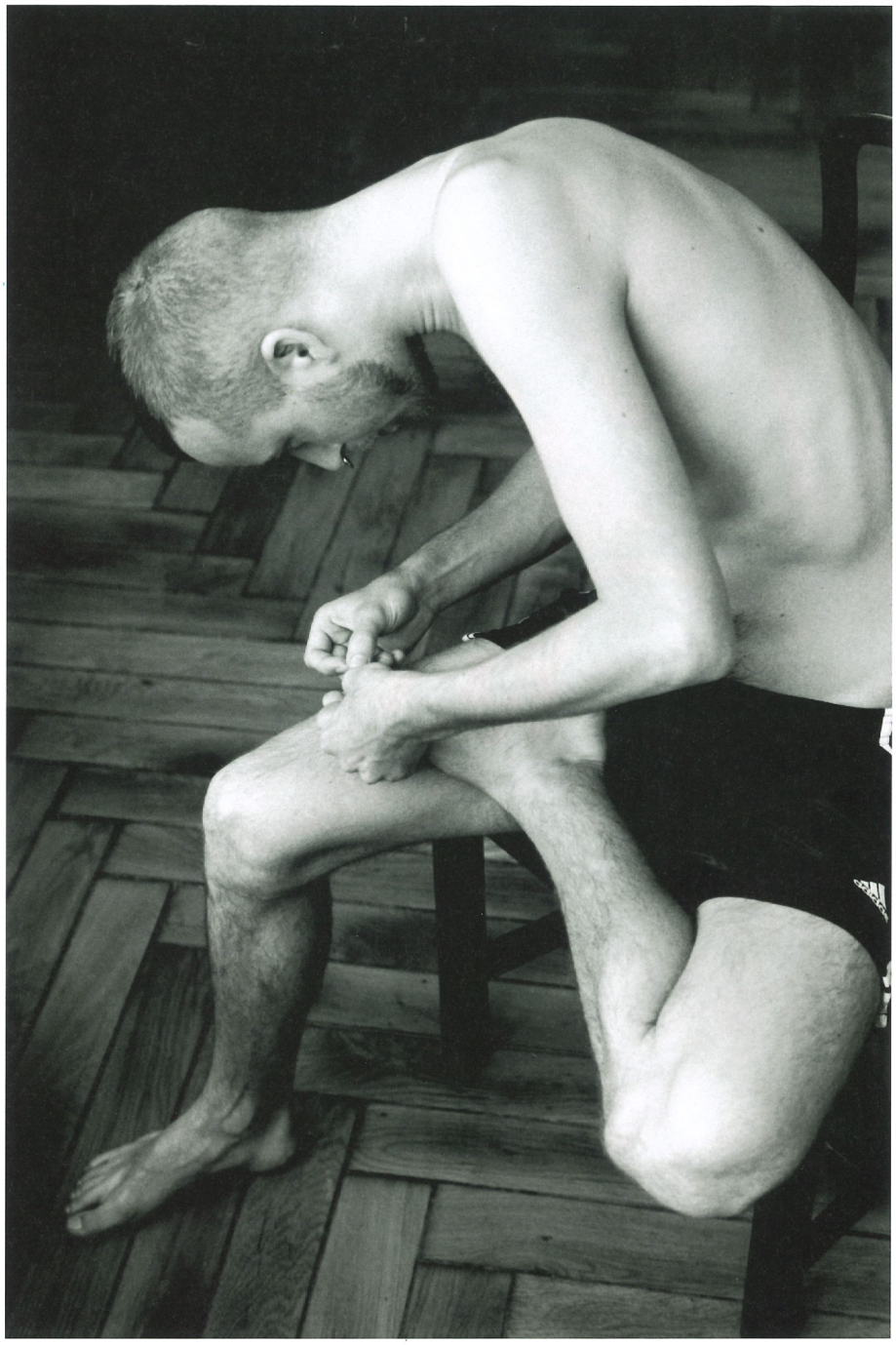
This month, the artist's retrospective 'To look without fear' opens at the Museum of Modern Art in New York. There are 18 *truth study center* tables planned, around half of which are from the work's original iteration at the Museum of Contemporary Art Chicago, in 2006. 'At that time, of course,' Tillmans 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

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



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



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

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 striptease 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.'

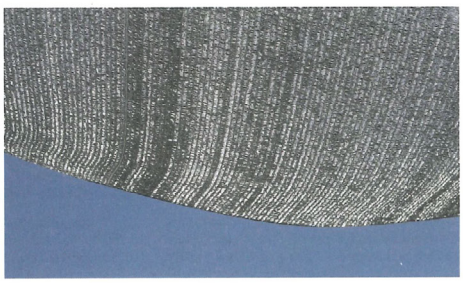
Under the proposed legislation, someone who 'promotes or supports' queer identities (in the bill's expansive terminology, LGBTTQQIAAP+) could be jailed for up to ten years. In an interview on the BBC World Service on 26th October 2021, Ghanaian MP Sam George hauled out the old cliché: 'God created Adam 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



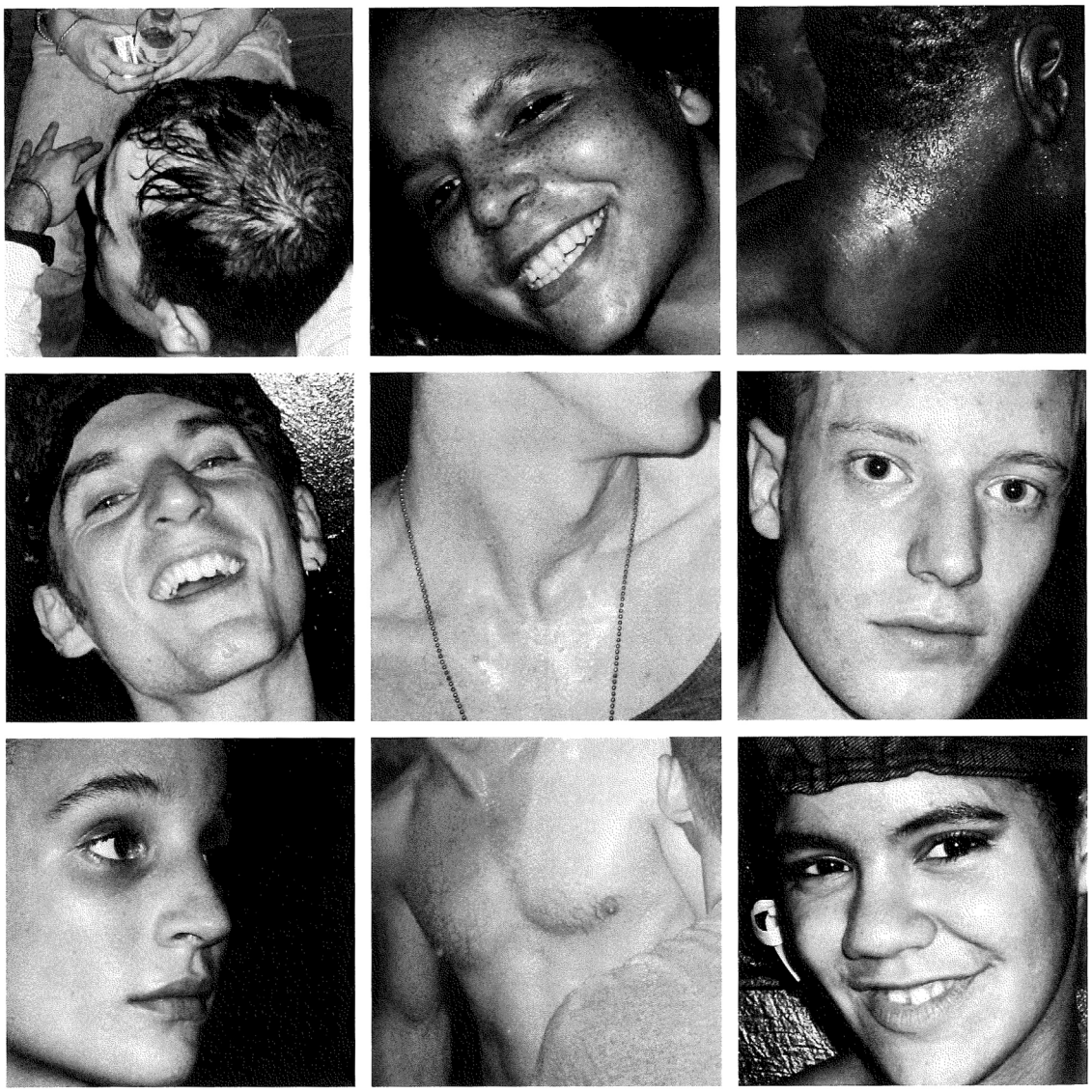


Opposite page
Faltenwurf (Keithstrasse), 2021

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

This page below
Moon in Earthlight, 2022, video stills

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



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

Wolfgang Tillmans

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

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

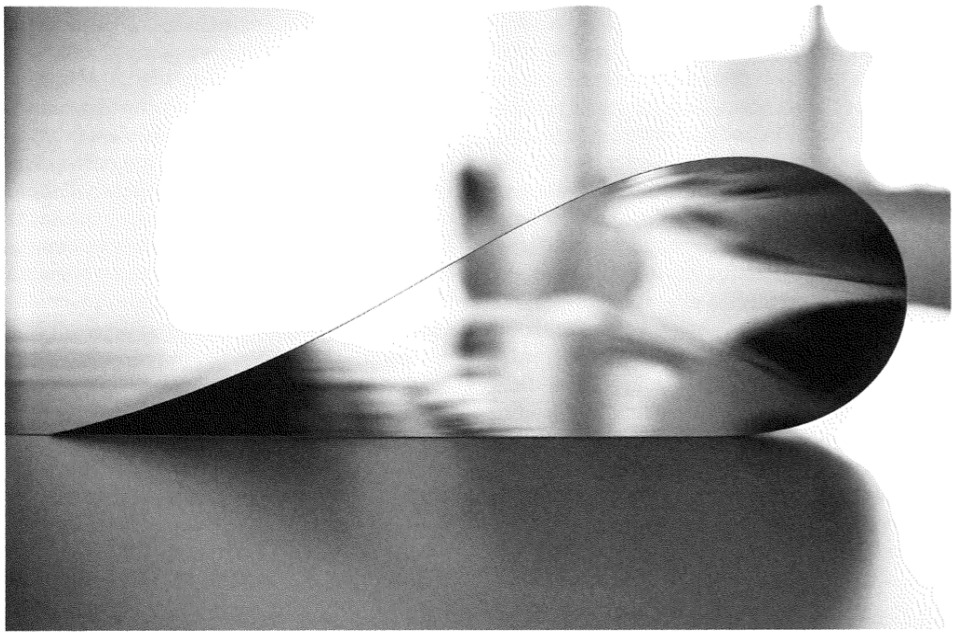
Opposite page
Photographs from *Chemistry Squares*, 1992

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.

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

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

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



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

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

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 sensuelle, 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.

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

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 champignons. 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

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



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.

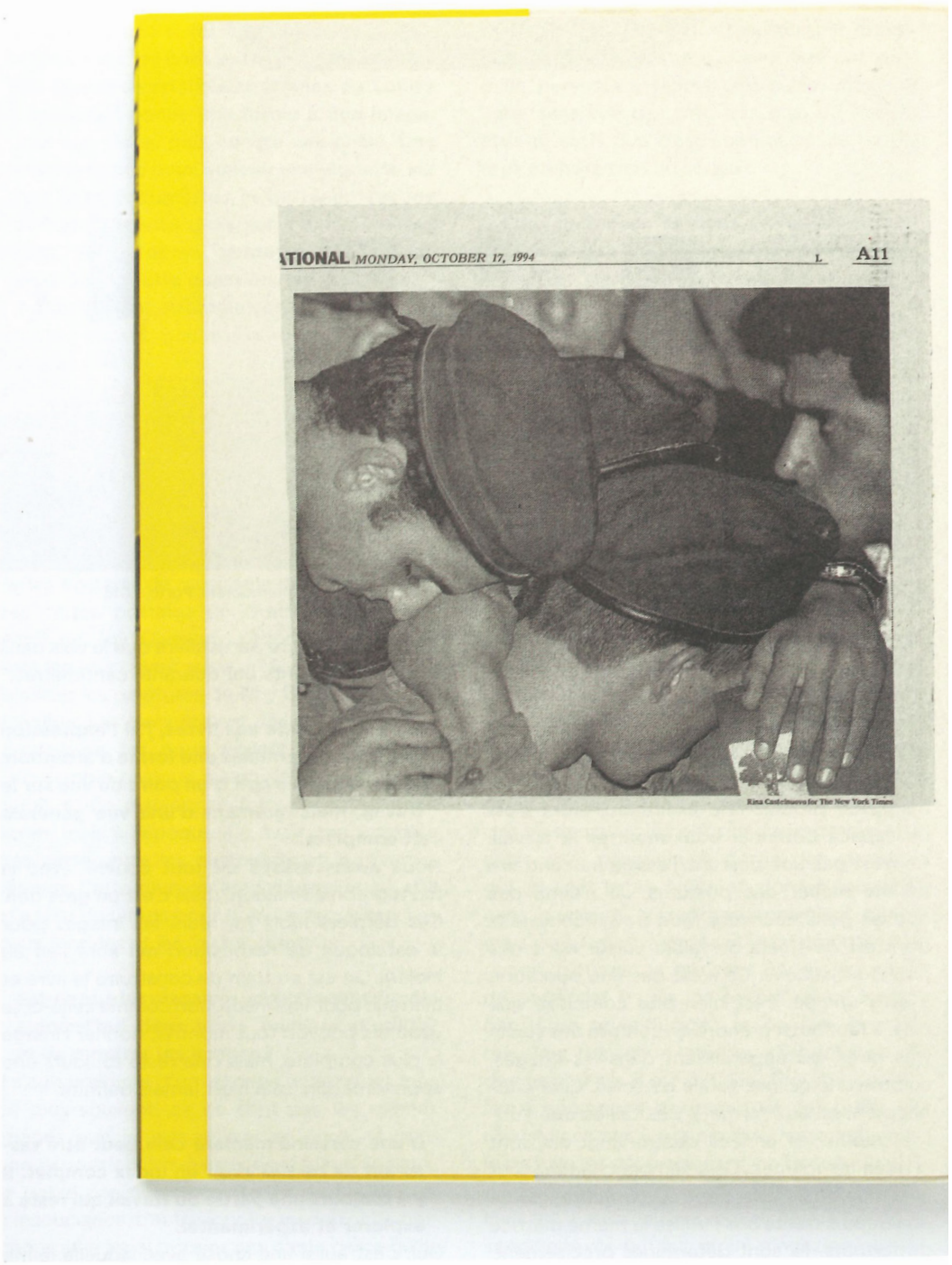
Dans chacun de vos livres, j'ai l'impression que vous déterminez une forme d'attention. Chaque fois il s'agit d'un point de vue sur le travail, mais rarement d'une vue générale et complète.

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

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



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

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

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

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

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, sans aborder de sujet 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.

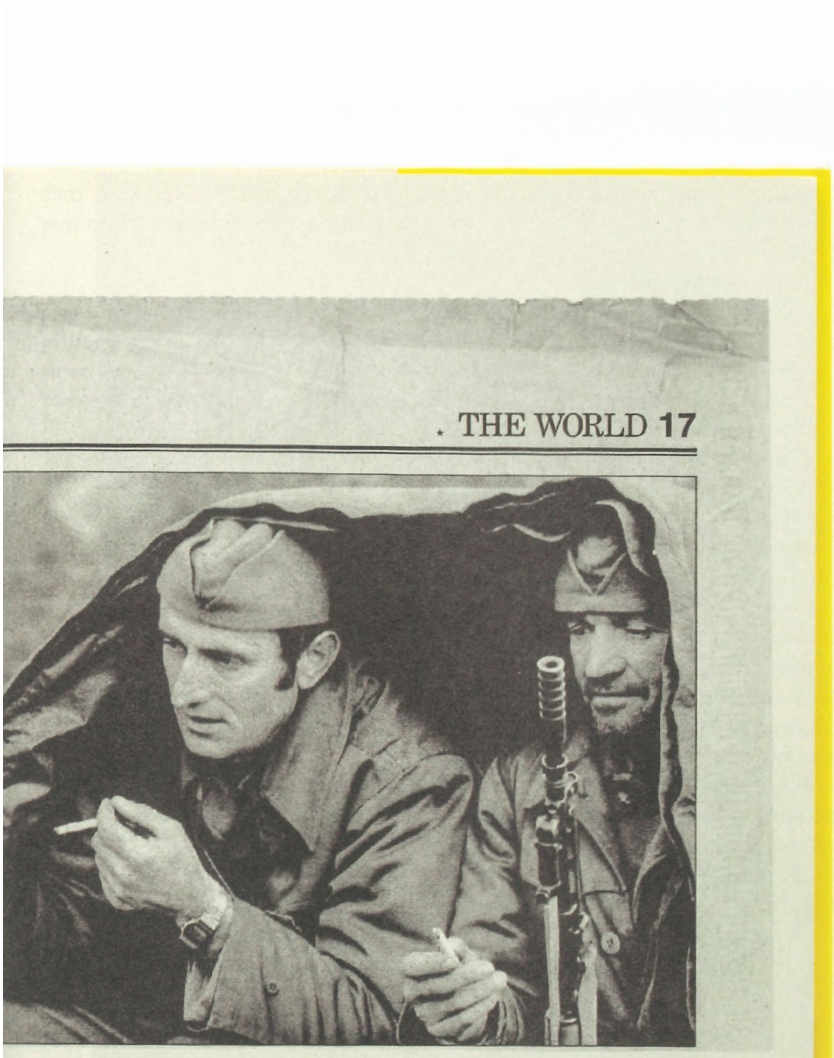
D'un autre côté, avec la montée des régimes autocrates et du populisme d'extrême-droite, on m'a souvent demandé si je pensais que les artistes devaient être plus politiques. Je réponds que tous les mécaniciens, tous les boulangers, tous les travailleurs doivent devenir plus politiques. Les gens regardent 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

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



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

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 privé, pacifisme, transes 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, transes 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.

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



Wolfgang Tillmans, *Shaker rainbow*, 1998

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

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

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 *Freischswimmer* (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. A 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. A 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 lesquel 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 ?

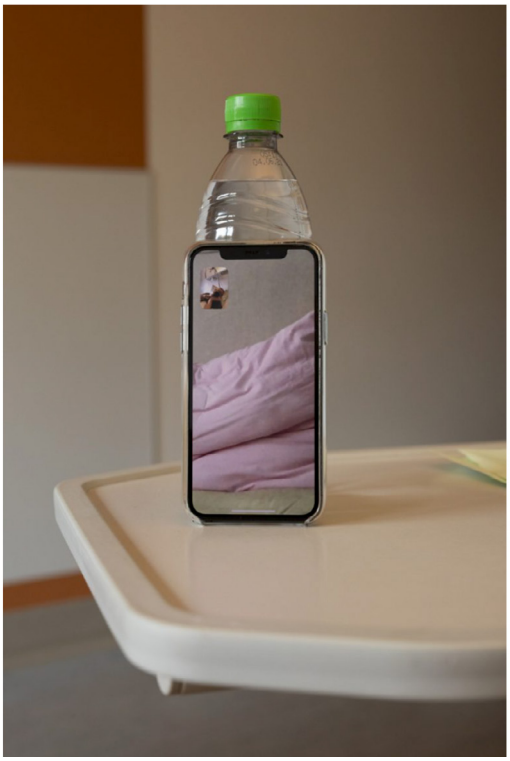
Vous savez, il n'y a pas de mauvais appareil photo, seulement des appareils photo. Ils ne sont mauvais que lorsqu'ils déçoivent ou contrecarrent vos attentes. Evidemment que lorsque l'appareil est plat comme une boîte d'allumettes, comme sur un smartphone, on ne peut pas espérer une grande profondeur 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 émois. 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

MOUVEMENT

ENTRETIEN

PHOTOGRAPHIE

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.

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'énerver 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 mords pas la lèvre, 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,

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.



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'invite 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.

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

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 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 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.

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 ?

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-Pétersbourg 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 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 transparaît, 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-

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

02

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 Berlinois, 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 carned 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

Wolfgang Tillmans. Qu'est-ce qui est différent ?
02, N°86, Summer, 2018, p.02-11.

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.

Wolfgang Tillmans. Qu'est-ce qui est différent ?
02, N°86, Summer, 2018, p.02-11.

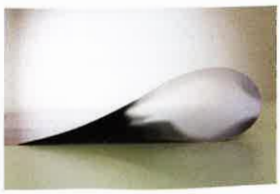


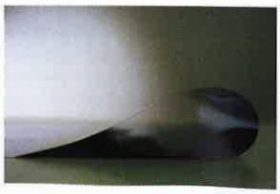
dans le sens des aiguilles d'une montre /
clockwise from left:
Kammerspiele, 2016
Bronzino, 2015
paper drop Oranienplatz, a-d, 2017
Springer II, 1987
Springer III, 1987













Wolfgang Tillmans. Qu'est-ce qui est différent ?
02, N°86, Summer, 2018, p.02-11.



Wolfgang Tillmans. Qu'est-ce qui est différent ?
02, N°86, Summer, 2018, p.02-11.



Steffen, Chains, 1993



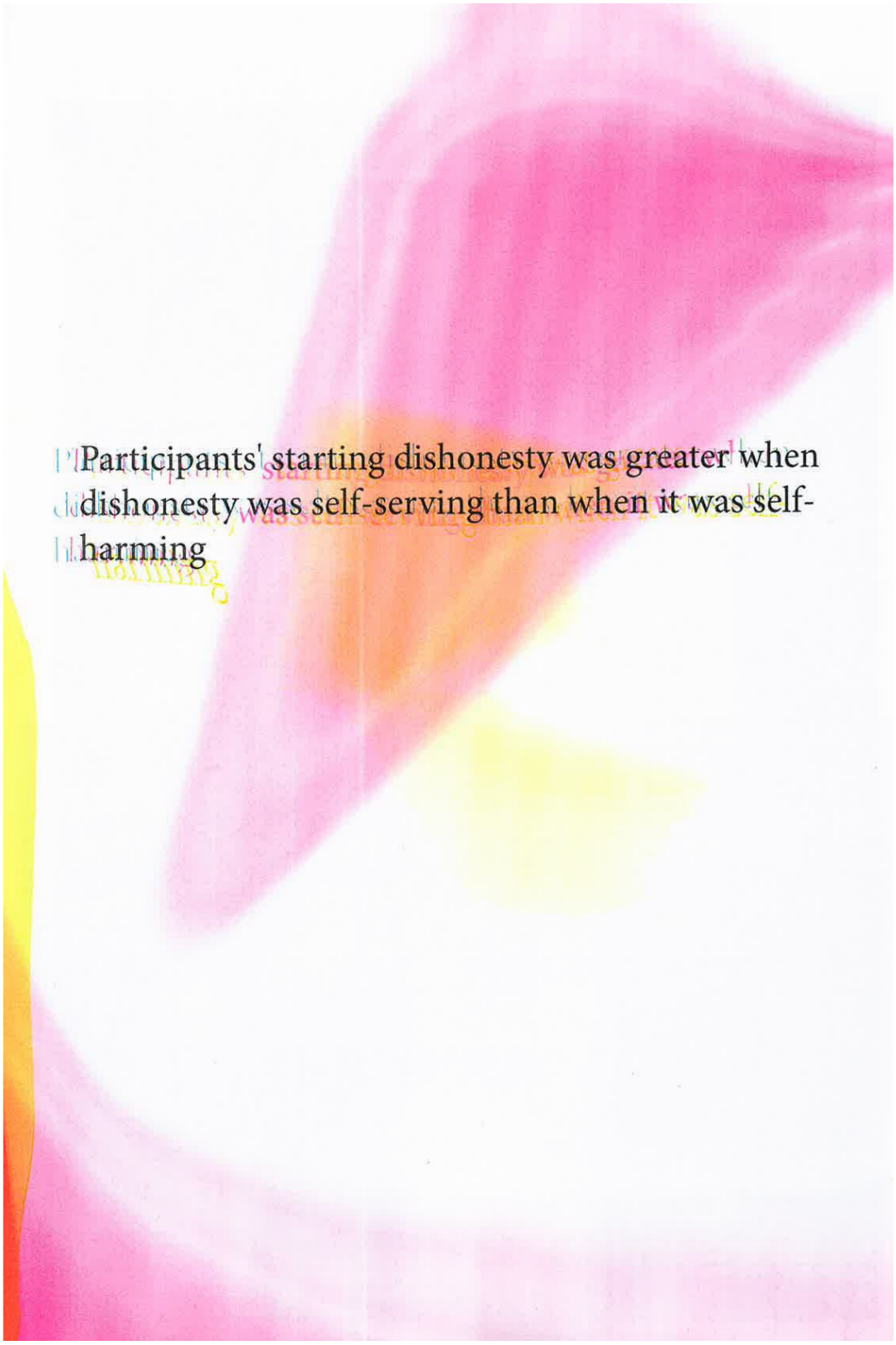
morning rain, 2014

Wolfgang Tillmans. Qu'est-ce qui est différent ?
02, N°86, Summer, 2018, p.02-11.



CLC 008, 2017

Wolfgang Tillmans. Qu'est-ce qui est différent ?
02, N°86, Summer, 2018, p.02-11.

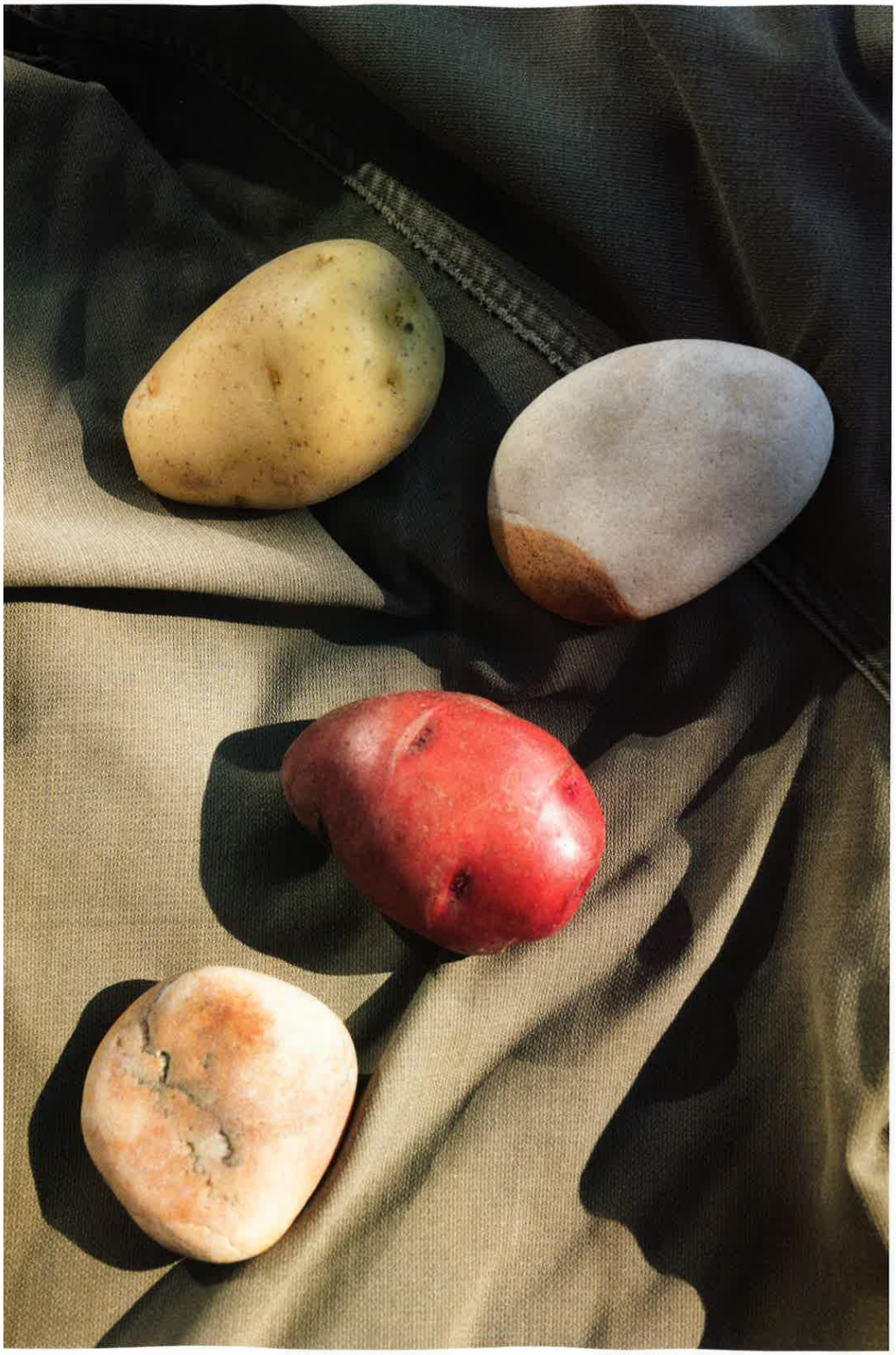


Wolfgang Tillmans. Qu'est-ce qui est différent ?
02, N°86, Summer, 2018, p.02-11.



CLC 072, 2017 Patricia, 2018

Wolfgang Tillmans. Qu'est-ce qui est différent ?
02, N°86, Summer, 2018, p.02-11.



Far away inside (Echo Beach), 2017

Wolfgang Tillmans. Qu'est-ce qui est différent ?
02, N°86, Summer, 2018, p.02-11.

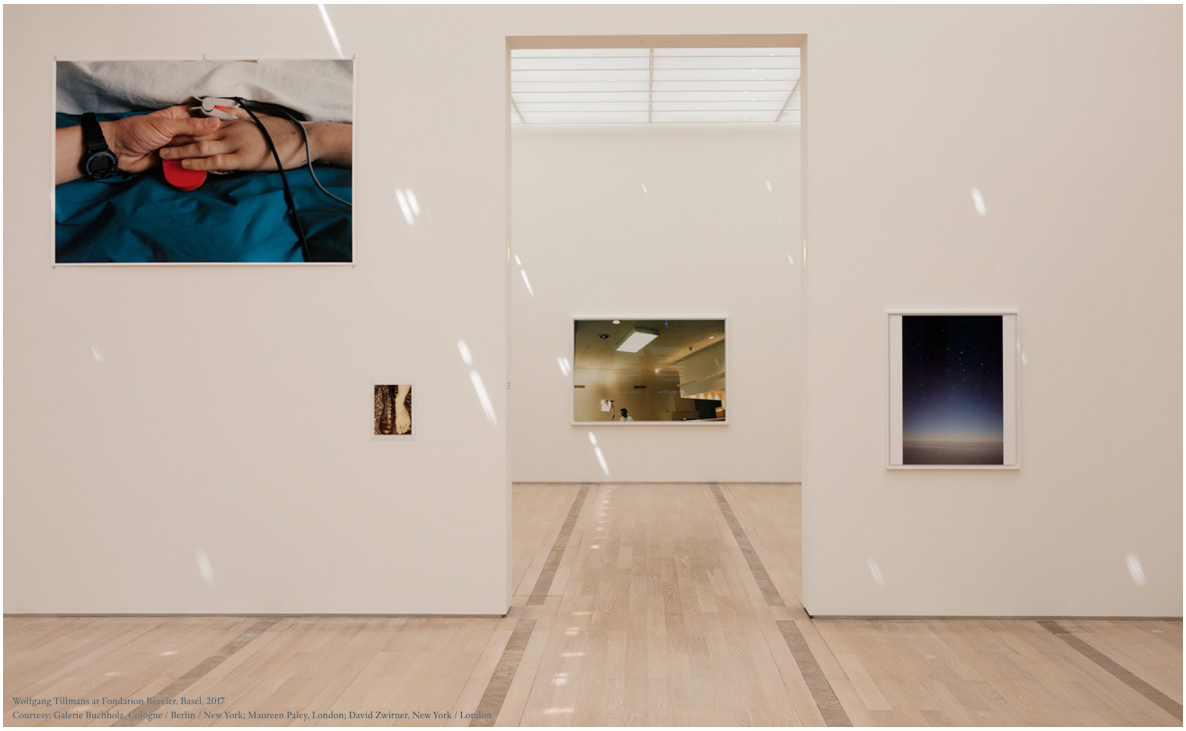


Sunken Forest, 2017 Central Park, 2010

Wolfgang Tillmans. Qu'est-ce qui est différent ?
02, N°86, Summer, 2018, p.02-11.

MOUSSE

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



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

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?

Riccardo Conti
Wolfgang Tillmans at Fondation Beyeler, Basel
Mousse, June 23, 2017.
https://urlr.me/wK8QFD

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 Buchholz, 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?

Riccardo Conti
Wolfgang Tillmans at Fondation Beyeler, Basel
Mousse, June 23, 2017.
https://urlr.me/wK8QFD

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

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 Conti
Wolfgang Tillmans at Fondation Beyeler, Basel
Mousse, June 23, 2017.
https://urlr.me/wK8QFD

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 Conti
Wolfgang Tillmans at Fondation Beyeler, Basel
Mousse, June 23, 2017.
https://urlr.me/wK8QFD



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.

Riccardo Conti
Wolfgang Tillmans at Fondation Beyeler, Basel
Mousse, June 23, 2017.
https://urlr.me/wK8QFD

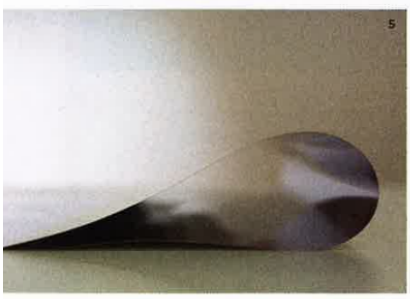
M
Le magazine du Monde













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.

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

Carmen Brunner. Courtesy of Wolfgang Tillmans et Galerie Chantal Crousel, Paris

Clément Ghys
Wolfgang Tillmans, l'irrévérencieux
M, le magazine du Monde, N°296, May 20, 2017, p.18.

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.

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

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.

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

ARTFORUM

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.

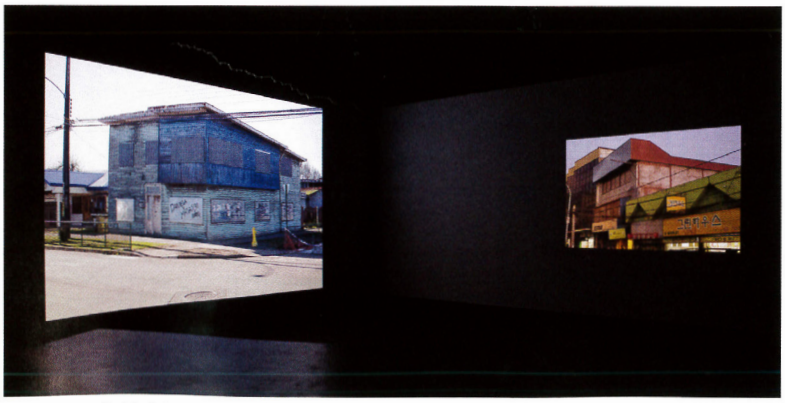
This repetitiveness is not rooted in the individual photographs themselves, which have the spontaneity typical of Tillmans's work and are often stunning in the sheer visual complexity and variety with which they map architecture's dense, tangled textures across myriad scales of construction, ranging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

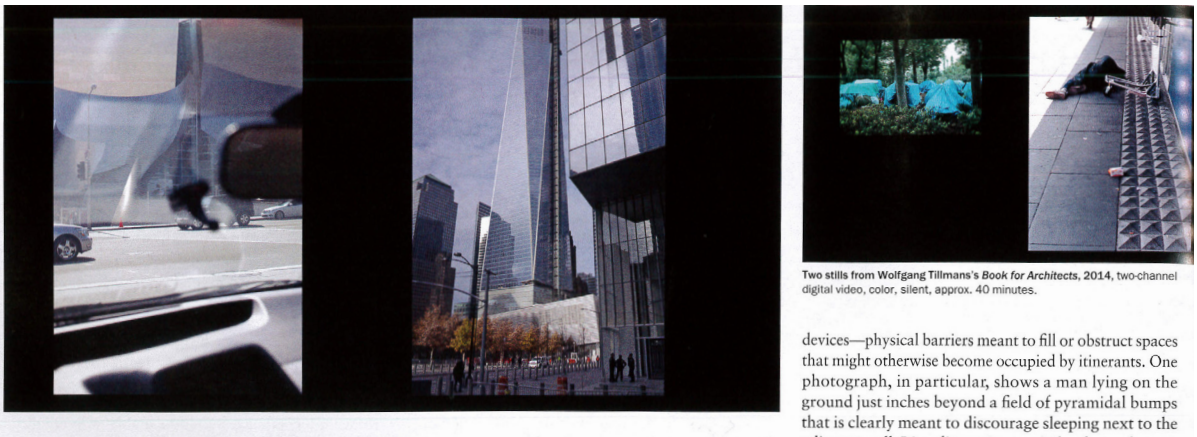
In the process of breaking down icons into fragments, Tillmans undermines not just the buildings themselves but the conventions of architectural photography. The

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.

Julian Rose
Realist Estates
Artforum, Volume 53, N°10, Summer, 2015, p.137-138.



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 "antihomeless" 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*.

Julian Rose
Realist Estates
Artforum, Volume 53, N°10, Summer, 2015, p.137-138.

ArtReview

Wolfgang Tillmans

By Martin Herbert



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

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

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.

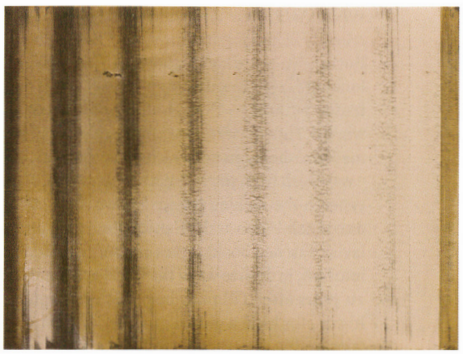
This issue of transformation has never gone away in your work, has it?

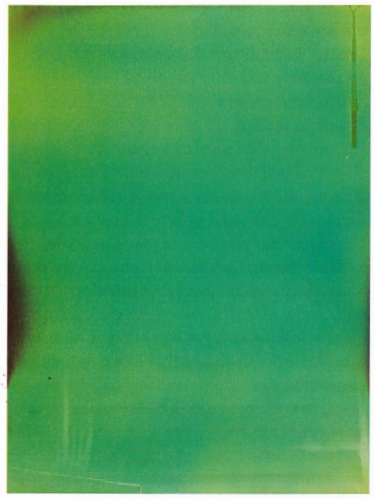
WT: I'm always interested in the question of when something becomes something, or not, and how do we know? I observe it all the time. One person becomes a dear friend, the other not; this pair of old jeans your mother thinks is rubbish and wants to throw away, and to you it's your favourite piece of 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

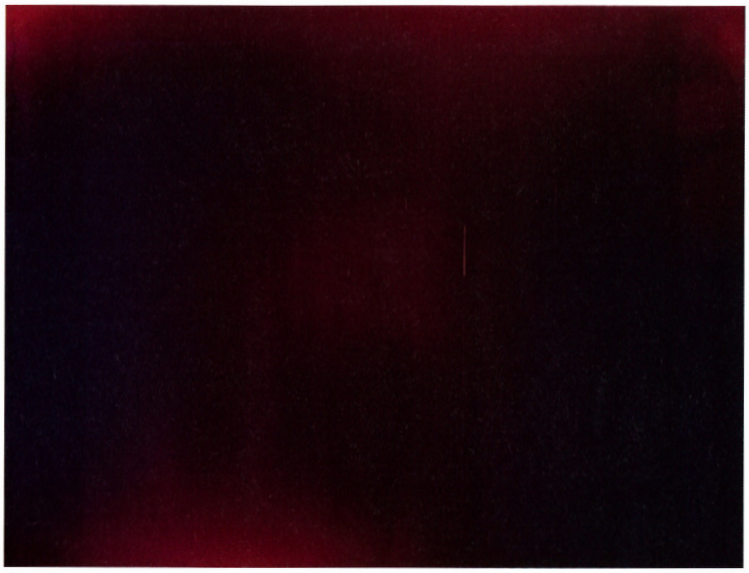
Martin Herbert
Wolfgang Tillmans
ArtReview, N°67, April, 2013, p.62-71.

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?*

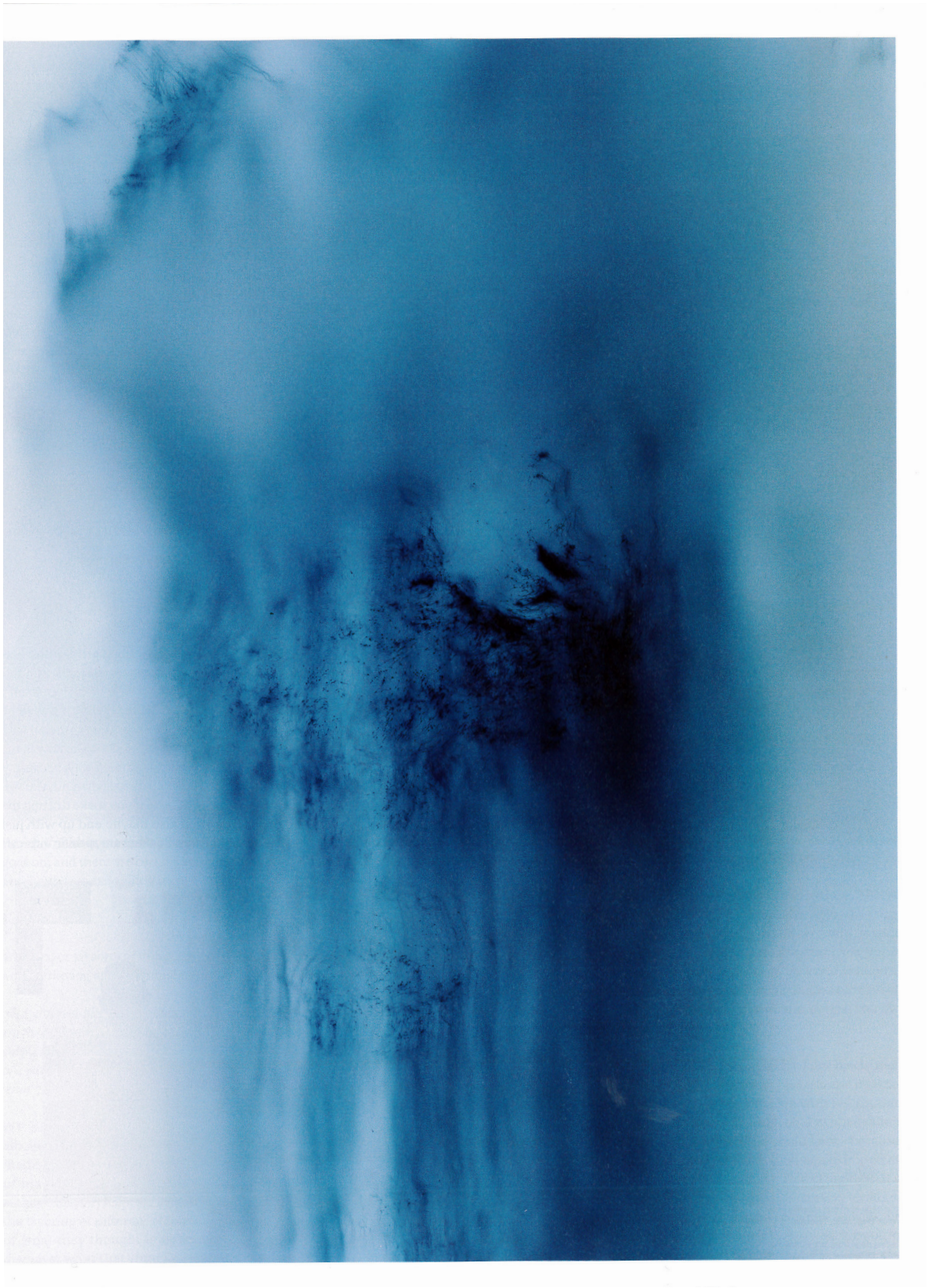
WT: Part of what determined the locations was an interest in borders. At the end of 2008 I went to [the Sicilian island of] Lampedusa and a month later to Israel and travelled all over the borders of Israel, and then on the same trip – though not directly, of course, to Tunisia, to go to the other side 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* Freischswimmer *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.*

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

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.

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



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

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





[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?

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

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

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



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,

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



70 Wolfgang Tillmans

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

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*

facing page: *Astro Crusto, a*, 2012

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