

Denna PDF är en del av utställningskatalogen *Wolfgang Tillmans*.
Moderna Museet, Stockholm, 06.10.2012 – 20.01.2013
Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf, 02.03.2013 – 07.07.2013

2 – 16

Tom Holert

Det oförutsedda.

Om produktionen av det nya och andra rörelser i Wolfgang Tillmans verk.

17 – 115

Installationsbilder Moderna Museet

116 – 124

Karta över utställningen Moderna Museet

125 – 130

Verklista Moderna Museet

131 – 132

Biografi

133

Kolofon

Tom Holert

Det oförutsedda.

Om produktionen av det nya och andra rörelser i Wolfgang Tillmans verk.

Upptakt: Hur en besökare vägleds

Warszawa, januari 2012. Genom trapphuset i det klassicistiska konstpalatset, som ursprungligen uppfördes mellan 1890 och 1900 på uppdrag av Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, den dåvarande akademien för främjandet (eller uppmuntran) av de sköna konsterna, men som idag inhyser det polska nationalmuseet Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, går jag upp till Wolfgang Tillmans utställning *Zachęta. Ermutigung* (Uppmuntran). På vägen upp hänger stora paper drop-bilder i nischer som en gång i tiden antagligen var avsedda för målningar. Närbilderna på vågiga, välvda, polykromt skimrande och glänsande fotopapper är oramade och fästa i de pappersklämmor som Tillmans har valt för sin presentation av pappersverk. Genom avbildningarnas tredimensionella kvalitet, liksom i det fysiska objektets tredimensionalitet, visar paper drop-bilderna upp en dans av tyngdkraft, materialegenskaper, ljusreflexer och skuggspel. De visar vad de är, men inte helt och hållet. För skillnaden mellan de olika fotopapprens material – mellan pappret ”i” bilden och utställningens arkivpapper, som i formatet 207 × 138 centimeter har tagit upp bläckstråletrycket – förhindrar alla förhastade identifikationer.

Mot de strålände vita väggarna i paradtrappan, en skådeplats för verkliga och imaginära konsttillställningar, upphävs omärkligt men otvivelaktigt den likaledes vita bakgrunden i paper drop-scenerierna. Det täckvita i ett klassicistiskt konstideal i övergången till den moderna vita kubens kontrasterar på så sätt mot det vita i ett konstnärligt projekt som saknar föreställningen om ett idealt vitt. Istället används genomgående fotografiets oändligt många nyanser av vitt, gråskalan och gränsvärdena för en vithet som aldrig är ren utan alltid redan blandad, bruten, nedskitad.

Väl uppe svänger jag åt höger för att fortsätta min snitslade bana. Jag kommer in i det första rummet, ett galleri med högt i tak och en glasplafond som indirekt släpper igenom dagsljus. Det ljusa parkettgolvet är tomt, i gengäld är väggarna okonventionellt fyllda med verk i olika format, ibland tätt ihop, ibland på stora avstånd från varandra. Först senare får jag veta att det bara i denna del av utställningen finns 53 bilder utplacerade. Överflödet av utställningsobjekt blir inte överväldigande, utan förflyktigas, fördelas, förlorar sig rentav i galleriets luftiga höjder. Hela tiden skapas ändå brännpunkter, koncentrerade och koncentrationskrävande enskilda bilder och arrangemang, sammanställningar, grupperingar, där blickarna, gesterna, linjerna, ytorna interagerar kompositoriskt och resulterar i rytmer och ackord som konsekvent upphäver skillnaden mellan form och innehåll.

Jag tittar rakt fram och på den bortre gaveln känner jag igen två stora blåsvarta bläckstråleutskrifter ur serien *Freischwimmer*. De är placerade axelsymmetriskt bredvid varandra, på exakt samma höjd. Eftersom diptyken inte går att missa från ingången anger den tonen i salen, ger en riktlinje. Bildrörelserna på den vänstra *Freischwimmer* (187, 2011) löper vertikalt, de mörka fibriga tråd- eller molnformationerna störtar nedåt eller står kanske snarare upp, medan den högra bilden (176, 2011) ger ett ljusare helhetsintryck och de mörka brännmaneterna flyter här horisontellt.

De båda *Freischwimmer*-bilderna ramas in av två c-printar i mindre format, på behörigt avstånd men på samma vägg. Längst till vänster finns *Genom* (2002), ett svartvitt fotografi, förstorat på färgfotopapper, som föreställer ett stilleben med utspridda sockor på brädgolvet i en lägenhetshall. Längst till höger finns *Nonkosi* (2008), ett porträtt av kvinna i halvfigur som mot en svart bakgrund stöder sig med armarna mot underlaget. Hon tittar upp i riktning mot kameran, iklädd en röd t-shirt med trycket ”HIV POSITIVE”. Tillsammans med

Freischwimmer-bilderna möts de båda verken i sina skillnader. Med titeln i åtanke – *Genom* – låter sig sockornas mönster, som påminner om den vetenskapliga visualiseringen av kromosomer i genomet, läsas som en översättning från molekylärbiologisk data till vardagsstilleben – eller som ett budskap skrivet på ett tingens främmande språk, möjligt att deschiff-rera. Porträttet av Nonkosi Khumalo, styrelseledamot i den sydafrikanska rörelsen Treatment Action Campaign (TAC), visar å sin sida på Tillmans engagemang i kunskapsspridningen om AIDS och utvecklingen av behandlingsmetoder. Han har bland annat tagit fotografierna till en publikation som dokumenterar ett möte med AIDS-aktivister i Kapstaden 2006, producerad tillsammans med TAC och HIV i-Base. Även på andra ställen i Warszawa, till exempel i en rad montrar i galleriet intill, presenterade konstnären teman som homofobi, transgender och sexualpolitik, som kritik av och utmaning för den reaktionära sexualmoralen i Polen och som en solidarisk gest mot den sexuella oppositionen i landet.

Parallellism – subjektivism – objektivism

Det betyder också att den dekorativa enheten vägg och bild, som hängningen av *Freischwimmer* först utlovar, upphävs, inte bara genom dimensionernas språng, brottet mot det symmetriska arrangemanget och den (förmodade) diskontinuiteten mellan abstrakt och figurativt, utan de olika bildtyperna och deras arrangemang på väggen kräver också att besökaren rör sig i rummet. Det krävs en ständig omjustering av blicken, eftersom fler bilder hela tiden blir synliga i ögonvrån eller om man bara man vrider lätt på kroppen, mestadels oramade bilder, mycket små (vykortsformat), mycket stora, placerade långt ner, men också högt upp, porträtt och stilleben, gestiska abstraktioner, en närbild av en vagina, en bild av en modern *Spinario*, gatuscener, en ventilationsanläggning. Det betyder dessutom att bilderna kommunicerar med varandra på ett sätt som inte är bundet till det slutna narrativets mönster eller argumentets struktur, utan till en estetisk interaktionsmodell. Tillmans ser det som ett ”språk av personliga associationer och ’tankekartor’ [thought-maps]”¹, ”ett parallellismens mönster i motsats till en lineär tankeström”², något som kritikern Jan Verwoert träffande beskrivit som ett ”performativt experiment”³ med betraktaren.

Installationerna är visserligen ordnade genom ett osynligt ortogonalt raster, men är placerade med en principiell öppenhet i hur de samverkar med varandra. Installationernas variationsrikedom och flexibilitet låter dem tjäna som spegel för Tillmans eget sätt att varsebli, som en externalisering av hans tänkande och kännande och en möjlighet att skissa upp en utopisk värld utifrån sina egna föreställningar och fantasier.⁴ Avyttrandets romantiska subjektivism måste förvisso – detta fäster konstnären stor vikt vid – sättas i förbindelse med en radikal objektivism, som betonar uttrycksmöjligheterna i åldringsprocesser, slitage och andra vanskligheter hos fotografiets material (papper, kamerateknik, kemikalier, framkallningsmaskiner och så vidare), men även dess särskilda motståndskraft och beständighet.

Till de företeelser som är relevanta för denna objektivism räknas också den kontrollförlust som grundas i den analoga fotografins mekaniska produktionsförutsättningar eller i felkoderna, den digitala bildens buggar. Tidslighet, ändlighet, förgänglighet gör sig här gällande, en särskild melankoli, som snarare aktiverar än paralyserar.

1 Peter Halley, Midori Matsui och Jan Verwoert ”Peter Halley in Conversation with Wolfgang Tillmans”, *Wolfgang Tillmans*, London: Phaidon, 2002, s. 29.

2 Steve Slocombe, ”Wolfgang Tillmans – The All-Seeing Eye”, *Flash Art*, vol. 32, nr. 209, november-december 1999, s. 95.

3 Jan Verwoert, ”Survey: Picture Possible Lives: The Work of Wolfgang Tillmans”, *Wolfgang Tillmans*, s. 95.

4 Slocombe, ”Wolfgang Tillmans – The All-Seeing Eye”, s. 95.

Under årens lopp har Tillmans ständigt funnit nya sätt att utforska, tolka och iscensätta denna dialektik mellan intention och kontingens. Repertoaren och de produktionestetiska medlen har mångfaldigats. Och denna expansion får konsekvenser för presentationsformerna. Enligt Tillmans själv har installationernas karaktär varit föränderlig sedan omkring 2006/2007, alltså sedan den separatutställning som i olika versioner visades på tre museer i USA. Han såg hur det var möjligt att tydligare betona relationen mellan verkgrupperna i de större utställningarnas enskilda rum. På så vis öppnade han upp besökarna för en annan sorts koncentration, fri från pressen det innebär att alltid tvingas släppa in "hela spektrumet" (Tillmans).⁵

Freischwimmer, som Tillmans började arbeta med i början av 2000-talet, hör till en grupp eller familj av bilder som blir till utan kameran. Originalen är resultat av gestiska och kemiska operationer i mörkrummet. De skapas på fotopapper i mellanformat, som scannas in och därefter skrivs ut med såväl bläckstråleskrivare i storformat som med Lightjet-skrivare på fotopapper. Det rör sig alltså om unika exemplar som inte går att återskapa eller upprepa. Det har sagts att dessa bilder, dit även grupperna *Peaches*, *Blushes* och *Urgency* skulle kunna räknas, påminner om mikroskopiskt uppritade biologiska processer, om behårade hudlandskap, om höggradigt erogena zoner, och att de är i stånd att ladda hela rum med affekt, i synnerhet när de presenteras i så stort format som i Warszawa eller som den monumentala *Ostgut Freischwimmer*, 2004, som en gång smyckade Berlinklubben Bergheins panoramabar. *Freischwimmer* och dess släktingar går att läsa som diagram över sexualiserade atmosfärer i privata eller halvoffentliga rum, i boudoiren eller på klubben, som ytterst icke-föreställande bilder som både upphäver och kompletterar konventionerna kring representationen av det sexuella.

Värdeteori, värdepraxis

Även *Freischwimmer*-diptyken i Warszawa uppmuntrar till analogier, till en biomorfiserande och antropomorfiserande blick, där kontexten "museum" självklart är laddad med en annan atmosfär, väcker andra förväntningar, inspirerar till andra förhållningssätt än de som gäller på klubben eller hemma. Tendensen att uppfatta ett verks avbildande snarare än dess beskrivande kvaliteter kan förklaras kognitionsteoretiskt och varseblivningspsykologiskt; det kan härledas till aktiviteterna hos den "brain-association tool" som Tillmans anser styr vår perceptionsförmågas drivkraft att identifiera former.⁶ För det går inte att finna stöd i själva bildobjektet för sådana tolkningar. Vad som visas är en mer eller mindre slumpartad ansamling och spridning av färgpartiklar i och på fibrerna i ett fotopapper med kemisk reaktionsförmåga som i slutet av 2011 sattes upp med klämmor och spikar på en vägg i ett utställningsrum i Warszawa. Men att uteslutande koncentrera sig på denna empiriska realitet är per definition en omöjlighet för kulturellt och estetiskt präglade museibesökare. Ingen är så naiv – minst av alla Wolfgang Tillmans – att tro att de politiska och ekonomiska villkoren och den symboliska kontexten inte skulle vara grundläggande för varseblivningen av och betydelseproduktionen kring ett konstverk. Konstens institutionella ram och varje enskild konstinstitution där verk av Tillmans ställs ut är aktivt delaktiga i insitutionalisering av konstnären och vid konstruktionen av betraktelsens specifika modus.

Den som besöker en utställning av Wolfgang Tillmans år 2012, i det här fallet författaren av dessa rader, räknar med en särskild, väldefinierad typ av konst- och bildupplevelse.

5 Julia Peyton-Jones och Hans Ulrich Obrist, "Interview with Wolfgang Tillmans", *Wolfgang Tillmans*, London: Serpentine Gallery/Koenig Books, 2010, s. 24.

6 Pirkko Vekeli, "Wolfgang Tillmans, sukupolvens silmä", *Gloria Syyskuu*, 2006, s. 67 (citat från Dominic Eichler, "Thinking Pictures", *Wolfgang Tillmans Abstract Pictures*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, s. 9.

Konstnärens historia av utställningar och publikationer är, om än fragmentariskt, närvarande vid varje möte med hans verk. Dit hör även uppmaningen att sätta de ”abstrakta bilderna” i samband med en produktion, där realistiska och abstrakta inslag aldrig avsiktligt separeras från varandra. Tvärtom samexisterar abstraktion med figurativa eller föreställande moment. Det finns ingen motsättning mellan betydelsefri form och materia, alltså de visuella händelserna som för tillfället inte är representerande eller avbildande, och fotografierna av personer, djur, saker eller landskap. Där finns tvärtom en ouplöslig förbindelse, ett kontinuum. Det gäller varje enskild bild lika väl som hela den samlade produktionens interna, dynamiska relationalitet. Men det gäller även varje enskild konkret manifestation av mångfald, som till exempel installationen i Warszawautställningens första sal.

En avgörande förutsättning för att kunna tala om fotografi och det visuella på ett sätt som varken reducerar bilder till deras funktioner i egenskap av dokument eller ornament, eller till frågan om huruvida det som de visar är iscensatt eller autentiskt, utan istället låter bildernas materiella konstitution som objekt i rummet, deras skulpturala element, hamna i fokus, återfinns dels i den estetiska teorin, dels i själva konstinstitutionen. I och med att Tillmans tidigt valde bort en karriär som yrkesfotograf till förmån för en tillvaro som konstnär var det möjligt för honom att motivera intresset, som väcktes redan i hans ungdom, för en icke-hierarkisk, queer inställning till olika former och genrer av det visuella. För den unge Tillmans var omslagsbilden till en LP av New Order, ett porträtt av Barbara Klemm, redaktionsfotograf på *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, eller ett screentryckcollage av Robert Rauschenberg i Nordrhein-Westfalens konstsamling ”lika värdefulla” bilder.⁷ Mobiliseringen och inverteringen av värde och betydelse är centrala strategier i hans praktik. Han ifrågasätter ”ett värderingsspråk”⁸ i fotografien och rubbar visuella värdeladdningar, till exempel genom att med hjälp av c-printar i storformat – i en ”värdeöverföring”⁹ – upphöja den förmodat utarmade eller bristfälliga visuella kvaliteten i gamla svartvita kopior eller felaktigt framkallade fotopapper till museikonst. Hur mycket han än uppskattar förfining och precision förkastar han konventionella uppvisningsformer, varje ”signifiant, som – liksom ramarna – omedelbart skapar värde”.¹⁰

I november 2000 publicerade det Londonbaserade mode- och livsstilsmagasinet *i-D*, som konstnären regelbundet fotograferade för mellan 1992 och 1995, en lång specialartikel om Tillmans. I en tillbakablick på början och mitten av 90-talet skrev Kodwo Eshun: ”Att betrakta en bild av Tillmans innebar på den tiden att uppleva en omedelbar kittling, av kortslutna hierarkier, förbjudna världar, ögonblick, begär, stämningar, som aldrig tidigare hade upphöjts eller ansetts vara värdefulla.”¹¹ Att ett seende som är inriktat på upplösningen av en bestående kulturell klassifikation måste räkna med motstånd från samhället är något som andra före Tillmans redan har fått erfara. Den byråkratiska disciplinen som skiljer uttrycks- och varseblivningssättens domäner från varandra, för att därigenom upprätthålla en samhällelig ordning där tillgången till estetiska upplevelser blir lika strängt kontrollerad som rörligheten inom ett klassystem, har gång på gång provocerat fram överträdelser. Ytterst har ingenting präglat

7 Wolfgang Tillmans, e-post, 12 maj 2012.

8 Julie Ault, ”Das Thema lautet Ausstellen. Installation als Möglichkeit in der Praxis von Wolfgang Tillmans/ The Subject is Exhibition. Installations as Possibility in the Practice of Wolfgang Tillmans”, *Wolfgang Tillmans. Lighter*, Stuttgart/Berlin: Hatje Cantz/SMB Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, 2008, s. 16–27.

9 Hans Ulrich Obrist, *Wolfgang Tillmans*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007 [The Conversation Series, 6], s. 41.

10 Gil Blank, ”The Portraiture of Wolfgang Tillmans”, *Influence*, 2, hösten 2004, s. 117.

11 Kodwo Eshun, ”Under the Flightpath”, *i-D*, nr. 203, november 2000, s. 107.

den moderna och postmoderna konsthistorien så som den alltjämt pågående öppningen och utvidgningen av den audiovisuella vokabulären och konstens oupphörliga integrering av förmodat utomkonstnärliga former av uttryck och varseblivning.

Men dessa tendenser till större öppenhet och integration är inte historiskt och geografiskt godtyckliga. Deras betydelse och verkan är beroende av de diskursiva och estetiska villkoren på den aktuella platsen, vid den aktuella tidpunkten. Den kulturella situationen i London eller Köln 1992 skiljer sig i många avseenden från de konstnärliga möjligheter som diskuteras i Berlin eller New York 2012. Historiska händelser som den tyska återföreningen, kriget i forna Jugoslavien och Irak, 9/11, finanskrisen eller Fukushima förorsakar dessa skillnader, lika väl som paradigmväxlingar i den estetiska praktiken och teorin (*documentary turn*, *educational turn*, *ethical turn* och så vidare), deterritorialiseringen av samtidskonstens fält i globaliseringens tecken eller den allt djupare klyvningen mellan konst för konstmarknaden, biennalkonst och alternativa, regimkritiska praktiker utan institutionell inramning. Därtill kommer den omfattande och förmodligen oåterkalleliga digitaliseringen av den fotografiska tekniken, från kamerateknologi till internetbaserade försäljnings- och presentationssätt, som har förändrat rambetingelserna för den fotografiska diskursen i grunden och gjort nya koncept och strategier nödvändiga.

Tillmans ”värdeöverföringar” är därför inga idiosynkratiska infall. Snarare reagerar de på den visuella kulturens förvandlingar i lokala och translokala kontexter, på konservativa liksom progressiva tendenser, på tekniska innovationer liksom mediernas föråldring – inom, men framförallt utanför, bildkonstens system. Han drivs av subjektiva intressen och passioner och hans praktik utmärks av en allt mer komplex typologi av grupp- och seriebildning, i lika hög grad som av en dynamisk och kombinationsföränderlig repertoar av presentationssätt och tekniska metoder. På spel står inte bara den fotografiska bildens status, utan även konstens gränser.

Villkor: subjekt – verk – förmedling

Enligt filosofen Jacques Rancière kännetecknas den ”estetiska regimen” – som sedan lanseringen av ett modernt konst- och estetikbegrepp på 1800-talet lämnade den klassiska tidsålderns regelestetiska kanon bakom sig – av att den problematiserar och omformar de traditionella hierarkierna mellan höga och populära genrer av berättelser och visualiseringar. Följden blev en ny estetisk politik, en ny uppdelning av det sinnliga i konstens namn. Rancière har nyligen föreslagit begreppet ”aisthesis” för detta erfarenhetssätt, som under de senaste cirka tvåhundra åren har registrerat helt skilda saker som ”konst”. Rancière betonar att det inte handlar om ”receptionen” av konstverk, utan om den sinnliga erfarenhetsgrund, inför och inom vilken den uppstår. ”Dessa är helt och hållet materiella villkor – platsen för framförandet eller utställningen, cirkulationens och reproduktionens utformningar – men även varseblivningssätten och känslans regim, kategorierna som de identifierar, och tankemönstren som de klassificerar och tolkar.”¹²

För att förstå varför Wolfgang Tillmans verk – så till synes planlöst, heterogent och vidsträckt – inte bara är ytterst framgångsrikt, utan sedan över tjugo år tillbaka också begripbart och inflytelserikt både inom och utanför konstfältet, vilket resulterat i att hans praktik nu verkar som en universell, subtilt normativ stil av varseblivning och bildskapande, är det oundvikligt att ge sig i kast med de ”villkor” Rancière nämner. För dessa är grundläggande för verkets specifika synlighet och utsäglighet, samt för dess legitimitet som konst.

För att klara av den typ av uppgift som Rancières begrepp ”villkor” implicerar är det

12 Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime de l'art*, Paris: Galilée, 2011, s. 10.

lämpligt att, utöver konstnären och relationiteterna i hans praktik, även reflektera över sin egen position och relation, som kritiker, uttolkare, förmedlare, samtalspartner, teoretiker och betraktare av dessa verk. För hur uppstår något sådant som en relation till ett verk – och hur låter sig denna relation gestaltas och förändras? Inget tycks mer osökt än att inom ramen för en publikation, som blir till på grund av en stor översiktsutställning, arbeta med och långsmed verkets kategorier. De institutionella konstellationerna och infrastrukturerna, som utvecklas mellan konstnären, kritiken, museet, marknaden och formatet ”översiktsutställning”, avgör frågorna om produktionens enhet eller heterogenitet, eftersom verket i och med varje utställning, publikation och text reproduceras och omskapas inom detta nätverk.

Att jag, författaren till denna essä, skriver om Wolfgang Tillmans verk, bottnar alltså i en hel rad materiella och epistemologiska förutsättningar. Då refererar jag inte så mycket till den anekdotiska nivån av bekantskap och delvis delad historia oss emellan, som till det ständigt häpnadsväckande (fastän, eller kanske just på grund av att det är så naturligt) och oroande faktum att varje möte med en konstnärs ”verk” också upplevs (och levs) som ett möte med en annan människa.¹³ Genom sitt beroende av originalitet, upphovsmannaskap och unika verk är konstmarknadens ekonomi strukturellt hänvisad till individens signatur. Att denna mycket egenartade marknad är så till den grad personaliserad villkoras av alla möjliga estetiska, konstteoretiska och sociologiska artikuleringar av konstnärskap, kreativitet och genialitet, som kan spåras tillbaka till början av den moderna eran, och utvecklades till fullo av 1800-talets borgerskap, för att i samtiden kulminera i en kult kring det skapande jaget och dess oändliga framställningar. Det outtröttliga begäret efter monografiska betraktelser av bildkonstnärer beror på dessa premisser och formar på förhand både mottagandets förhållningssätt och kritiska perspektiv.

Produktionen av det nya

Wolfgang Tillmans handskas på ett mycket försiktigt och strategiskt sätt med den traditionella förmedlingen av verk och subjekt. Han vet att denna förmedling är ett resultat av upphovsmannarollens historiska utveckling och att den i det avseendet är principiellt öppen för kritik och möjlig att revidera. Formbarheten i denna princip använder han genom att målinriktat söka sig till experimentet. Han accepterar därmed också den kalkylerade risken att förhållandet mellan ”obestämdhet” och ”bestämdhet” inte alltid förblir ett förhållande mellan ”moment” och ”helhet”, som till exempel Theodor W. Adornos estetiska teori kräver.¹⁴ Det ”oförutsedda” är en av Tillmans huvudprinciper. Så länge något varken kan planeras eller diskursiveras finns konsten där som en möjlighet. Med andra ord, konst kan uppstå där ”den kognitiva processen inte riktigt hinner med det man betraktar”.¹⁵ För att använda en annan sedan länge transdisciplinär terminologi som härstammar från systemteori och kaosforskning: Tillmans konstnärliga praktik provocerar fram tillblivelse, det vill säga förändringar och händelser som inte uteslutande kan förklaras med orsak-verkan-förhållanden eller de delaktiga komponenterna och elementarpartiklarna. Lika viktigt som det är att beakta de ovan nämnda ”villkoren”, lika omöjligt är det att reducera produktionens objekt och processer till deras kontext, och det betyder att det till syvende och sist även är omöjligt att reducera konstnären till upphovsman-aktör.

13 På slutet av 90-talet gav Wolfgang Tillmans och jag, tillsammans med Jutta Koether och Diederich Diederichsen t.ex. ut den tyska musik- och kulturtidskriften *Spex*.

14 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, s. 63f.

15 Citat från Nathan Kernan, ”What They Are: A Conversation with Wolfgang Tillmans”, *Wolfgang Tillmans. View from above*, red. Zdenik Felix, formulerat av Wolfgang Tillmans, Ostfildern: Hatje Cantz, 2001, s. 11.

Undersökningarna som Tillmans genomför i sina utställningar och publikationer syftar alltså till tillblivelse – men detta mål kommer naturligtvis aldrig att ”träffas”, eftersom målet per definition inte går att förutbestämma. Galleriet blir till ett försöksarrangemang, till en komposition av reaktionskedjor, för att observera bildernas offentliga förhållningssätt. I en brevväxling med Julie Ault förs en ”pågående labbsituation i ständig förändring”¹⁶ på tal och när Tillmans betraktade en modell av utställningen i Serpentine Gallery 2010 såg han på nytt bilden av ett ”laboratorium för studiet av världen i många av dess fasetter och visuella manifestationer”.¹⁷ Det sökande eller den forskning hans praktik kan beskrivas som tycks ha sin grund i en fundamental tro på världen och dess förändringspotential. Varje bild, varje utställning, varje publikation får i uppdrag att skapa en aktualitet, där ett värde, en chans till förändring, bevaras i kontakten mellan bildobjekt och publik, för den individuella betraktaren lika väl som det stora antalet intressenter av denna konst.

Tillmans bidrar därmed också med ett svar på filosofen John Rajchmans fråga (apropå Gilles Deleuze och Michel Foucault och deras tankar kring produktionen av det nya och den kreativa akten i samtidens kontrollsamhällen): Nämligen hur ett öppet sökande och en öppen forskning skulle kunna uppfinnas i och med konsterna och deras institutionella rum, där inläring och avläring, resonans och interferens, en annan affektiv solidaritet och ett verkligt experimenterande *före* varje metod, all form av styrning, disciplin, *doxa*, vore möjlig.¹⁸

Ett sådant verkligt experimenterande leder inte fram till utvärderande forskningsresultat, det kommer aldrig att bevisa eller illustrera något, vad än bilderna förmår visa eller avser intyga. I och med sitt experimenterande rör sig Tillmans genom materialiteternas, formernas, affekternas verklighet och gör dessa icke illustrerbara, icke refererande verkligheter sinnligt erfarbara. Tillmans gestaltar med känslor även, och i synnerhet, när han fotograferar människor eller växter, maskiner och städer. Ur representationen av levande varelser och ting lösgör sig enskilda känslor som bildar känslokomplex i betraktaren. Konstnärer är ”utpekare av affekter, uppfinnare av affekter, skapare av affekter”, skriver Gilles Deleuze och Félix Guattari i *Was ist Philosophie?*, de tar oss med ”in i det sammansatta”.¹⁹ Och Tillmans laboratorier är verkligen platser där känslor och affekter produceras och presenteras, genom att rytmiskt pendla mellan bilderna, från vägg till vägg, från rum till rum, från sida till sida. Den sovande hundens kropp som andas och värms av solen på stenarna (i videon *Cuma*, 2011), Susannes sänkta blick (i *Susanne, No Bra*, 2006) infattad av en hårfin linje som ligger runt hennes huvud likt en ofullständig handling, men också den irriterade, avbrutna, lurande monokromin i *Lighter-* och *Silver-*verken – alla öppnar de sig, ju längre man ser på dem, ju längre man är med dem, långsamt en varsebliving av krafter och affekter. De gör det sammansatta i varje bild påtagligt.

Till försvar för egna intressen

Wolfgang Tillmans gör en hel del för att kommunicera grundbegrepp från sin egen estetiska teori. Estetiska teori? Man borde hellre tala om teoripraktik eller praktikteori, eftersom systematiken och metodiken som visar sig i hans konst är resultatet av empiriska, experimentella undersökningar av fotografins materiella potentialer, rekognoseringar som återigen följer av intresset för ett överraskningens, de spontana händelsernas och tillblivelsens konstnärliga

16 Ault, ”Das Thema lautet Ausstellen/The Subject Is Exhibition”, s. 27.

17 Peyton-Jones/Obrist, ”Interview with Wolfgang Tillmans”, s. 23.

18 John Rajchman, ”A Portrait of Deleuze-Foucault for Contemporary Art”, *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, red. Simon O’Sullivan och Stephen Zepke, London: Continuum, 2008, s. 89.

19 Gilles Deleuze och Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, s. 207.

språk. På en annan diskursiv nivå, i synnerhet i konstnårsintervjuerna, betonar Tillmans ständigt hur angeläget det är för honom att sätta sina tydliga, ibland utpräglad romantiska, preferenser, övertygelser och sätt att uppfatta världen i direkt relation till konstnärliga beslut och verkens form. I utställningarna, i installationerna av de enskilda bilderna, reflekteras hans sätt att se på sin omgivning. Samtidigt är utställningarna alltid en modell av en värld där han själv skulle vilja leva.²⁰

Men för att realisera denna subjektiva makts demiurgiska projekt, utan att falla i kreativitetsens ideologiska fälla, är det nödvändigt att reflektera över det Rancièr kallade ”villkoren”. Tillmans själv återkommer flera gånger i intervjuer och enstaka texter till olika aspekter av sin praktiks villkorlighet. Han nämner, föga överraskande, framför allt sina egna intressen och ärenden, i den mån de går att verbalisera. Som barn hade han den ovanliga hobbyn astronomi och fascinationen för livets stora frågor väcktes i unga år. Tillmans talar om ”det mycket fundamentala intresset för ljus, och vad jag kan göra med det, hur jag kan forma det”, senare tilltog passionen för det sociala, för subkulturella gemenskaper, för mellanmänsklig interaktion, för ”denna mycket reella i-världen-varo med andra, önskan att vara intensivt förbunden med andra människor”.²¹ Uttalanden i tidiga intervjuer understryker detta humanistiska, men också antropologiska intresse, som hör ihop med sammansmältningsfantasierna i en egen-sinnig samhällsutopi. Allt detta går åtminstone delvis att härleda till Tillmans erfarenheter av andlighet och kollektiv i kyrkans ungdomsfredsrörelse, som han fortfarande menar präglar honom, och kort därefter av gender-glamourerna i ett popbohemiskt London på 80-talet kring personer som Boy George.

I början av sin karriär var Tillmans ändå tvungen att värja sig mot att ständigt kallas livsstilsfotograf och ungdomskulturkrönikör. ”Min avsikt var inte att tala om ungdomen, utan att rapportera om mänskligheten”, framhärdar han 1996.²² Han hade framför allt sin medverkan i magasin som *i-D* eller *Spex* att tacka för detta missvisande rykte. Även mottagandet som hans första utställningar fick bidrag till ryktet, exempelvis Interim Art/Maureen Paleys då mycket uppmärksammade monter på Unfair i Köln 1992 (med ett stort tygtryck av *Lutz & Alex sitting in the trees*, 1993, ur ”Sex”-numret av *i-D* samma år) eller den första separatutställningen hos Daniel Buchholz 1993, med en installation som kombinerade tidskriftsidor direkt fasthäftade på väggen med fotokopior och enstaka papperskopior eller bildserier ur magasin placerade i montrar, på ett sätt som var mycket ovanligt för gallerier vid här tiden. Men man såg sällan närmare på det specifika oberoende som Tillmans hade uppnått i magasin-kontexten. Eller så tenderade man att bortse från den semantiska och semiotiska effekten av kontexten ”konstgalleri”.

Konstruktionen av Tillmans tidiga (helt igenom motsägelsefulla) image kulminerade slutligen i mottagandet av hans första bok 1995, publicerad av Kölner Taschen-Verlag. Den nådde stora upplagor över hela världen och är ett numera ikoniskt porträttgalleri av vänner, tillfälligt bekanta, främlingar och scener av ungdomsliv i kulturellt och sociosexuellt olika universum. I den medföljande essän talade Simon Watney om en ”tjock väv av sinnliga bilder, som i hög grad bidrar till att återupprätta en känsla av värdighet och integritet hos en generation, som ofta endast gestaltas i banala klichéer och stereotyper”.²³ Och även om det säkert inte är en felaktig bedömning, framför allt gällande hur klichéer undviks i gestalt-

20 Slocombe, ”Wolfgang Tillmans – The All-Seeing Eye”, s. 95.

21 Citat från Kernan, ”What They Are: A Conversation with Wolfgang Tillmans”, s. 11.

22 Christian Göttner och Alexander Haase, ”Wolfgang Tillmans: Fotografie als Selbsterfahrung”, *Subway*, november 1996, s. 10.

23 Simon Watney [inledning], *Wolfgang Tillmans*, red. Burkhard Riemschneider, Köln: Taschen, 1995, opag.

ningen och presentationen av personerna i fråga, tenderar den ändå att utnämna Tillmans till generationsfotograf, något han aldrig ville vara och heller aldrig var. Med tanke på de mycket varierande ungdoms- och subkulturerna på 80- och 90-talet gick "generations"-konceptet knappast att rättfärdiga.

Därför tillbakavisar Tillmans energiskt den sortens definitioner som gjorde honom känd. De är oförenliga med hans ambition att kontinuerligt överraska och utmana sig själv och andra. I det avseendet är det också fel att tillskriva honom enbart ett intresse för "det vardagliga", eftersom han ägnar sig minst lika mycket åt "det exceptionella".²⁴ Irriterande nog är det just kritiker från mainstream-medierna som har svårt att uppskatta "parallellitet och mångstämmighet", medan de som ser utställningarna och köper böckerna förstår sig på hans "samband mellan glädjen inför det absurda och ödmjukheten inför livet".²⁵

Med tiden har frågor kring förhållandet mellan det allmänna och det särskilda, kontingens och kontroll, materialitetserfarenhet och kunskap fått allt större betydelse. "För mig handlar det framför allt om textur, om yta och lukter. Jag lockas av den sortens förnimmelser, som kristalliseras på ett ögonblick eller i ett ögonkast [...] så att ett föremåls väsen visar sig för mig i största möjliga klarhet."²⁶ Tillmans funderar över paradoxen hur "universalitet" kan uppnås genom ett erkännande av "det specifika".²⁷

Lane Relyea har föreslagit att de motsägelsefulla anspråken i spänningsfältet mellan experimentell partikularitet och symbolisk enhet inom modern konst omsätts i handling av Tillmans i hans omfattande verk, i en arbetsfördelning mellan det allmänna och det särskilda. På så vis skulle de abstrakta bilderna styra uppmärksamheten från "the parliamentary tussle [den parlamentariska striden]" mellan avbildade personer och föremål med sina specifika blickar och perspektiv i de föreställande fotografierna till fenomenet fotografi som medium i allmänhet.²⁸ Å andra sidan skulle man lika gärna kunna säga att installationernas mångriktade kvalitet, deras "multivectoredness [multi-vektorhet]", som Tillmans gärna talar om,²⁹ inte måste begränsas till de kamerabaserade bilderna, utan i lika hög grad inbegriper alla de fotografier som uppkommit genom endast gestiska handlingar och kemiska processer.

Att assimilera fotografin till paradoxen

Tack vare rörligheten och föränderligheten i sitt verk kan Tillmans med varje kopia, utställning och publikation på nytt moderera och modulera förhållandet mellan bild och bildbärare, motiv och materialitet. Under de två decennier som förflutit sedan hans inträde på konstscenen har hans praktik kontinuerligt vidgats. Från början var fotografin hans utgångspunkt för såväl integrerande som excentriska handlingar. Även om hans samlade verk ger intryck av att det fotografiska mediet saknar gränser har fotografin som diskurs, teknik, historia, konvention förblivit den stabila referenspunkten för Tillmans komplexa operationer. Man skulle också kunna säga att en stor trofasthet till mediet karakteriserar denna praktik, trots, eller tack vare, att mediet inte alltid går att känna igen. För att citera ur en äldre essä om fotografi och måleri

24 Florian Illies, "Ohne Zweifel kann ich mehr nach vorne gehen", *Monopol*, februari 2007, s. 56–70, på s. 68.

25 *ibid.*

26 Citat från Heinz-Norbert Jocks, "Von der Zerbrechlichkeit der Nacktheit und der unerschrockenen Suche nach Glück", *Kunstforum International*, 154, april/maj 2001, s. 314–327, på s. 316.

27 Blank, "The Portraiture of Wolfgang Tillmans", s. 120.

28 Lane Relyea, "Photography's Everyday Life and the Ends of Abstraction", *Wolfgang Tillmans*, utställningskatalog Museum of Contemporary Art, Chicago, Hammer Museum, Los Angeles, New Haven/London: Yale University Press, 2006, s. 97.

29 "Peter Halley in Conversation with Wolfgang Tillmans", s. 33.

av Richard Hamilton (som Tillmans en gång porträtterat) har han ”assimilerat fotografiet till paradoxens område, inkommerat konstens filosofiska motsägelser”.³⁰ Sedan Tillmans experiment med en laserkopiator på 80-talet har hundratals bilder uppkommit som knappast är bundna till fotografins etymologi (ljusteckning), men som ständigt motarbetar och överskrider fotografins sociala och epistemologiska funktioner som verklighetsavbildning, bevismaterial, minneshjälper, dokumentation eller estetisk uttrycksform. Fotografins diskurs, med sina ”post-fotografiska” överdrifter, debatten kring den fotografiska bildens status – inget av detta har avgjorts, utan förs tvärtom vidare av Tillmans på hans egna villkor. Konstnärens praktik bildar en kontext av testomgångar och varseblivningsäventyr, som är tätt kopplade till fotografins och den fotografiska teorins historia och samtid. På samma gång skapar den specifika logiken i hans verk ett eget rum, där arkiv och presentation griper in i varandra genom att fotografiet som historisk och diskursiv formation förvisso spelar en viktig roll, men där bildkonstens problem och paradoxer tar över nyckelfunktionerna.

I och med att mediet smittades av konstens epistemologiska problem öppnades det för nya möjligheter, nya kontexter av reception. I detta sammanhang blir det också tydligt att Tillmans, som Julie Ault har formulerat det, kan utöva ”sin rätt till mångskiktad förmedling”.³¹ Med andra ord gör fotografin det möjligt för honom att interagera med betraktaren på en mängd olika sätt. I hans ögon och händer blir det till ett möjligheternas fält, där det ”oförutsedda” i ständigt nya konstellationer och juxtapositioner av materialiteter, dimensioner och motiv kan äga rum. Fotografin vinner därmed tillbaka en experimentell dimension, en öppenhet bortom estetiska former och tekniska format, men med noga kännedom om mediets historia.

Skikt och grupper

Tillmans verk expanderar både horisontellt och vertikalt; verken utvecklas inte bara vad gäller bredd, variation och val av objekt och tillvägagångssätt, utan även med tanke på utsagornas och formernas skärpa, aktualitet och bestämdhet. Verken består av skikt och grupper, och nya tillkommer regelbundet. Skikten består av frågeställningar, intressen, passioner. Till grupper (eller familjer) fogar sig material, motiv, metoder. Gränserna mellan skikt och grupper är varken stela eller godtyckliga. Varje skikt kan uttänjas och fördjupas, varje grupp kan ta upp nya medlemmar eller deltagare. Skikten skjuter in i grupperna, grupperna blandar sig med skikten. Hur det ser ut och vad det får för effekt demonstreras av Tillmans i varje utställning, varje enskilt rum i utställningen, varje enskild vägg och enskild bild.

Alla försök att följa konstnären genom dessa utvecklingar innebär att leva sig in i hans horisontella och vertikala rörelser, teckna dynamiska kartor över interna och externa vektorer och samband. Man kan ha i åtanke att Tillmans aktivt arbetar med sådana kartor och diagram. Hans utställningar och böcker utgör i grund och botten en strävan att under konstruktionens gång upptäcka en ordning, en orientering, en taxonomi i de enskilda bildernas mångfald. Och detta utan att demonstrativt visa upp denna ordning, som i sin tur inte kan likställas med den intention som förstärker rörelserna i verket. Ordningen är inte metodologisk eller heuristisk, den framkallar eller vägleder inte produktionen. Den etablerar sig i själva processen och blir först efteråt, om någonsin, synlig eller läsbar. Som ett erbjudande till betraktaren, som en utmaning.

30 Richard Hamilton, ”Photography and Painting”, *Studio International*, vol. 177, nr. 909, mars 1969, s. 120–125, på s. 125.

31 Julie Ault, ”Das Thema lautet Ausstellen. Installation als Möglichkeit in der Praxis von Wolfgang Tillmans/ The Subject Is Exhibition. Installations as Possibility in the Practice of Wolfgang Tillmans”, *Wolfgang Tillmans. Lighter*, Stuttgart/Berlin: Hatje Cantz/SMB Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, 2008, s. 15.

Vid analysen av detta verk gäller det alltså att utarbeta kartor utifrån kartor, diagram utifrån diagram, constellationer utifrån constellationer. I samma ögonblick som detta sker, det vill säga då läsningen sätter in (till skillnad från ett betraktande, som inte syftar till några fixerade utsagor och beskrivningar), inleds ett samarbete mellan verkets skapare, som i detta fall bär namnet "Wolfgang Tillmans", och den som försöker skapa en logik eller dechiffrera en tanke-affektiv struktur, som bidrar till förståelsen och upplevelsen av verket. Ett sådant samarbete utmynnar, när det gäller en konstnär som Wolfgang Tillmans, automatiskt i jämförelser och möjligen i en konkurrens mellan olika ordningssystem. Kunskapsintressena kan då sammanstråla, kanske är de till stora delar till och med identiska. Men oavsett hur koncentrerad läsningen än är avviker den slutligen från de förklaringar och manualer, som upphovsmannen själv tilldelar verken och mottagandet av dem.

Denna skillnad skapar en specifik hermeneutisk spänning, som man kan uppleva i konfrontationen med flera verk i en på det hela taget diskursiv samtidskonst. Den går knappast att bemästra, eftersom verkets diskursivitet och referentialitet inte yttrar sig i angripbara utsagor eller bidrag till diskussionen, utan i installationer, i arrangemang av bilder och bildobjekt, vars betydelseproduktion förblir och måste förbli ambivalent och atmosfärisk. Upplevelsen av autenticitet, spontanitet och flyktighet ska inte förväxlas med felprogrammering, och det känslomässiga engagemanget i dessa bildrum ska inte förväxlas med en förutsättningslös tillgänglighet.³²

Även om Wolfgang Tillmans engagerar sig i varje enskild bilds kvalitet, även om han utformar sina arbeten till fristående, i sig själva inneslutna och omslutna kompositioner och producerar och ställer ut dem på ett sätt som gör rättvisa åt deras singularitet och autonomi (i det avseendet testar installationerna den ikoniska övertygelsekraften hos enskilda verk), framhävs ständigt det ömsesidiga beroendet mellan bilderna, det faktum att Tillmans verk oftast förekommer i sällskap med och omgivna av andra bilder. Förbindelsen mellan de enskilda bilderna och sammanhanget som upprättas genom dem är inte någon enkel förbindelse från del till helhet. Det ena finns trots det andra. Bilder skapar teser och utsagor utan semantiskt eller narrativt entydig och fixerbar betydelse. Det rör sig snarare om sammankopplingar av känslor, intryck och stämningar. Dessa står visserligen helt öppna för diskursivering, även om konstnären endast ger en minimal anvisning. Förutom klichén finns det troligen ingenting han fruktar mer än didaktik.

Kontinuitet för diskontinuiteten

Tillmans energi och ihärdighet har endast undantagsvis, som efter partnern Jochen Kleins död i AIDS 1997, försvagats under någon längre tid. Sedan 1993 har bild efter bild, utställning efter utställning, bok efter bok, tillkommit. Bara nu under 2012 finns det möjlighet att besöka sex stora separatutställningar, i Warszawa, São Paulo, Glasgow, Zürich, Stockholm och Bogotá. Därtill kommer böckerna *Wolfgang Tillmans: Zacheęta. Ermutigung*, *Wolfgang Tillmans: FESPA Digital/FRUIT LOGISTICA*, *Wolfgang Tillmans: Neue Welt* samt den publikation där denna text ingår, som producerats i samband med utställningen på Moderna Museet och Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

En så omfattande produktion visar på kunnande, kompetens, professionalitet och kapacitet. Det framstår som en enda manifestation av "ableness [duglighet]". Spår av misslyckande letar man närmast förgäves efter, vilket förvånar än mer, om man betänker vilken särskild betydelse stunder av tvivel, utsatthet, osäkerhet, avvaktande och förgänglighet har

32 Ilka Becker, *Fotografische Atmosphären. Rhetoriken des Unbestimmten in der zeitgenössischen Kunst*, München: Wilhelm Fink, 2010, s. 151.

för Tillmans estetik. En tänkbar förklaring är att den professionella apparaten är en förutsättning för tillblivelsen, för felen, ifrågasättandet, problematiseringen, det vill säga de produktiva svagheterna som bereder väg för kris lika väl som för framgång. Tillmans påkostade produktioner är beroende av ett effektivt samarbete med inblandade institutioner och förlag, ett team av medarbetare samt med gallerierna. Varje fas följs och övervakas av konstnären personligen. Den friktionsfria, kontrollerade verksamheten visar sig vara en förutsättning för möjligheten till experimentell öppenhet, för överraskningarna och spontaniteten, elegansen och lättheten som karaktäriserar dessa verk.

I det programmatiska efterordet till sin bok *Manual* från 2007 ställer Tillmans en rad frågor som är utgångspunkten för hans livsprojekt, men som också fortsättningsvis tycks vara principiellt ledande och drivande i hans konstnärliga praktik: "När blir en utveckling märkbar? När blir en process igenkännlig? Vilken uppnår en kritisk massa? När blir något till något? Vad kan bilder synliggöra?"³³ Alla dessa frågor riktar in sig på gränsvärden, brytpunkter, vändpunkter och snilleblixtar. Uppenbarligen fungerar inte bara den enskilda utställningen eller den enskilda boken som ett laboratorium. Den fortlöpande produktionen i hela Tillmans konstnärskap liknar en testserie eller en serie hållbarhetstester. Det observeras noga om något inträffar eller ändrar sig och under vilka villkor. Och under dessa undersökningar arbetar Tillmans med verktyg som han själv har utformat. Varje enskild bild har en dubbelroll – både som medel och objekt för iakttagelse och utforskning.

Att upptäcka en bild

Jag står tillsammans med Wolfgang Tillmans i ett av de luftiga, vitmålade rummen i hans ateljé, som sträcker sig över ett våningsplan på sexhundra kvadratmeter i ena änden av det kontorskomplex som planerades och uppfördes som varuhus av Felix Hoffman och Max Taut i Berlin-Kreuzberg. Den är en av hans produktionsplatser. Här arbetar han tillsammans med sitt team på nästa utställning, som testas i pappmodeller och även provhängs på väggarna. Här finns ett arkiv med konstnärskopior – utställningarnas operationsbas, som konstnären till största del fyller med egna kopior, alltså inte med bevarade kopior från privata eller offentliga samlingar. Dessutom har ett mörkrum med förstörings- och färgframkallningsapparater inrättats.

Det är i mitten av juni 2012. Vi pratar om regelbundenheter och mönster i Wolfgangs verk. På väggen hänger en bläckstråleutskrift i storformat, som föreställer en nattlig gatuscen i Shanghai, uppenbarligen fotograferad på sommaren, badande i gul gatubelysning, krönt av lövkladda grenar, som – skarpare än något annat i scenen och avhuggna av bildkanten – skjuter in i bilden uppifrån höger och vänster.

Länge trodde inte Wolfgang så mycket på *Shanghai night, a*, 2009. Trots det har han tagit med den i sin nästa bok, *Neue Welt*, som är under arbete och ska stå klar i tid till utställningen med samma namn i Kunsthalle Zürich i september 2012. Men nu, i förstoringen 207 × 138 cm, visar bilden en dittills oanad styrka, vilket ofta är fallet med foton tagna med den högupplösta digitala spegelreflexkamera som han ihärdigt använder sedan några få år tillbaka. Medan människor ligger och dåsar i liggstolar i bakgrundens oskarpa har tre män i förgrunden samlats kring ett brädspel. Två av dem sitter på huk, den tredje har dragit till sig en klappstol och sitter med sin blottade, vita rygg vänd mot fotografen. Det är en bild av försjunkhet, av väntan, övergång, tiden som förflyter. Något verkar inte stämma, som om en förändring låg i luften. Eller är det en bild av fullständig frid? Ingen tycks ha märkt när fotografen knäppte av bilden. Hur mycket har han trots det kunnat påverka bildens komposition?

33 Wolfgang Tillmans, *Manual*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007, opag.

Och varför tycker han mycket bättre om den nu, när den hänger på väggen? Vi talar om nödvändigheten av att ge sig in i de sociala situationer man fotograferar. Inte bete sig som om det finns något utanför scenen och ramen. Om hur viktigt det är att vara involverad. Hur mycket det kostar på att ge sig till känna. Skammen över den egna voyeurismen.

Jag säger till Wolfgang att personer sedda bakifrån är en slående konstant i hans bilder, nästan en pendang till frontalporträtten, där de avbildade personerna ser rakt på betraktaren. (Jag tänker då på några bilder ur serierna *Alex & Lutz* och *Bournemouth* från 1992, *Paul, New York*, 1994, *Valentine*, 1998, *Paula with typewriter*, 1994, *After Warriors*, 1996, *Arkadia III*, 1996, på arbeten ur *Soldiers – The Nineties-Komplex*, *Gedser*, 2004, *haircut*, 2007, *Nacken (a)*, 2007 och *Nacken (b)*, 2009.) Wolfgang rättar mig. För det första använder han sedan länge bilder av människor som substitut för självporträtt och huvuden sedda bakifrån som en förlängning av sig själv. För det andra försöker han undvika uppseendeväckande eller alltför metodiska regelbundenheter. Det gäller att överväga och eventuellt förhindra förutsägbarheten i ett motiv eller en komposition redan då man tar bilden. Ibland kan man i hans verk känna ambitionen att undvika alla former av repetition, som ger ifrån sig en lukt av det beprövade och testade, snarare än smaken av en obekvämlig ny början.

Nätter och marknader

I boken *Neue Welt*, sin fjärde konstbok på Taschen, har Tillmans framför allt sammanställt fotografier från de senaste två, tre åren. Han har rest mycket, begett sig till okända platser. I den haitiska natten, ett år efter jordbävningens katastrofen, fotograferade han tältläger längsmed väggkanten från bilen i farten. Eller hur någon hoppar ut ur en buss med en tung säck i händerna. Vid första anblicken är det planlösa bilder som tycks ha uppkommit i förbifarten. På ett mycket koncentrerat vis förmedlar de emellertid något väsentligt från denna postkatastrofiska situation, en känsla av den fortgående krisen i Haiti, av människornas utmattning, av nödvändigheten att vara på sin vakt här. I kontrast till sådana drömska, ödsliga nattscener innehåller *Neue Welt* också imponerande dagsljusa tablåer. En episk marknadsscen från Etiopien löper över ett helt uppslag och liknar en perfekt arrangerad teatertablå eller en realistisk målning från 1800-talet, som om en sådan välavvägd och mångskiktad bild aldrig skulle kunna dyka upp i verkligheten oanmäld. Denna bild av kommers på dammig mark, med sitt komplexa nätverk av gester, kroppshållningar, blickar, färger (framför allt i tygerna och kläderna), eller den fallande diagonalen som händelserna grupperar sig kring, liknar flyktpunkten (fram eller tillbaka) för den globaliserade ekonomins många bilder av rum och arkitektur – kromblänkande och granitbländande gallerior, spekulativ arkitektur, shoppinggator med jätteaffischer eller människor i butiker fullproppade med varor – som går att finna i *Neue Welt*. Boken kännetecknas av ett ökat intresse för materialiteten, för det eleganta och hårda i den kommersiella arkitekturen och i stadsrummen på det globaliserade samhällets icke-platser. Den utgör en katalog över texturer, av metallic-lack, fejkfasader, glas och plast. Gång på gång bilder av bilstrålkastare, som tycks facetterade och slipade som insektsögon eller urtidsdruser och geoder. Till synes farliga futuristiska, arkaiska former, funna i ett underjordiskt parkeringshus i Tasmanien, där Tillmans fick något av en uppenbarelse då han såg de senaste årens bildesign i hela dess groteska påtaglighet.

Eller dessa oroväckande stilleben: en skoningslös griptång på en soptipp; en hög vrakgods, som man lika lite vill skada sig på som på skaldjurens vassa skal, som tycks vittna om en snabb måltid. En parad av disparata, heterogena materialiteter och texturer, blandade med porträtt av män i arbets- och fritidskläder, av Anders Clausen, konstnärens partner, av en åldrad Gustav Metzger, som liksom Nonkosi Khumalo fanns i den första salen på Warszawautställningen. Tillmans bjuder på inblickar i teknologiskt högutrustade arbetsrum, i

en operationssal eller i ett observatorium. Han fotograferar natthimlen över Kilimanjaro, men ställer kopians digitala brus i förgrunden och underminerar därmed varje förväntan på en National Geographic-estetik.

Och han går nära in på överarmar, nackpartier och klädveck. Det rör sig om bekanta visuella gester, delvis rentav häpnadsväckande kontinuiteter, som man inte förbehållslöst lyckas få ihop med titelns löfte om en ny värld, förrän man än en gång fastslår att rörelserna i detta verk inte sker på motivets nivå i någon högre grad, utan mer i stundom omärkliga förändringar av fotografin i relation till dess tekniska och historiska möjligheter, och i förändringarna av konstnärens relation till sitt eget medium.

Latenta bilder

Med *Neue Welt* differentieras Tillmans fotografiska bildpraktik ytterligare. Boken är inte bara ett dokument över hans kontakt med den digitalaamerateknologin, och en ny fascination för krassheten och hårdheten hos globala junkspaces, som kan återges och förfinas med digital högupplöst teknologi på ett helt annat vis än vad som var möjligt med analoga medel. Betecknande nog sattes också exemplar ur serien *Silver*, den kanske svåraste, mest otillgängliga verkgruppen, in mellan kamerabilderna, framför allt i första halvan av boken. För dessa bilder saknar inte bara figurativa element som är lätta att känna igen och tyda. De förfogar inte heller över *Freischwimmers* gestiska kvalitet eller *Lighters* veckade och vikta tredimensionella kroppslighet. Tillmans använder de latenta färgerna från olika tillverkare av färgfotopapper, manipulerar de kemiska processerna i mörkrummet med gammal eller oren framkallningsvätska och använder de likaledes nedsmutsade valsarna i framkallningsmaskinen, för att skapa korn och andra mekaniska spår på pappersytan. Resultatet blir att dessa bilder ofta verkar märkligt torra och glanslösa, samtidigt som de är oändligt morfologiskt nyanserade och på ett ytterst levande sätt berättar om fenomenet (och processen) att bli en fotografisk bild. Dokumenterar inte det mörka blå i många *Silver*-bilder den utmattade framkallarens kamp, då den inte längre är i stånd att skapa svart? Vittnar inte fläckarna, spåren, sprickorna och andra oregelbundna märken om formskapande defekter och avsiktliga fel?

Tillmans samlade redan tidigt i sin karriär dessa skadade, tills synes bristfälliga, onormala bilder och publicerade dem första gången i ett nummer av tidskriften *Parkett* 1998. Med dessa föregångare till serien *Silver* visade han sitt intresse för den motståndskraftiga materialiteten, för processualitet, för sublingvistiska dimensioner, kort sagt: för det fotografiska budskapets ”noise”. De mekaniska, kemiska och fysikaliska villkoren som systematiskt undertrycks i den fotografiska representationens och dokumentationens regim träder i förgrunden i dessa bilders anspråkslösa och närmast obevekliga oläsbarhet. ”Eftersom de har så mycket med material att göra är de också något av en bit natur för mig, något mineraliskt. Här skapas bilden såväl traditionellt i emulsionen som på bildens ytskikt i form av saltavlagringar, silverderivater, kalk och alger.”³⁴ Dessa naturlika bilder lever ofta sitt eget liv hos Tillmans. Flera original (i formatet 30 × 40 cm och 51 × 61 cm) förändras sig med tiden, då de avsiktligt blev felaktigt fixerade; de är instabila, efemära, oberäknliga. De snarare förkroppsligar än gestaltar ett skeende. I vid bemärkelse rör det sig om latenta bildobjekt, eftersom otaliga fler bilder väntar i dem.

Genom sin uppmärksamhet på det fotografiska materialets produktiva egensinnighet närmar sig Tillmans fotografins barndom. I synnerhet William Henry Fox Talbot, uppfinnaren av ”the photogenic drawing”, som i sin första bok *The Pencil of Nature* från 1844 lade stor vikt vid det faktum att pappersfotografier ”formas eller skapas blott genom optiska och kemiska

34 Wolfgang Tillmans, e-post, 8 juni 2012.

medel”, utan att ledas av en tecknande hand; ”naturens penna” ersatte ”konstnärens hand”.³⁵ Talbots kalotypi-process, hans användning av ett papper som blivit ljuskänsligt med hjälp av silvernitratt och kaliumjodid och som efter belysningen resulterade i en på sin höjd svag och blek bild, möjliggjorde genom den senare tillsatsen av gallussyra och silvernitratt skapandet av en tydlig (men fortfarande negativ) bild. Det var således först i och med den fotokemiska framkallningen som den tidigare ”latenta” bilden frambringades. Fotopapprets ytskikt blev så att säga en näthinna på vilken verklighetens bilder fastnade och lät sig lagras tills de behövdes. På så vis erhåller pappret samma sorts oberoende verklighet som en kemisk-fysikalisk process.³⁶

Denna verklighet, som även förkroppsligas i bildobjekten i *Silver*, kontrasterar nu Tillmans i *Neue Welt* mot digitala bilder, som genom de digitaliserade kopieringsprocesserna på ett mycket djupgående vis gestaltar samtiden. Radikalt olika bildkoncept och bildverkligheter skaver mot varandra. Inför det oundvikliga – (den ekonomiska och epistemologiska) makten, men även potentialen i de fotografiska bildernas digitalisering, som sedan länge har hunnit ifatt och transformerat hans egen praktik – insisterar Tillmans på materialitetens slöa, obstinata känsla och på skönheten hos ”fotografiets organisk-kemiska natur”.³⁷ Då han söker efter nya bilder, något han ser som sitt konstärliga projekts största skyldighet,³⁸ visar sig den senaste teknologin vara inspiration och katalysator, men inte en lösning, åtminstone inte som den enda lösningen för produktionen av visuella händelser som låter oss se ”det oförutsedda”. Det digitala bemästrandet av naturen ställs mot fotopapprets oberäkneliga latens. Men det innebär inte någon reträtt från den digitala bildens makt till förmån för den självverkande naturbildens förmodade metafysiska autenticitet. Tvärtom verkar det som om Wolfgang Tillmans i framtiden kommer att rikta in sig än mer – genom sin uppgörelse med bildens fysiska närvaro – på det digitalas latens och tillblivelse.

35 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* [1844], New York: Da Capo, 1969, opag.

36 Bernd Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München och Wien: Hanser, 1989, s. 188ff. och Vered Maimon, ”On the Singularity of Early Photography: William Henry Fox Talbot’s Botanical Images”, *Art History*, vol. 34, nr. 5, november 2011, s. 958–977.

37 Wolfgang Tillmans, e-post, 8 juni 2012.

38 ”That’s the only thing I feel responsible for: my sense of duty is that I want to make new pictures”, Peyton-Jones och Obrist, ”Interview with Wolfgang Tillmans”, s. 22.

Installationsbilder Moderna Museet

Rum 1

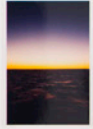
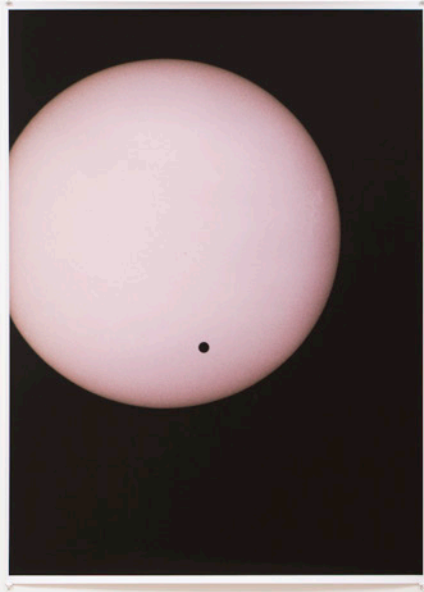






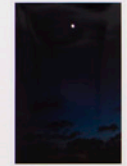
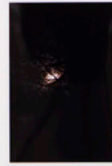
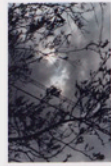
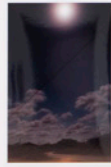
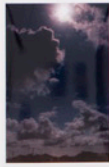
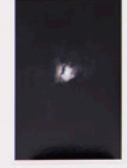
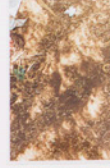
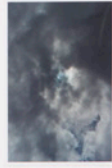
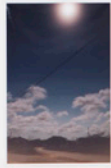














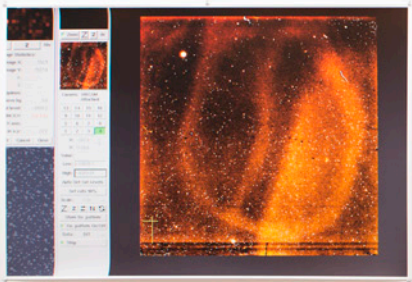
Rum 2





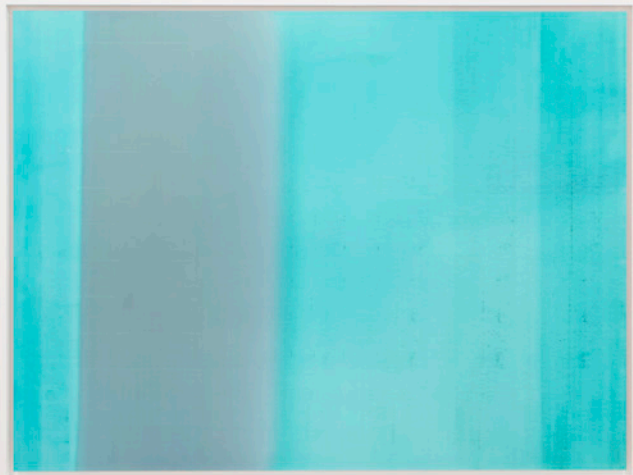






Small rectangular text panel, likely a label or caption, positioned between the astronomical image and the larger framed artwork.







Rum 3





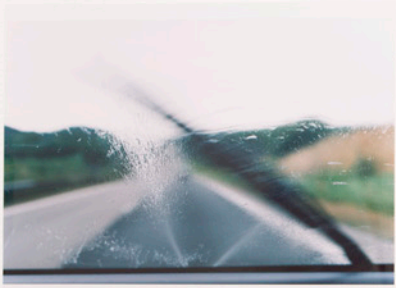


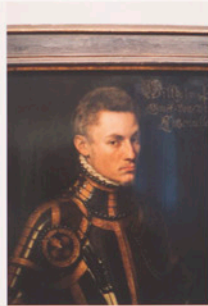














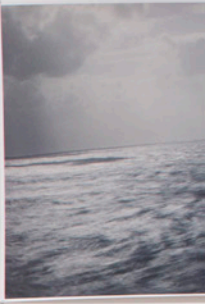
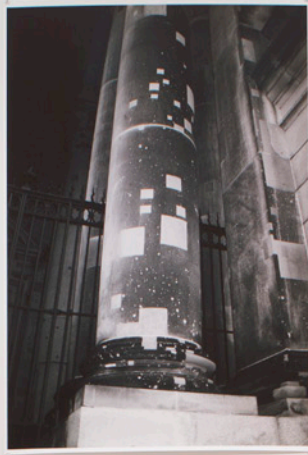
Rum 4

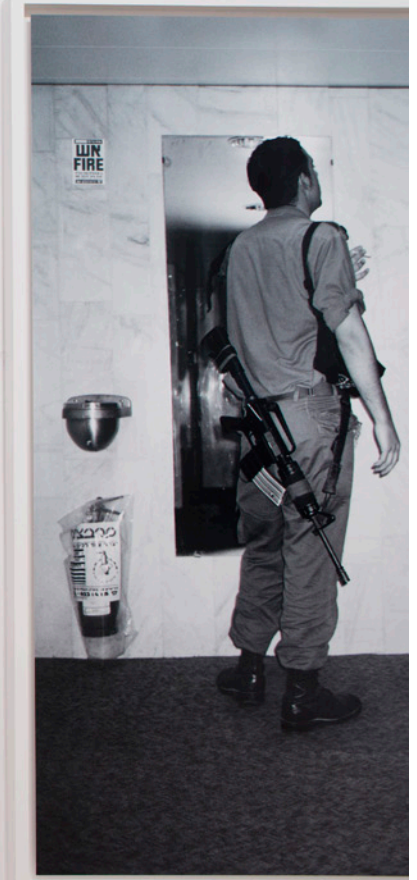




















Rum 5



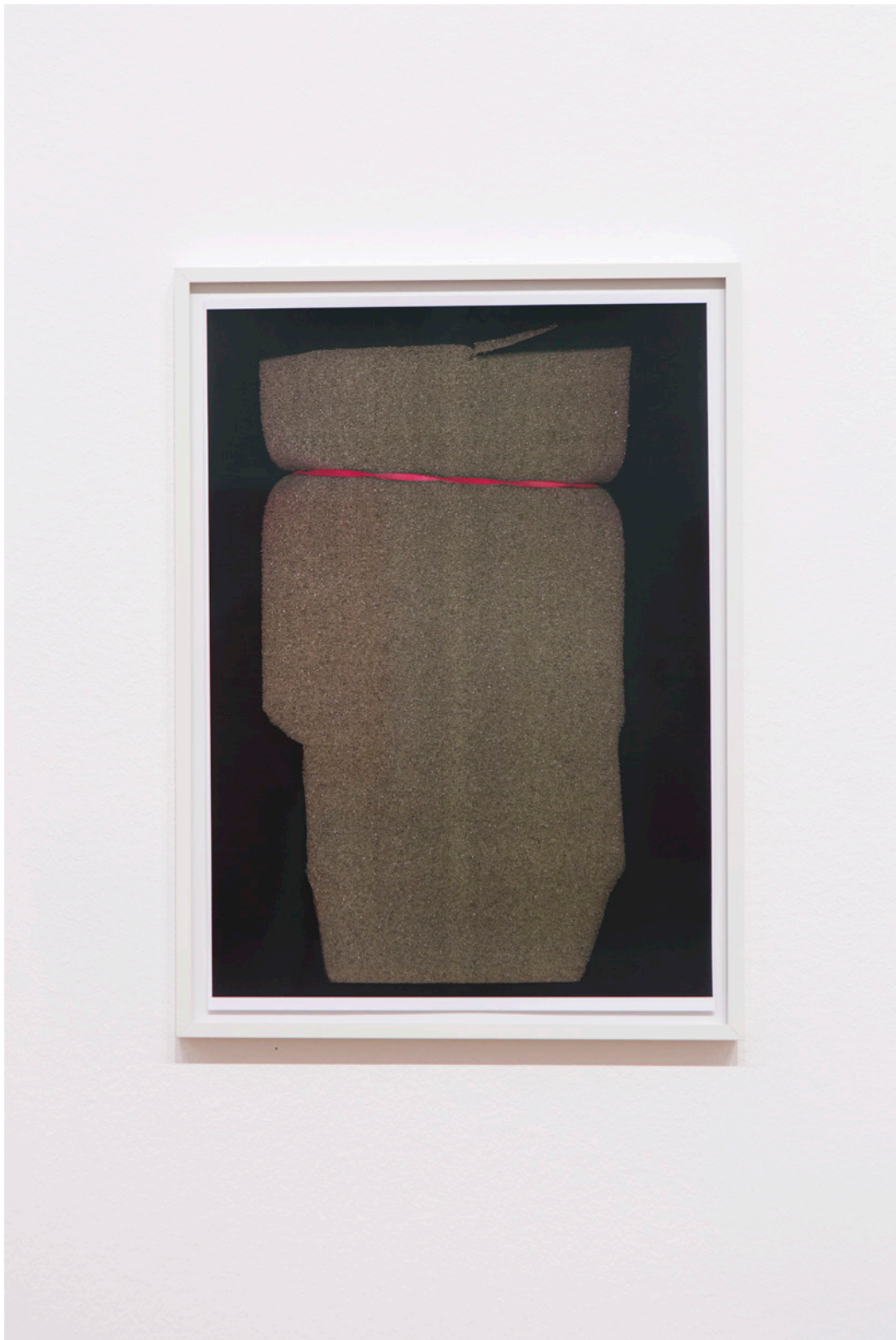




















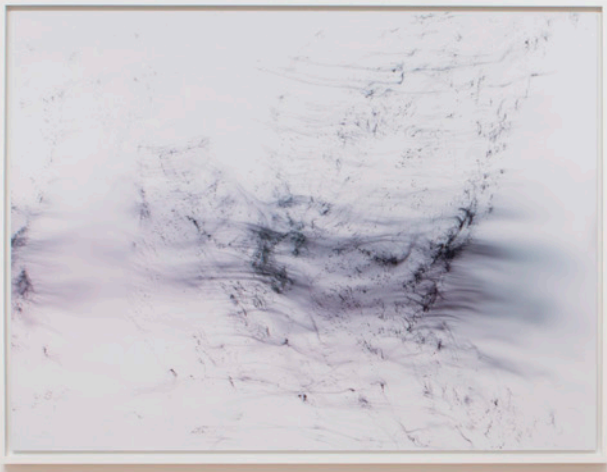
Rum 6





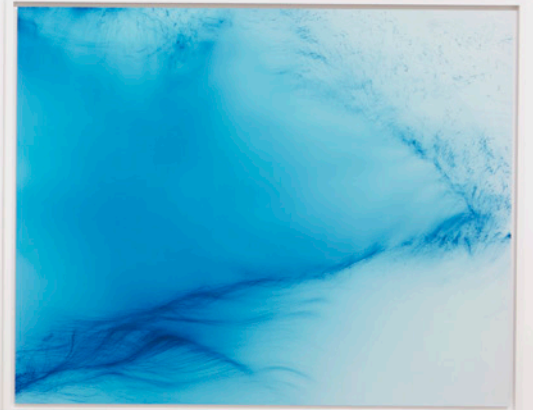
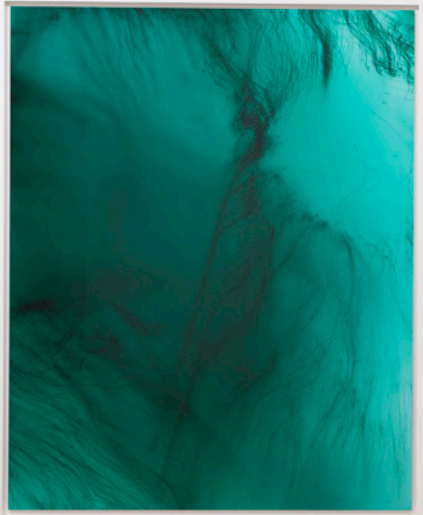


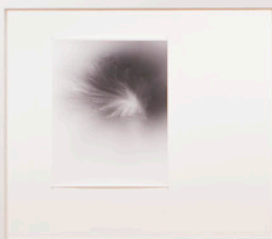
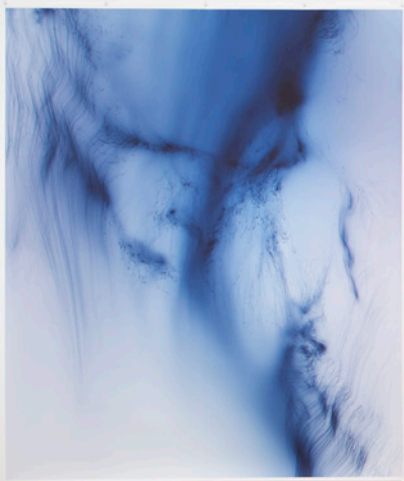










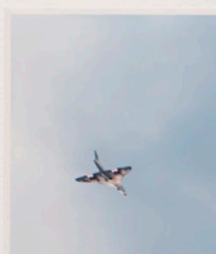
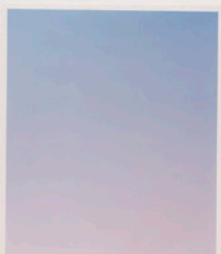
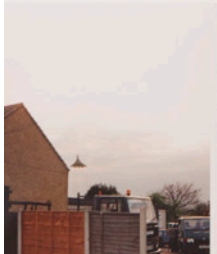
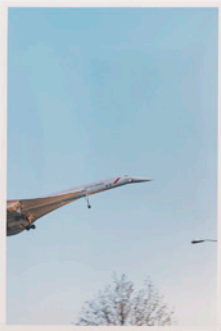
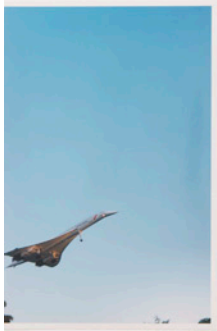
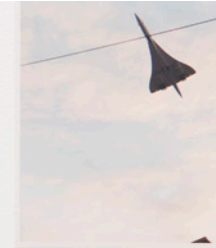


Rum 7

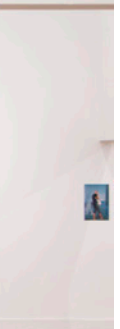












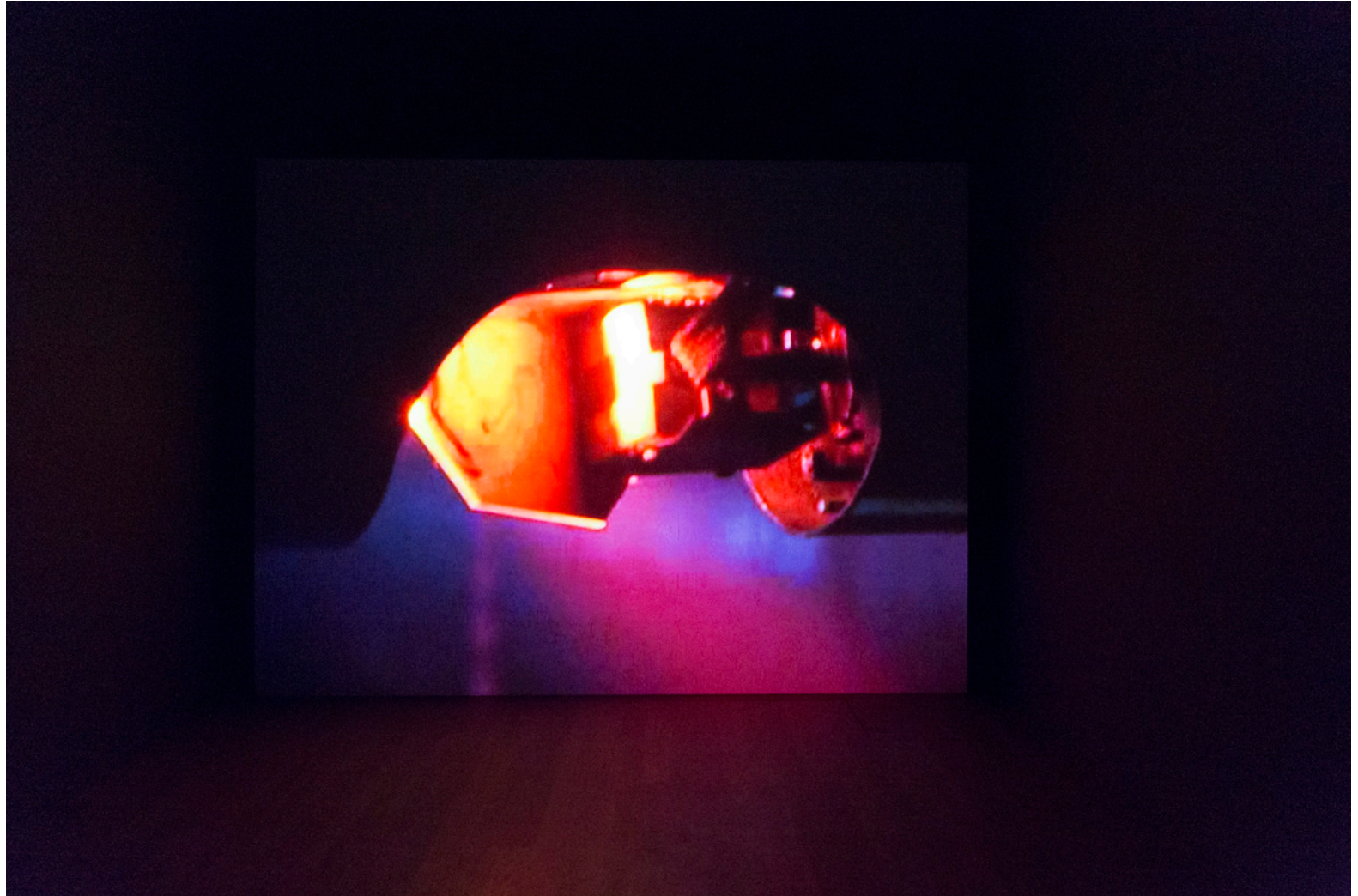


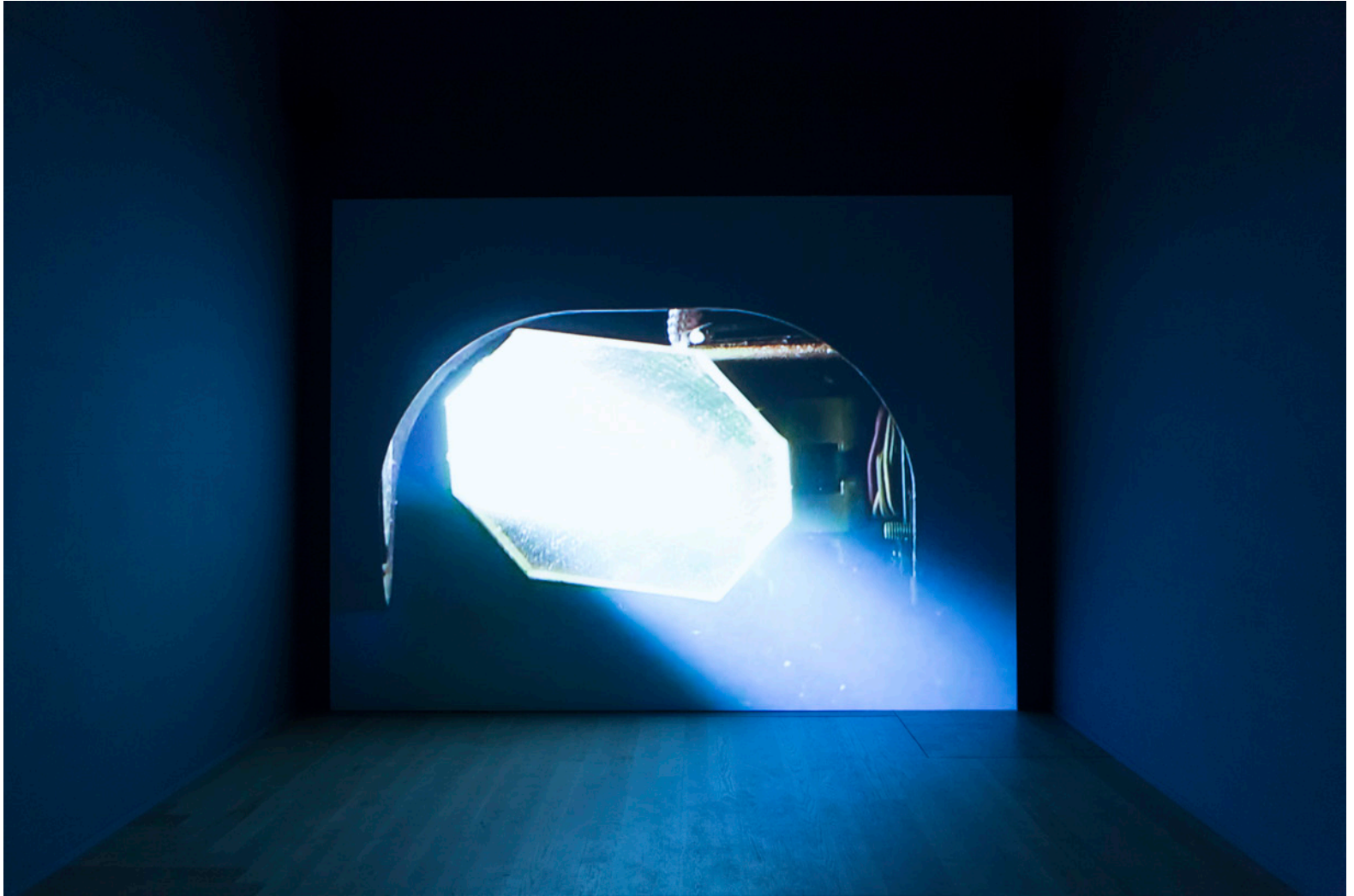


Rum 8





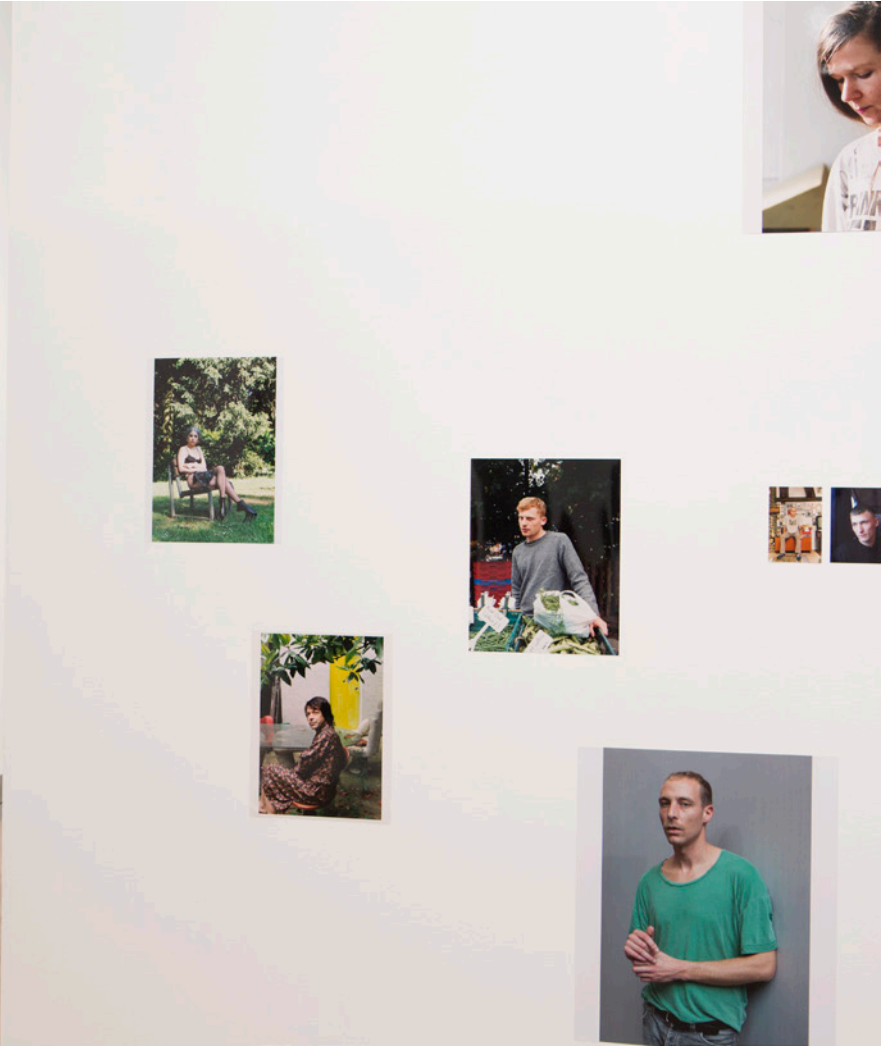




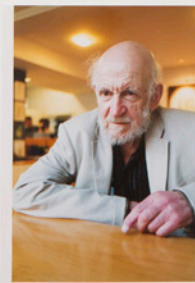
Rum 9















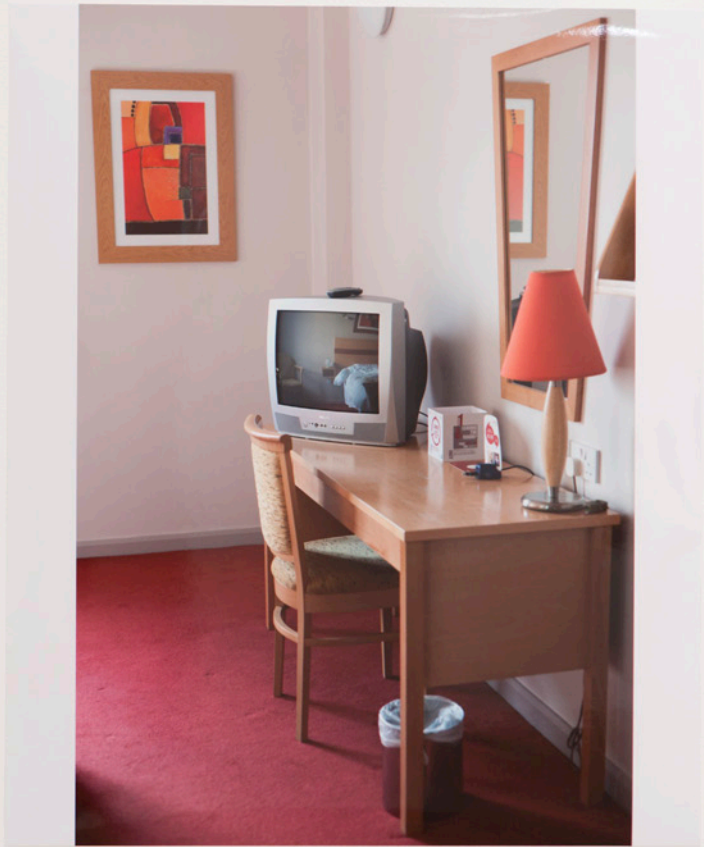
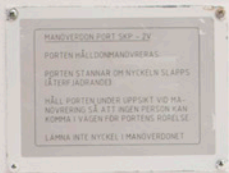






Rum 10



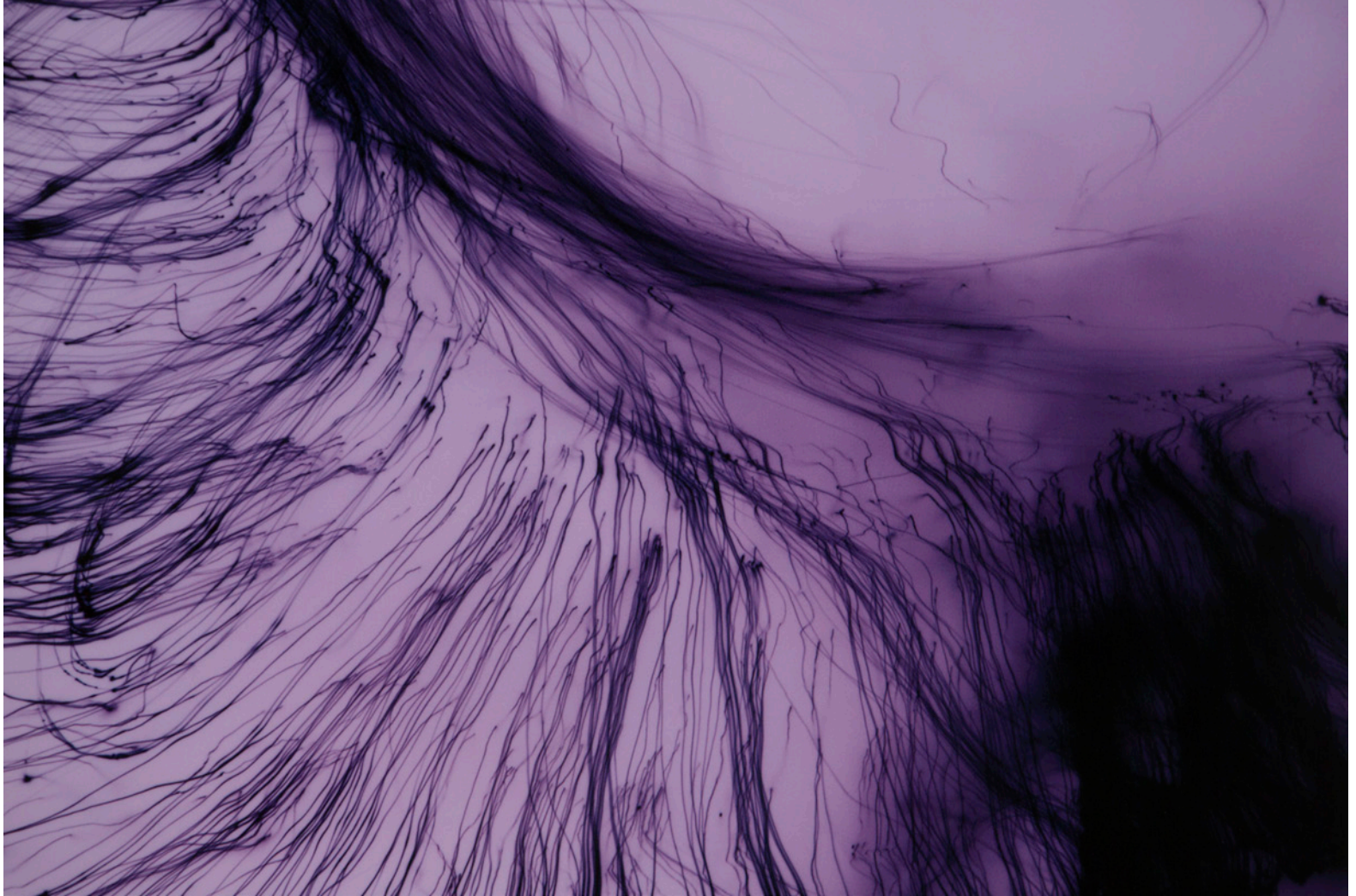














Korridor



Rum 11









Rum 12





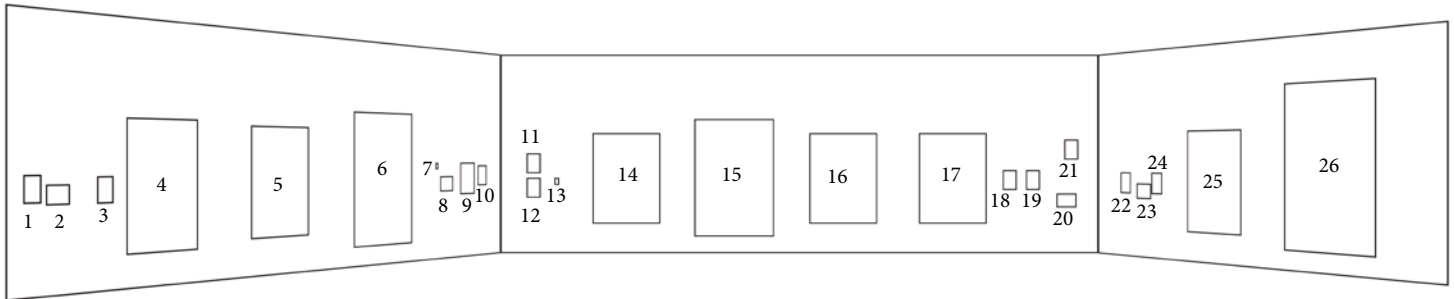






Karta över utställningen Moderna Museet

Rum 1

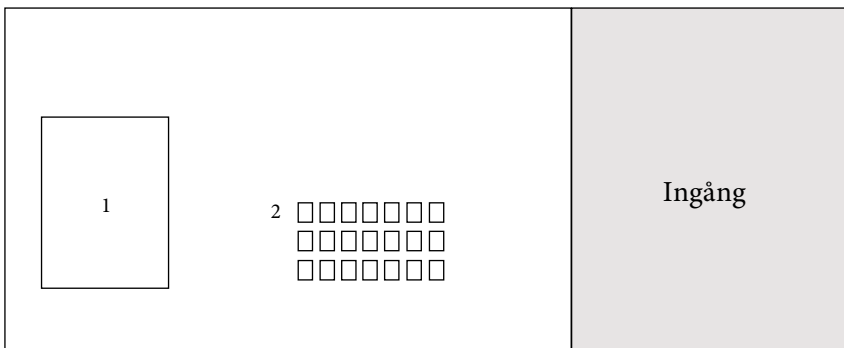


1. Shanghai night, a, 2009
2. paper drop (light), 2006
3. untitled, 2010
4. in flight astro (ii), 2010
5. Venus transit, second contact, 2004
6. spores, 2012,
7. sunset reflected, 2005
8. Kilimanjaro, 2012
9. Rest of World, 2009
10. Rohbau, 2009
11. Vista Telescope, ESO, 2012,
12. lovers, 2009,
13. Eierstapel, 2009
14. Venus transit, drop, 2004
15. Munuwata sky, 2011,
16. Venus transit, clouds, 2004

17. Venus transit, 2004
18. Fire Island, 1995
19. Tag/Nacht, 2009
20. dusty vehicle, 2012
21. red eclipse, 2000
22. Nightfall (b), 2010
23. paper drop (space), 2006
24. Eclipse, China (a), 2009
25. Venus transit, edge, 2004
26. Paranal ESO, sky & ocean, 2012

1-3, 7-13, 18-24
färgfotografi typ C

4-6, 14-17, 25-26
bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor

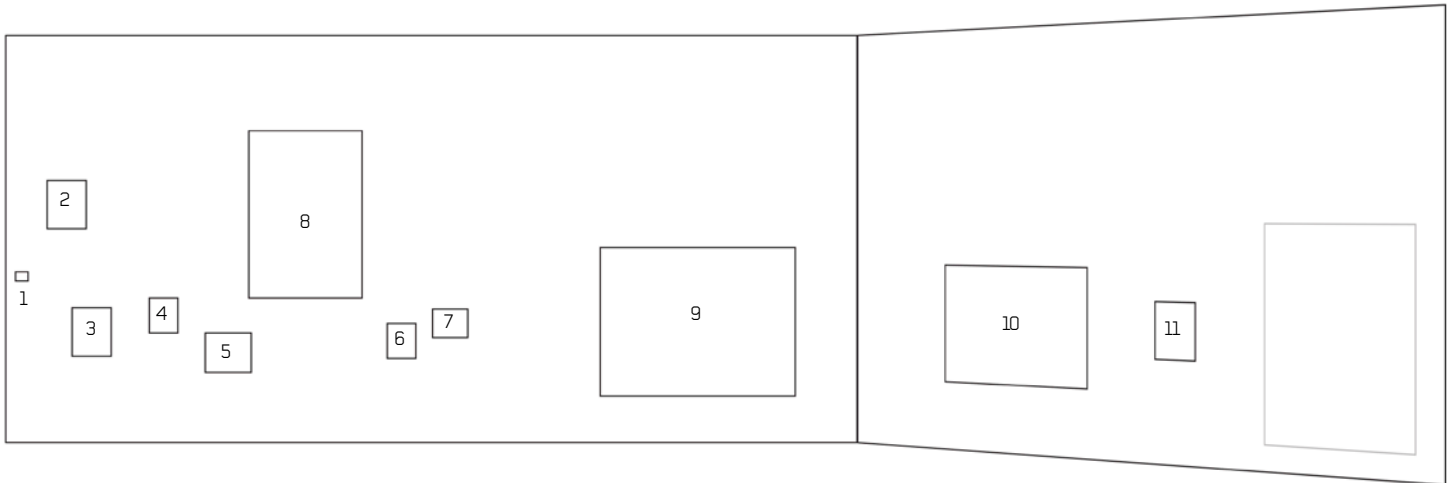


1. Silver 1, 1998, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä
2. Total Solar Eclipse Grid, 1998, 21 färgfotografi typ C

Centre
New Year table, 2009
Kepler Venice tables, 2009
blandteknik, trä, glas

Rum 2

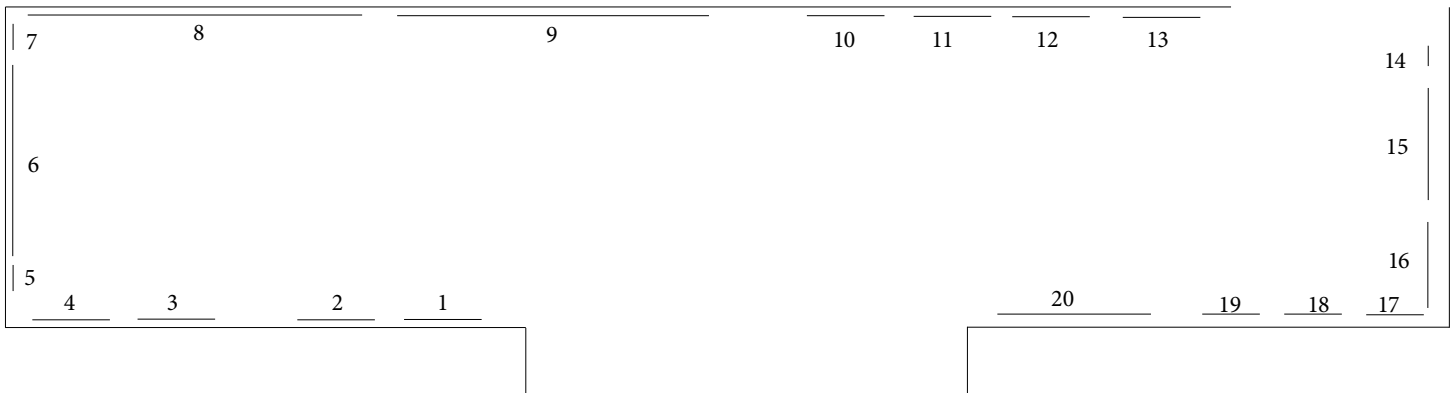
Silver 85, 2011, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä
Sonnenweg, 2004, färgfotografi typ C



1. Plant life, 2005
2. After Warriors, 1996
3. August self portrait, 2005
4. Kieler Straße (self), 1988
5. windowbox, 2000
6. Selbstportrait, 1988
7. o.M., 1997
alla färgfotografi typ C

8. Headlight (a), 2012,
bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor
9. Silver 69, 2000,
färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä
10. sensor flaws & dead pixels, ESO, 2012,
bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor
11. Silver 91, 2011,
färgfotografi typ C

Rum 3



1. Lighter, white concave, a, 2012
2. Lighter 76, 2008
3. Wilhelm Leibl painting, 2002
4. Lighter, blue II, 2006
5. between bridges, 1999
6. An der Isar, I, 2008
7. Sommer, 2004
8. Chemistry squares, 1992
9. Venice, 2007
10. Lighter, blue concave II, 2010
11. Lighter, unprocessed supra I, 2010
12. Lighter, jam, 2011
13. Lighter 92, 2012
14. New Family, 2001,
15. Mexican non-GM corn plant (day), 2009
16. Mexican non-GM corn plant (night), 2009
17. Oberhaut, 2009
18. William of Orange, 2007
19. blacks, 2011
20. nackt, 2003

1, 2, 4, 10-13
färgfotografi typ C, plexiglas

3, 5, 7, 8, 12, 14, 17-19
färgfotografi typ C

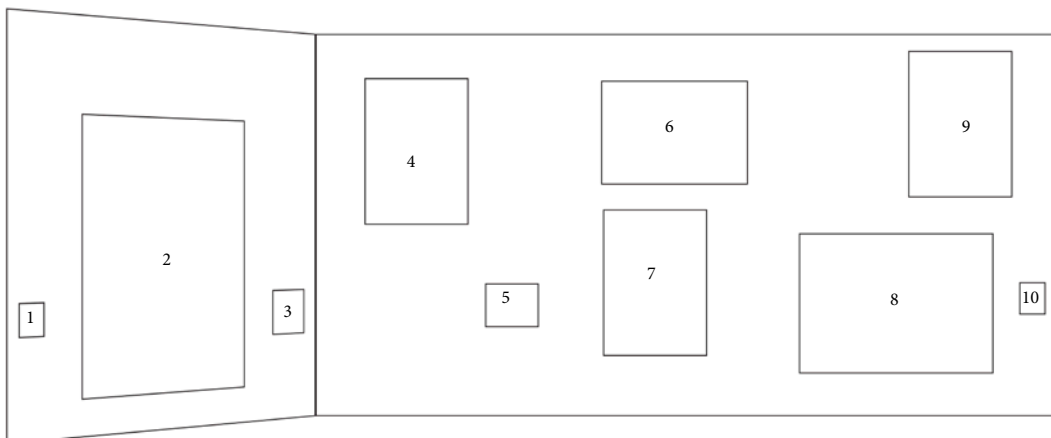
6, 9, 20
färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä

15, 16
bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor

Rum 4

Truth Study Centre (SK), 2012

färgfotografi typ C, blandteknik, trä, glas



1. paper drop (green), 2008

2. Movin Cool, 2010

3. rat, disappearing, 1995

4. pixel bullet holes I (b/w), 2002

5. killing machine, 1995

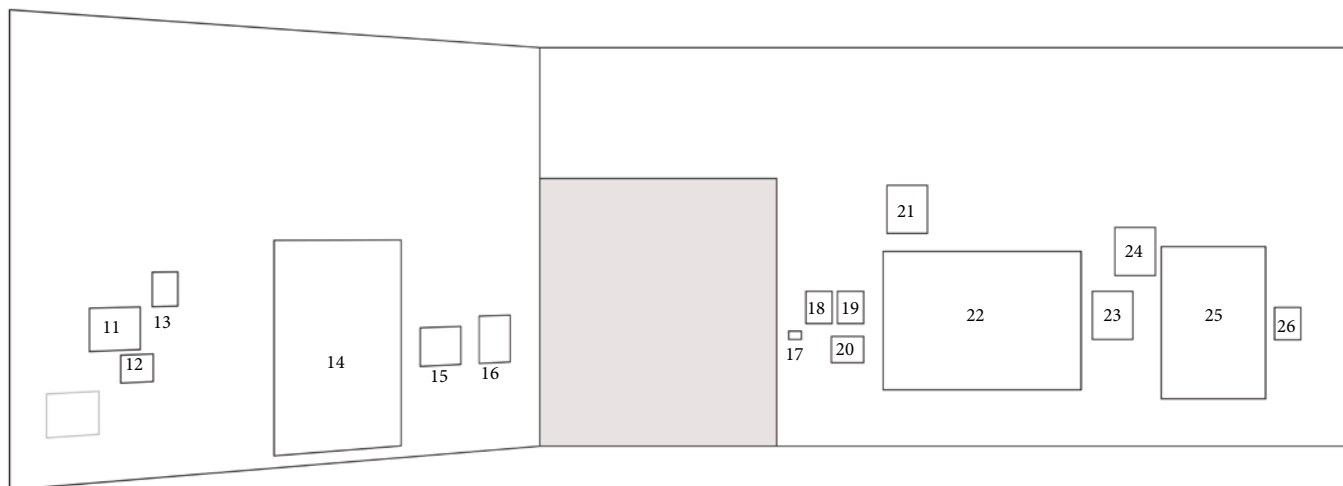
6. Italian border guard, 2008

7. Guardia di Finanza (Lampedusa), 2008

8. dark side of gold, 2006

9. rain, 2006

10. What is a liquid?, 2011



11. police helicopter, 1995

12. Faltenwurf (twisted), 2000

13. suit, 1997

14. Empire (The problem with holes), 2005

15. Swiss Police, 1994

16. Eichen, 1999

17. Strümpfe, 2002

18. Soldat I, 1996

19. Soldat II, 1996

20. catch great, 2008

21. Horseman, 1994

22. Army, 2008

23. Lutz, Alex, Susanne & Christoph on beach (orange), 1993

1993

24. U-Bahn Sitz, 1995

25. Shay, 2002

26. Shay IV, 2002

1, 3, 5, 10-13, 15-21, 23, 24, 26

färgfotografi typ C

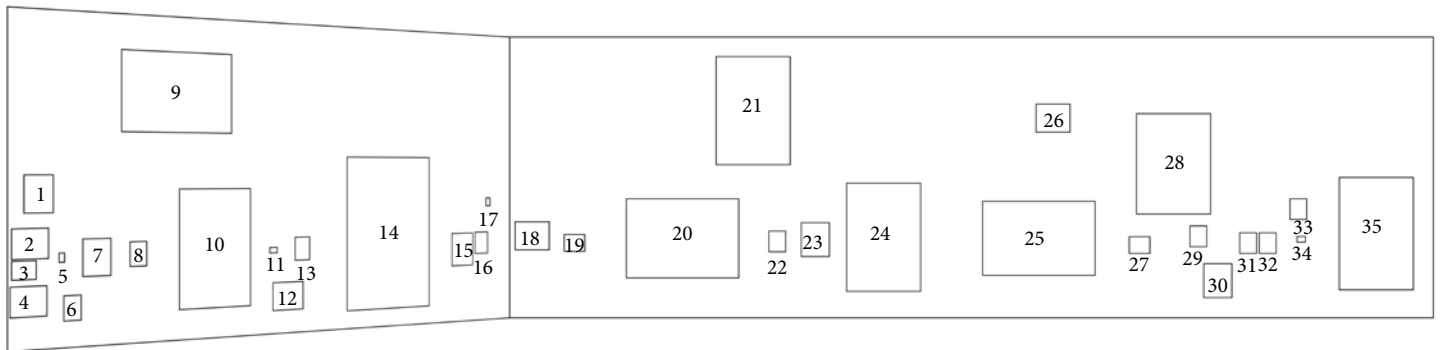
2, 4, 6, 7, 9

bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor

8, 22, 25

färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä

Rum 5

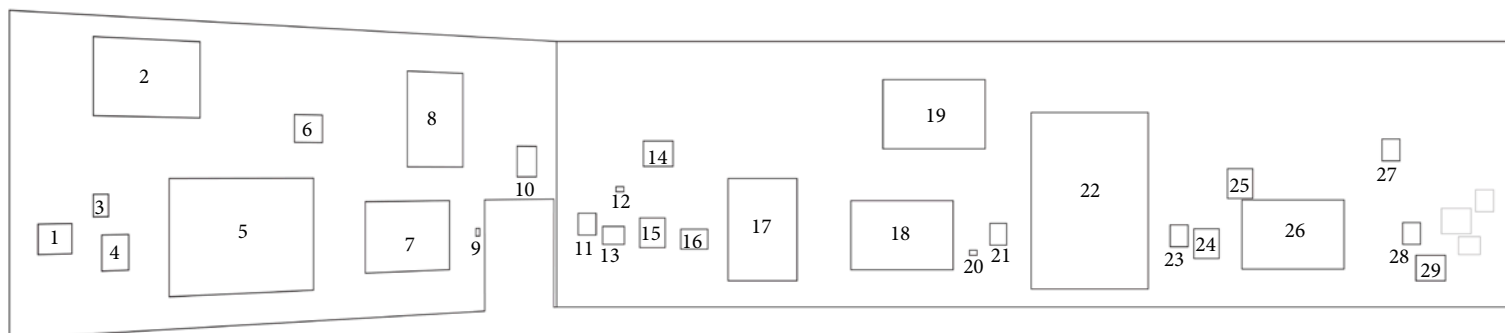


1. Times Square LED, 2010
2. Silvio (U-Bahn), 1992
3. Fuck Men, 1992
4. Carina, 1992
5. Genom, 2002
6. Lutz & Alex holding cock, 1992
7. Lutz & Alex looking at crotch, 1991
8. JAL, 1997
9. moonrise, Puerto Rico, 1995
10. Zimmerlinde (Michel), 2006
11. TAC Khayelitsha activists, 2006
12. Faltenwurf (grey), 2009
13. Corinne on Gloucester Place, 1993
14. man pissing on chair, 1997
15. Kate McQueen, 1996
16. Faltenwurf (off Soho), 1996
17. Elephant Man, 2002
18. Thirty & Forty Party, 2008
19. NICE HERE. but ever been to
KYRGYZSTAN? Free Gender-Expression
WORLDWIDE, 2006
20. paper drop (Roma), 2007
21. Alex, 1997
22. Faltenwurf (submerged) II, 2000
23. Silver 89, 2011
24. Suzanne & Lutz, white dress, army skirt, 1993
25. paper drop (window), 2006
26. Paul, New York, 1994
27. Garten, 2008
28. Alex & Lutz, back, 1992
29. window/Caravaggio, 1997
30. on the verge of visibility, 1997
31. we summer, left, 2004
32. we summer, right, 2004
33. paper drop, 2001
34. end of winter (a), 2005
35. paper drop (white) c, 2004

1-8, 11-13, 15-19, 22, 23, 26, 27, 29-34
färgfotografi typ C

9, 14, 21, 24, 28
bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor

10, 20, 25, 35
färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä



1. grey jeans over stair post, 1991
2. Piloten, 1993
3. Faltenwurf Bourne Estate, 2002
4. Faltenwurf (skylight), 2009
5. Deer Hirsch, 1995
6. Milkspritz, 1992
7. Market I, 2012
8. Lutz & Alex sitting in the trees, 1992
9. Dan, 2008
10. Anders, behind leaves, 2010,
11. socks on radiator, 1998,
12. Friends, 1998
13. waste power station, 2011
14. AA Breakfast, 1995
15. Alex & Lutz holding each other, 1994
16. like praying (faded fax), 2005
17. Anders pulling splinter from his foot, 2004
18. Nachtstilleben, 2011
19. Arkadia I, 1996
20. shiny shorts, 2002
21. Economy, 2006
22. Smokin' Jo, 1995
23. Kate with broccoli, 1996
24. four boots, 1992
25. untitled (La Gomera), 1997
26. Iguazu, 2010
27. Dunst I, 2004
28. The Cock (kiss), 2002
29. Macau Bridge, 1993

1, 3, 4, 6, 9-15, 20, 23-25, 27-19:
färgfotografi typ C

16, 21:
fotokopior

2, 5, 7, 8, 17, 19, 22, 26:
bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor

18
färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä

Rum 6

Freischwimmer 93, 2004, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä
Onion, 2010, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor
Freischwimmer 199, 2012, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor

Thirty & Forty Party (Pia), 2008, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor
Podium, 1999, färgfotografi typ C
Ursuppe, b, 2010, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor
Quarry II, 2001, färgfotografi typ C

Freischwimmer 180, 2011, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä
Freischwimmer 177, 2011, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä
Gedser, 2004, färgfotografi typ C

Rum7

Die Schwärze, 2007, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä
Gold (e), 2002, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä

Lacanau (self), 1986, färgfotografi typ C
Blushes # 59, 2000, bläckstråleutskrift på papper
Muskel, 2001, färgfotografi typ C

Urgency XXI, 2006, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä
Concorde grid, 1997, 56 färgfotografier typ C

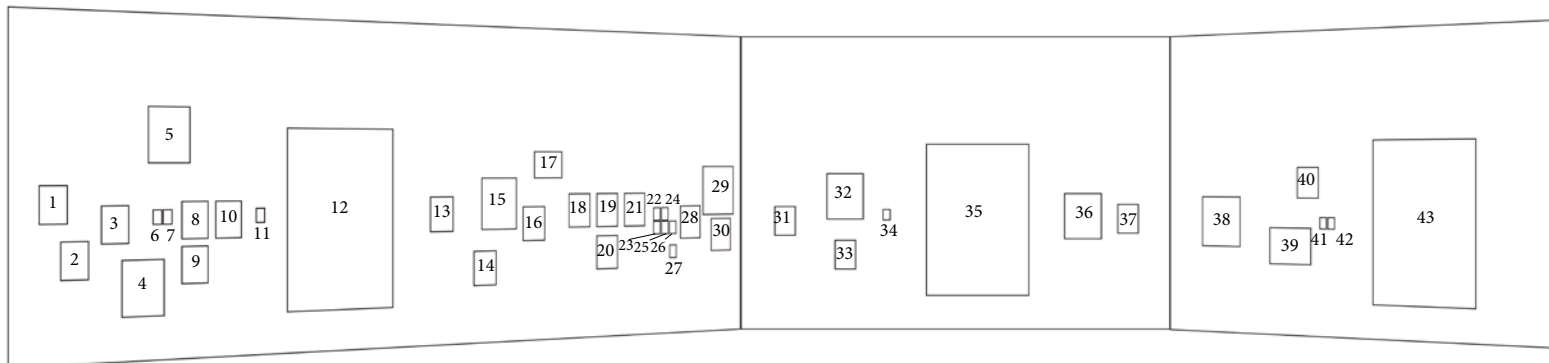
Rum8

Lights (Body), 2002, enkanals video, 5 min i loop.

Rum 9

Richard James, 2001, färgfotografi typ C,
Conor IV, 2006, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä

Kuh, 2008, laser fotokopia
after party (c), 2002, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor



1. Gaga sitting in park, 2010
2. Peter Saville, 2002
3. Cameron, 2007
4. Philip Wiegard, 2011
5. Susanne, No Bra, 2006
6. Richie Hawtin, home, sitting, 1994
7. Karl, 2011
8. Morrissey, 2003
9. Gustav Metzger, 2009
10. Isa Mona Lisa, 1999
11. Isa Genzken, 1993
12. Isa vor Sound Factory, 1995
13. Andy on Baker Street, 1993
14. John Waters sitting, 1996
15. Princess Julia Berlin, 2010
16. Morwenna Banks, mirror, 1995
17. Volker, lying, 2002
18. Anders, 2004
19. Anders before storm (a), 2004
20. Cliff, 2000
21. Anders, Lucca, 2008
22. Christos, 1992
23. young man, Jeddah, a, 2012
24. Adam, 1991
25. Robert, 2011
26. young man, Jeddah, b, 2012
27. Eka, 2009
28. paper drop (London) II, 2011
29. Mark, studio, 2009
30. haircut, 2007

31. Irm Hermann, 2000
32. photocopy (Barnaby), 1994
33. Kylee, 2009
34. Julia, 1991
35. Jochen taking a bath, 1997
36. Nonkosi, 2008
37. Gilbert & George, 1997
38. Lighter, black V, 2008
39. OP, 2011
40. Anders on train, 2011
41. Simon, 2009
42. Richard Hamilton, 2005
43. Everlast II, 2009

1-11, 13-34, 36, 37, 39-42
färgfotografi typ C

12, 35
bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor

38
färgfotografi typ C, plexiglas

43
färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä

Rum 10

growth, 2006, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor
it's only love give it away, 2005, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä

Addis Abeba afternoon, 2012, färgfotografi typ C
Abney Park, 2008, färgfotografi typ C, Dibond, glas, tra

Les Calanques, 1987, fotokopia
Wald (Tierra del Fuego) II, 2010, laserutskift på papper
Springer, 1987, fotokopia
TGV, 2010, färgfotografi typ C
Old Street, 2010, färgfotografi typ C
Ushuaia Lupine (a), 2010, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor
Tukan, 2010, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor
Jurys Inn, 2010, färgfotografi typ C
Roy, 2009, färgfotografi typ C

Korridor

still life, New York, 2001, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä

Rum11

Isa Genzken/Wolfgang Tillmans
Sience Fiction/hier und jetzt zufrieden sein, 2001, spegelglas, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor

Rum12

Wolfgang Tillmans
Isa Genzken, Atelier, 1993, färgfotografi typ C

Isa Genzken/Wolfgang Tillmans
AC: Sience Fiction/hier und jetzt zufrieden sein, 2001,
Museum Ludwig, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, bilaga

Verklista Moderna Museet

Lacanau (self), 1986, färgfotografi typ C, 50.8 × 61 cm

Les Calanques, 1987, fotokopia, 42 × 29.7 cm

Springer, 1987, fotokopia, 42 × 29.7 cm

Kieler Straße (self), 1988, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm

Selbstportrait, 1988, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm

Adam, 1991, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm

grey jeans over stair post, 1991, färgfotografi typ C, 50.8 × 61 cm

Julia, 1991, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm

Lutz & Alex looking at crotch, 1991, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm

Alex & Lutz, back, 1992, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 208 × 138 cm

Alex & Lutz holding each other, 1992, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm

Carina, 1992, färgfotografi typ C, 50.8 × 61 cm

Chemistry squares, 1992, 15 färgfotografi typ C, 14.2 × 426 cm

Christos, 1992, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm

four boots, 1992, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm

Fuck Men, 1992, färgfotografi typ C, 30.5 × 40.6 cm

Lutz & Alex holding cock, 1992, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm

Lutz & Alex sitting in the trees, 1992, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 208 × 138 cm

Milkspritz, 1992, färgfotografi typ C, 50.8 × 61 cm

Silvio (U-Bahn), 1992, färgfotografi typ C, 50.8 × 61 cm

Andy on Baker Street, 1993, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm

Corinne on Gloucester Place, 1993, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm

Isa Genzken, 1993, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm

Isa Genzken/Atelier, 1993, 11 färgfotografi typ C, 30.5 × 40.6 cm

Lutz, Alex, Susanne & Christoph on beach (orange), 1993, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm

Macau Bridge, 1993, färgfotografi typ C, 50.8 × 61 cm

Piloten, 1993, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 138 × 208 cm

Suzanne & Lutz, white dress, army skirt, 1993, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, färgfotografi typ C, 208 × 138 cm,

Horseman, 1994, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm

Paul, New York, 1994, färgfotografi typ C, 50.8 × 61 cm

fotokopia (Barnaby), 1994, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm

Richie Hawtin, home, sitting, 1994, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm

Swiss Police, 1994, färgfotografi typ C, 50.8 × 61 cm

AA Breakfast, 1995, färgfotografi typ C, 50.8 × 61 cm

Deer Hirsch, 1995, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 203 × 305 cm

Fire Island, 1995, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm

Isa vor Sound Factory, 1995, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 208 × 138 cm
killing machine, 1995, färgfotografi typ C, 50.8 × 61 cm
moonrise, Puerto Rico, 1995, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 138 × 208 cm
Morwenna Banks, mirror, 1995, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
police helicopter, 1995, färgfotografi typ C, 50.8 × 61 cm
rat, disappearing, 1995, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
Smokin' Jo, 1995, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 350 × 233 cm
U-Bahn Sitz, 1995, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm

After Warriors, 1996, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
Arkadia I, 1996, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 138 × 208 cm
Faltenwurf (off Soho), 1996, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
John Waters sitting, 1996, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Kate McQueen, 1996, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
Kate with broccoli, 1996, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Soldat I, 1996, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Soldat II, 1996, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm

Alex, 1997, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 208 × 138 cm
Concorde grid, 1997, 56 färgfotografi typ C, 159.8 × 442 cm
Gilbert & George, 1997, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
JAL, 1997, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Jochen taking a bath, 1997, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 208 × 138 cm
man pissing on chair, 1997, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 230 × 173 cm
on the verge of visibility, 1997, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
o.M., 1997, färgfotografi typ C, 30.5 × 40.6 cm
suit, 1997, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
untitled (La Gomera), 1997, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
window/Caravaggio, 1997, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm

friends, 1998, färgfotografi typ C, 10 × 15 cm
Silver 1, 1998, färgfotografi typ C, Forex, glas, trä, 237 × 181 × 6 cm
socks on radiator, 1998, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Total Solar Eclipse Grid, 1998, 21 färgfotografi typ C, 106 × 197 cm

Eichen, 1999, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
Isa Mona Lisa, 1999, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Podium, 1999, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm

Blushes # 59, 2000, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 208 × 138 cm
Cliff, 2000, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Faltenwurf (submerged) II, 2000, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Faltenwurf (twisted), 2000, färgfotografi typ C, 30.5 × 40.6 cm
Irm Hermann, 2000, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
red eclipse, 2000, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Silver 69, 2000, färgfotografi typ C, Forex, glas, trä, 181 × 237 × 6 cm
windowbox, 2000, färgfotografi typ C, 50.8 × 61 cm

Muskel, 2001, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
New Family, 2001, färgfotografi typ C, 30.5 × 40.6 cm
paper drop, 2001, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Quarry II, 2001, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Richard James, 2001, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm
still life, New York, 2001, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä, 145 × 211 × 6 cm

after party (c), 2002, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 138 × 208 cm
Elephant Man, 2002, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm
Faltenwurf Bourne Estate, 2002, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Genom, 2002, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm
Gold (e), 2002, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä, 145 × 211 × 6 cm
Lights (Body), 2002, enkanalig video, 5 min i loop.
Peter Saville, 2002, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
pixel bullet holes I (b/w), 2002, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 208 × 138 cm
Shay, 2002, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä, 211 × 145 × 6 cm
Shay IV, 2002, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
shiny shorts, 2002, färgfotografi typ C, 10 × 15 cm
Strümpfe, 2002, färgfotografi typ C, 10 × 15 cm
The Cock (kiss), 2002, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Volker, lying, 2002, färgfotografi typ C, 30.4 × 40.6 cm
Wilhelm Leibl painting, 2002, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm

Anders, 2004, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Anders before storm (a), 2004, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Anders pulling splinter from his foot, 2004, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 208 × 138 cm
Dunst I, 2004, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Freischwimmer 93, 2004, färgfotografi typ C, Forex, glas, trä, 181 × 261 × 6 cm
Gedser, 2004, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Morrisset, 2003, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
paper drop (white) c, 2004, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä, 211 × 145 × 6 cm
Sommer, 2004, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Sonnenweg, 2004, färgfotografi typ C, 50.8 × 61 cm
Venus transit, 2004, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 190 × 138 cm
Venus transit, clouds, 2004, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 190 × 138 cm
Venus transit, drop, 2004, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 190 × 138 cm
Venus transit, edge, 2004, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 190 × 138 cm
Venus transit, second contact, 2004, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 190 × 138 cm
we summer, left, 2004, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
we summer, right, 2004, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm

August self portrait, 2005, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
Empire (The problem with holes), 2005, färgfotografi typ C 234 × 174 × 6 cm
end of winter (a), 2005, färgfotografi typ C, 10 × 15 cm
it's only love give it away, 2005, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä, 237 × 181 × 6 cm
like praying (faded fax), 2005, fotokopia, 29.7 × 42 cm
Plant life, 2005, färgfotografi typ C, 10 × 15 cm

Richard Hamilton, 2005, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm
sunset reflected, 2005, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm

Conor IV, 2006, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä, 211 × 145 × 6 cm
dark side of gold, 2006, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä, 181 × 238 × 6 cm
Economy, 2006, fotokopia, 42 × 29.7 cm
growth, 2006, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 208 × 138 cm
Lighter, blue II, 2006, färgfotografi typ C, plexiglas, 64 × 54 × 10 cm
NICE HERE. but ever been to KYRGYZSTAN? Free Gender-Expression WORLDWIDE, 2006, färgfotografi typ C, 30.5 × 40.6 cm
paper drop (light), 2006, färgfotografi typ C, 30.5 × 40.6 cm
paper drop (space), 2006, färgfotografi typ C, 30.5 × 40.6 cm
paper drop (window), 2006, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä, färgfotografi typ C, 145 × 211 × 6 cm
rain, 2006, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 208 × 138 cm
Susanne, No Bra, 2006, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
TAC Khayelitsha activists, 2006, färgfotografi typ C, 10 × 15 cm
Urgency XXI, 2006, färgfotografi typ C, Forex, glas, trä, 242 × 172 × 6 cm
Zimmerlinde (Michel), 2006, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä, 211 × 145 × 6 cm

Cameron, 2007, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Die Schwärze, 2007, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä, 145 × 211 × 6 cm
haircut, 2007, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
paper drop (Roma), 2007, färgfotografi typ C, Forex, glas, trä, 145 × 211 × 6 cm
Venice, 2007, färgfotografi typ C, Forex, glas, trä, 181 × 265 × 6 cm
William of Orange, 2007, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm

Abney Park, 2008, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä, 181 × 260 × 6 cm
Anders, Lucca, 2008, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
An der Isar, I, 2008, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä, 260 × 181 × 6 cm
Army, 2008, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä, 181 × 238 × 6 cm
catch great, 2008, färgfotografi typ C, 30.5 × 40.6 cm
Dan, 2008, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm
Garten, 2008, färgfotografi typ C, 30.5 × 40.6 cm
Guardia di Finanza (Lampedusa), 2008, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 208 × 138 cm
Italian border guard, 2008, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 138 × 208 cm
Kuh, 2008, laser fotokopia, 29.7 × 21 cm
Lighter, black V, 2008, färgfotografi typ C, plexiglas, 64 × 54 × 10 cm
Lighter 76, 2008, färgfotografi typ C, plexiglas, 64 × 54 × 10 cm
Nonkosi, 2008, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
paper drop (green), 2008, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Thirty & Forty Party, 2008, färgfotografi typ C, 50.8 × 61 cm
Thirty & Forty Party (Pia), 2008, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 138 × 208 cm

Eierstapel, 2009, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm
Eka, 2009, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm
Everlast II, 2009, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä, 211 × 145 × 6 cm

Eclipse, China (a), 2009, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Faltenwurf (grey), 2009, färgfotografi typ C, 50.8 × 61 cm
Faltenwurf (skylight), 2009, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
Gustav Metzger, 2009, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Kepler Venice tables, 2009, blandteknik, trä, glas
Kylee, 2009, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
lovers, 2009, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Mark, studio, 2009, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
Mexican non-GM corn plant (day), 2009, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 208 × 138 cm
Mexican non-GM corn plant (night), 2009, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 208 × 138 cm
New Year table, 2009, färgfotografi typ C, trä, glas
Oberhaut, 2009, färgfotografi typ C, 30.5 × 40.6 cm
Rest of World, 2009, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
Rohbau, 2009, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Roy, 2009, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm
Shanghai night, a, 2009, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Simon, 2009, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm
Tag/Nacht, 2009, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm

Anders, behind leaves, 2010, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
Gaga sitting in park, 2010, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Iguazu, 2010, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 138 × 208 cm
in flight astro (ii), 2010, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 208 × 138 cm
Jurys Inn, 2010, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
Lighter, blue concave II, 2010, färgfotografi typ C, plexiglas, 64 × 54 × 10 cm
Lighter, unprocessed supra I, 2010, färgfotografi typ C, plexiglas, 64 × 54 × 10 cm
Movin Cool, 2010, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 350 × 233 cm
Nightfall (b), 2010, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Old Street, 2010, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
Onion, 2010, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 208 × 138 cm
Princess Julia Berlin, 2010, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
Times Square LED, 2010, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
TGV, 2010, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
Tukan, 2010, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 208 × 138 cm
Ursuppe, b, 2010, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 298 × 448 cm
untitled, 2010, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Ushuaia Lupine (a), 2010, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 208 × 138 cm
Wald (Tierra del Fuego) II, 2010, laserutskrift på papper, 42 × 29,7 cm

Anders on train, 2011, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
blacks, 2011, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Freischwimmer 177, 2011, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä, 181 × 261 × 6 cm
Freischwimmer 180, 2011, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä, 265 × 181 × 6 cm
Karl, 2011, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm
Lighter, jam, 2011, färgfotografi typ C, plexiglas, 64 × 54 × 10 cm
Munuwata sky, 2011, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 242 × 161 cm

Nachtstilleben, 2011, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä, 138 × 208 cm
OP, 2011, färgfotografi typ C, 50.8 × 61 cm
paper drop (London) II, 2011, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
Philip Wiegard, 2011, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
Robert, 2011, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm
Silver 85, 2011, färgfotografi typ C, Dibond, glas, trä, 181 × 238 × 6 cm
Silver 89, 2011, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
Silver 91, 2011, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
waste power station, 2011, färgfotografi typ C, 30.5 × 40.6 cm
What is a liquid?, 2011, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm

Addis Abeba afternoon, 2012, färgfotografi typ C, 61 × 50.8 cm
dusty vehicle, 2012, färgfotografi typ C, 30.5 × 40.6 cm
Freischwimmer 199, 2012, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 380 × 253 cm
Headlight (a), 2012, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 208 × 138 cm
Kilimanjaro, 2012, färgfotografi typ C, 30.5 × 40.6 cm
Lighter, white concave, a, 2012, färgfotografi typ C, plexiglas, 64 × 54 × 10 cm
Lighter 92, 2012, färgfotografi typ C, plexiglas, 64 × 54 × 10 cm
Market I, 2012, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 138 × 208 cm
Paranal ESO, sky & ocean, 2012, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 292 × 194 cm
sensor flaws & dead pixels, ESO, 2012, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor,
138 × 208 cm
spores, 2012, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor, 242 × 161 cm
Vista Telescope, ESO, 2012, färgfotografi typ C, 40.6 × 30.5 cm
young man, Jeddah, a, 2012, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm
young man, Jeddah, b, 2012, färgfotografi typ C, 15 × 10 cm

Science Fiction/hier und jetzt zufrieden sein, 2001, Wolfgang Tillmans/Isa Genzken (collaboration),
spegelglas, bläckstråleutskrift på papper, (pappers) klämmor

AC: Science Fiction/hier und jetzt zufrieden sein, 2001, Wolfgang Tillmans/Isa Genzken (collaboration),
Museum Ludwig, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, bilaga

Wolfgang Tillmans

Biografi

1968	Född i Remscheid, Tyskland
1987–90	Bor och arbetar i Hamburg
1990–92	Studier vid Bournemouth & Poole College of Art and Design, Bournemouth
1992–94	Bor och arbetar i London
1994–95	Bor och arbetar i New York
1995	Ars Viva Prize, Tyskland Kunstpreis der Böttcherstraße, Bremen
1996–2007	Bor och arbetar i London
1998–99	Gästprofessor vid Hochschule für bildende Künste, Hamburg
2000	Turner-priset, Tate Britain, London
2001	Hedersstipendium, The Arts Institute at Bournemouth
2003–10	Professur i interdisciplinär konst, Städelschule, Frankfurt am Main
Sedan 2006	Driver utställningsrummet <i>Between Bridges</i> , London
2007–11	Bor och arbetar i London and Berlin
2009	Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Fotografie
Sedan 2009	Konstnårsledamot i Tates styrelse, London
Sedan 2011	Bor och arbetar i Berlin och London

Separatutställningar i urval

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K21 Ständehaus, Düsseldorf (2013)
Moderna Museet, Stockholm (2012)
Neue Welt, Kunsthalle Zürich (2012)
MAM Museu de Arte Modernas de São Paulo (2012)
Works from the Arts Council Collection, *Onion* and *Headlights*, The Common Guild, Glasgow (2012)
med Franz West, Galería Juana de Aizpuru, Madrid (2011)
Zachęta Ermutigung, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa (2011)
Serpentine Gallery, London (2010)
Lighter, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin (2008)
Bali, Kestner Gesellschaft, Hannover (2007)
Freedom from the Known, PS1, New York (2006)
Museum of Contemporary Art, Chicago, turné till Hammer Museum, Los Angeles, Hirshhorn Museum, Washington D.C. (2006)
if one thing matters, everything matters, Tate Britain, London (2003)
Veduta dall'alto, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Rivoli, Turin (2002)
Vue d'en haut, Palais de Tokyo, Paris (2002)
Aufsicht, Deichtorhallen Hamburg (2001)
Wer Liebe wagt lebt morgen, Kunstmuseum Wolfsburg (1996)
Kunsthalle Zürich, Zürich (1995)
Portikus, Frankfurt am Main (1995)
Andrea Rosen Gallery, New York (1994)

Daniel Buchholz – Buchholz & Buchholz, Köln (1993)
Interim Art, London (1993)
Approaches, Café Gnosa, Hamburg (1988)

Publikationer i urval

Neue Welt, Taschen, Köln (2012)
FESPA Digital / FRUIT LOGISTICA, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln (2012)
Zachęta. Ermutigung, utst. kat., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (2011)
Abstract Pictures, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit (2011)
Wolfgang Tillmans, utst. kat., Serpentine Gallery, London (2010)
Lighter, utst.kat., Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart Berlin, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit (2008)
Wako Book 4, Wako Works of Art, Tokyo (2008)
Manual, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln (2007)
Freedom from the Known, utst. kat., Contemporary Art Center/P.S.1, Steidl, New York, Göttingen (2006)
truth study center, Taschen, Köln (2005)
if one thing matters, everything matters, utst. kat., Tate Britain, London, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit (2003)
Wolfgang Tillmans, J. Verwoert/P. Halley/M. Matsui (red.), Phaidon, London, New York, (2002)
Aufsicht/View from Above, utst. kat., Deichtorhallen Hamburg, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit (2001)
Wako Book 1999, Wako Work of Art, Tokyo (1999)
Total Solar Eclipse / Totale Sonnenfinsternis, Galerie Daniel Buchholz, Köln (1999)
Wer Liebe wagt lebt morgen, utst. kat., Kunstmuseum Wolfsburg, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit (1996)
Wolfgang Tillmans, Kunsthalle Zürich, Zürich (1995, återutgiven Ringier 2008)
Wolfgang Tillmans, Taschen, Köln (1995, återutgiven 2002)

Fullständig biografi och bibliografi finns på www.tillmans.co.uk

Wolfgang Tillmans

Moderna Museet, Stockholm
06.10.2012 – 20.01.2013

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, K21 Ständehaus
02.03.2013 – 07.07.2013

Ledning: Daniel Birnbaum, Ann-Sofi Noring, Marion Ackermann, Hagen Lippe-Weißefeld
Curatorer: Daniel Birnbaum/Jo Widoff, Isabelle Malz
Utställningssamordnare: Desirée Blomberg, Stefanie Jansen, Katharina Nettekoven

Chefstekniker: Harry Nahkala, Bernd Schliephake
Chefskonservatorer: Lars Byström, Otto Hubacek
Chefer förmedling: Camilla Carlberg, Julia Hagenberg

Redaktionsansvariga: Teresa Hahr, Gabriele Lauser
Redaktionsassistent: Sara Despres
Katalogtext av Tom Holert
Översättare: Sofia Stenström
Redaktör: Astrid Trotzig

Boken är formgiven av Wolfgang Tillmans
Design- och redaktionsassistenter: Carmen Brunner, Karl Kolbitz
Installationsbilder: Carmen Brunner
Studioassistenter, utställningsproduktion: Maria Bierwirth, Karl Kolbitz, Simon Menges, Frauke Nelißen, Tara Khan, Romello Yu

© 2012 Wolfgang Tillmans courtesy Galerie Buchholz, Cologne/Berlin, Andrea Rosen Gallery, New York, Maureen Paley, London
© 2012 Moderna Museet, Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Moderna Museets utställningskatalog nr 374
ISBN 978-86243-46-3

www.modernamuseet.se

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen utställningskatalog nr. 203031-215
ISBN 978-3-941773-20-2

www.kunstsammlung.de

Utställningen på Moderna Museet stöds av

e-on

Utställningen på Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen stöds av



MODERNA MUSEET

KUNST
SAMMLUNG
NORDRHEIN
WESTFALEN