WOLFGANG TILLMANS ZACHĘTA ERMUTIGUNG

ZDJĘCIA Z WARSZAWY (KWIECIEŃ 2011)
ORAZ INNE PRACE
Z WYSTAWY W ZACHĘCIE

FOTOGRAFIEN AUS WARSCHAU (APRIL 2011)
UND
WERKE IN DER AUSSTELLUNG
UND
ANDERE BILDER

PRACE
WERKE

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

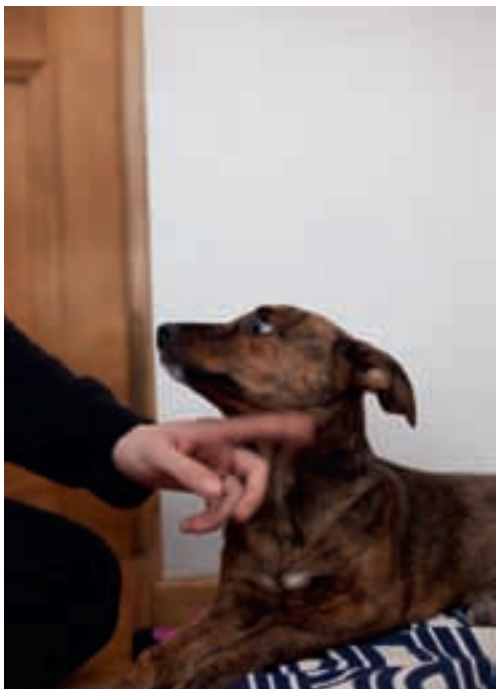
ZACHĘTA

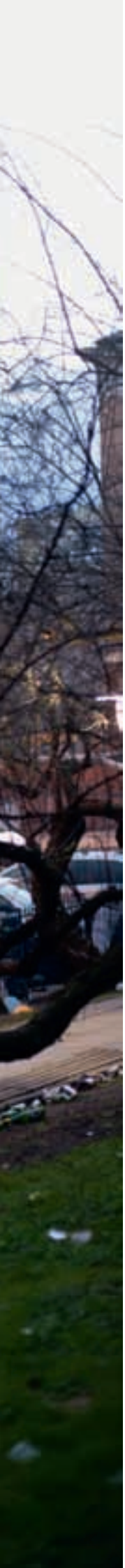
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

KUNST SAMMLUNG NORDRHEIN WESTFALEN

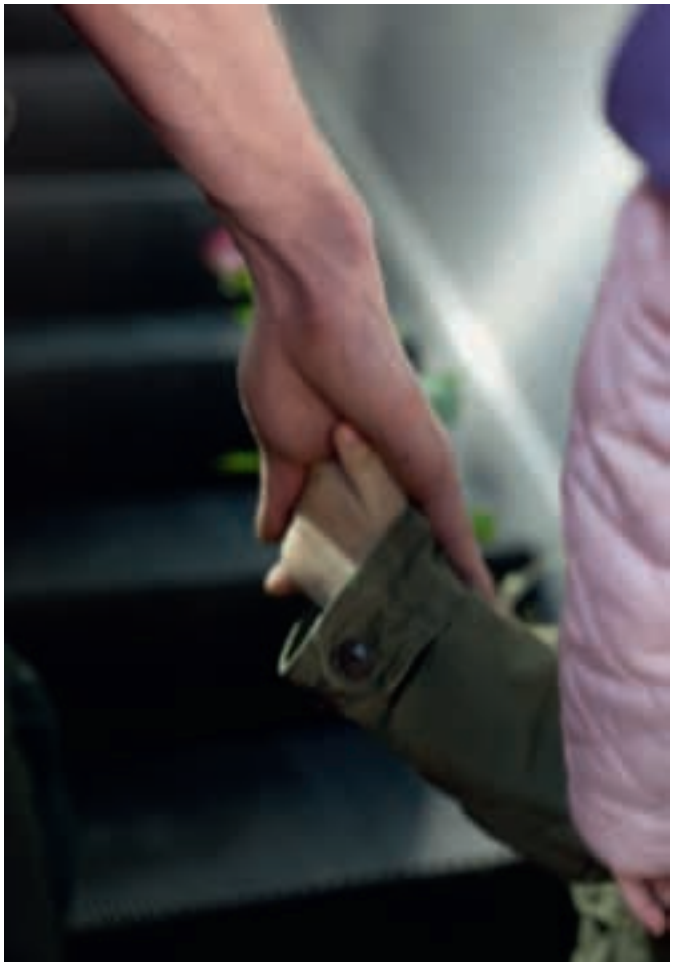

lam


Nikon
CITY






TAPA TORO



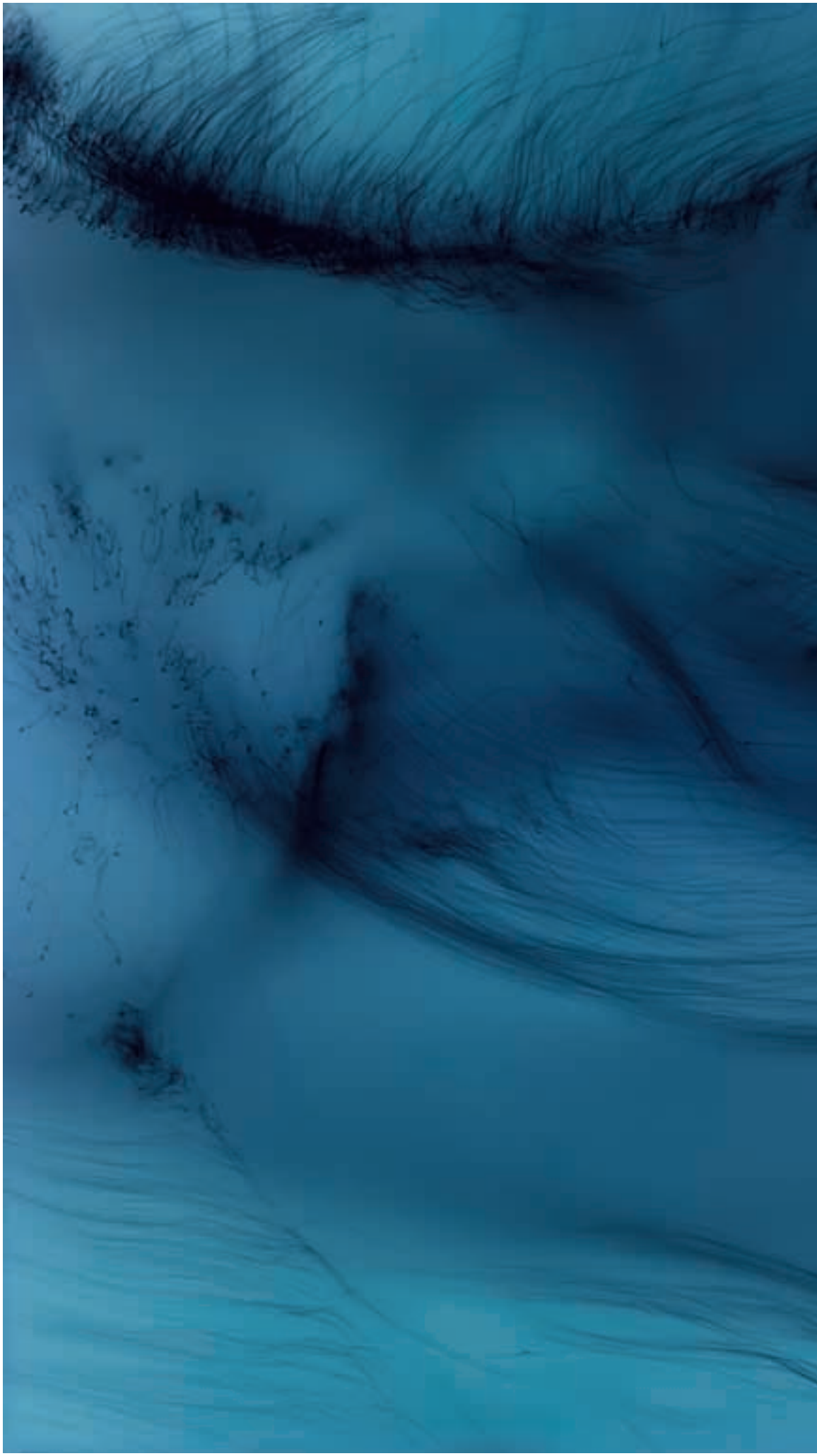

18 ŻERAŃ FSO
SŁUŻEWIEC
11
18
329

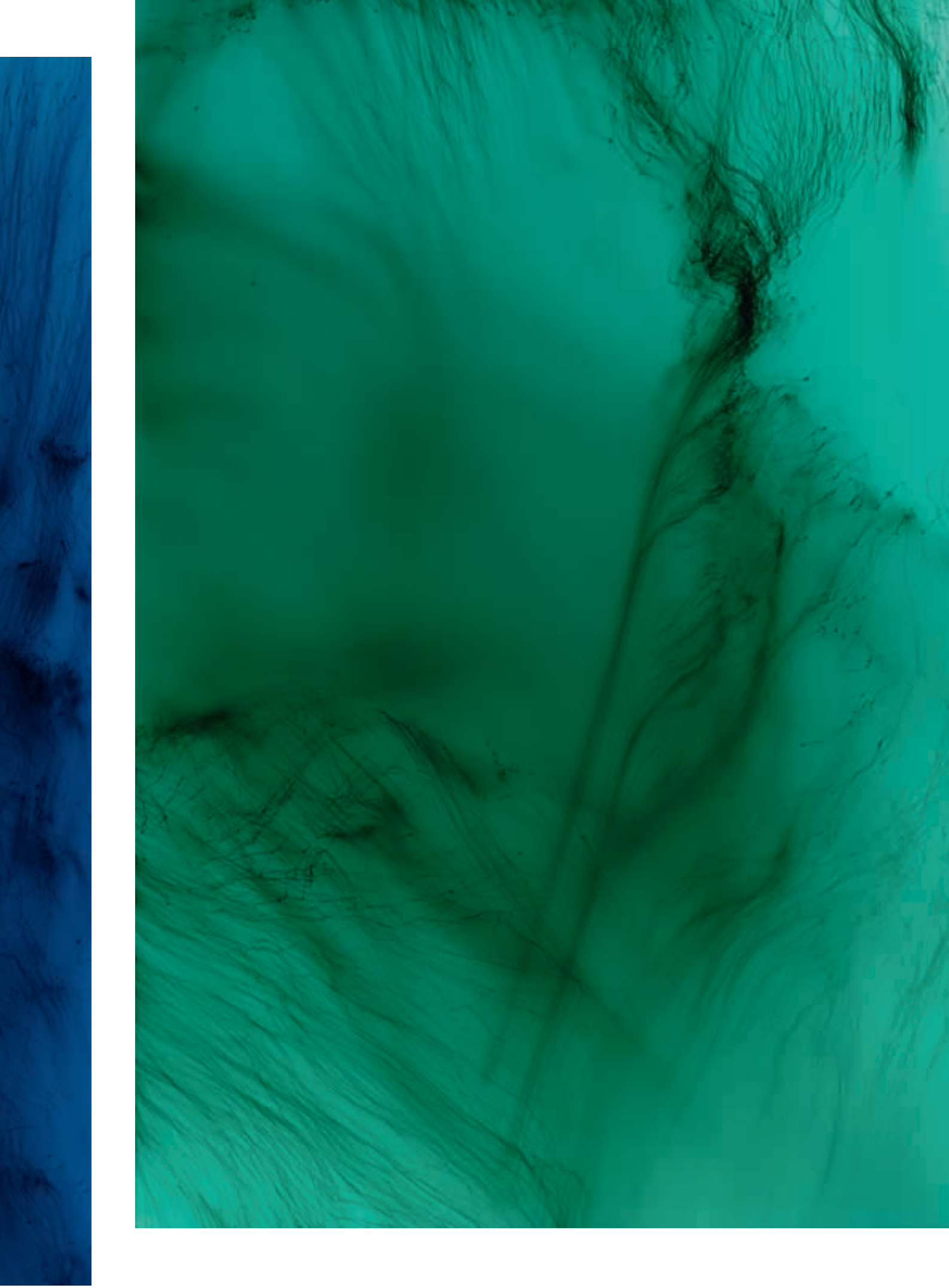

101

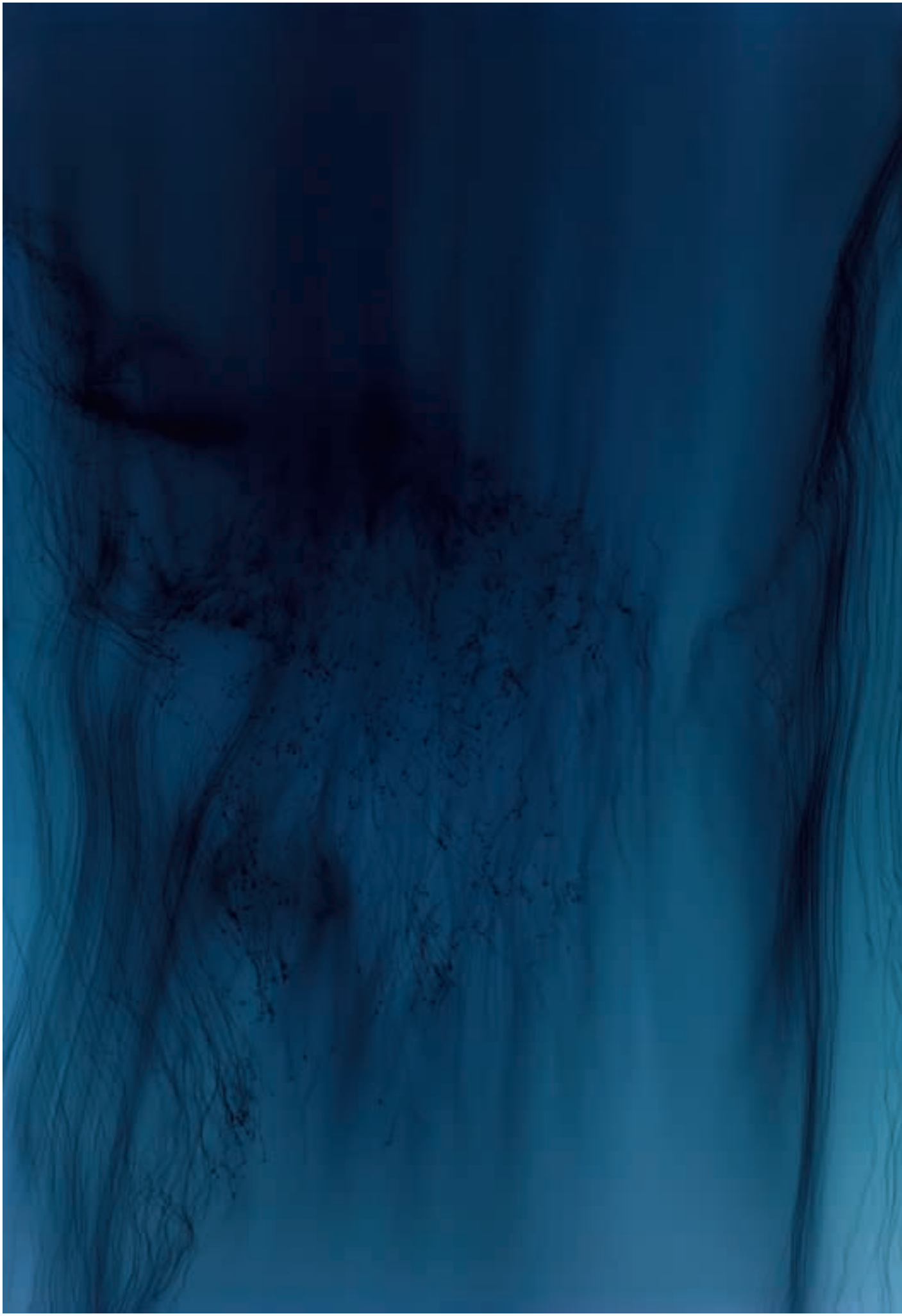

tp


Bank jutra z tradycjami

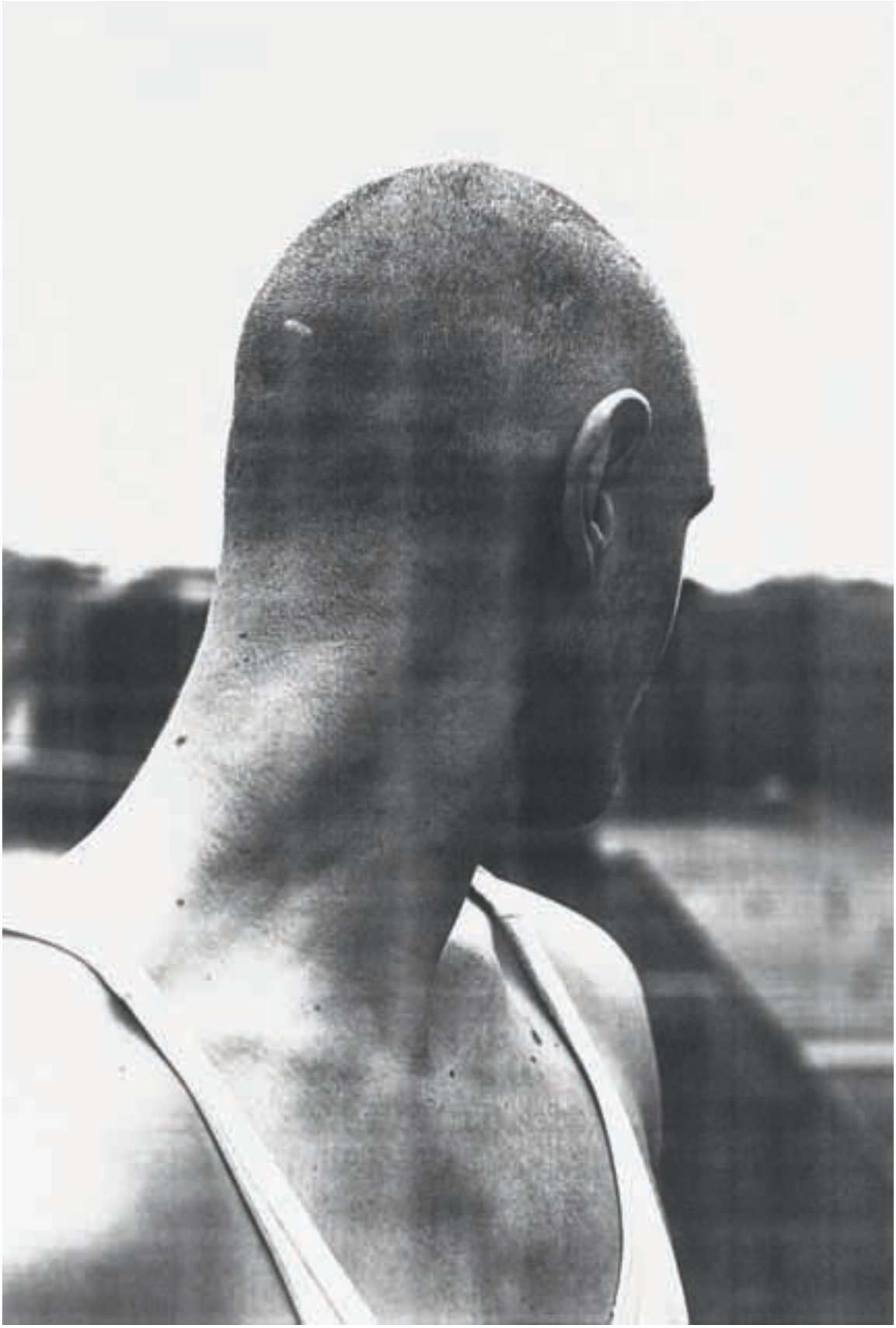

Buy CHINA
PHONE
FREE download
MUSIC







ZAKAZ
PEDAŁOWA




102 127 131 158 175 422 501 504 512 517 519 521 525
między światami
JUVENTUS

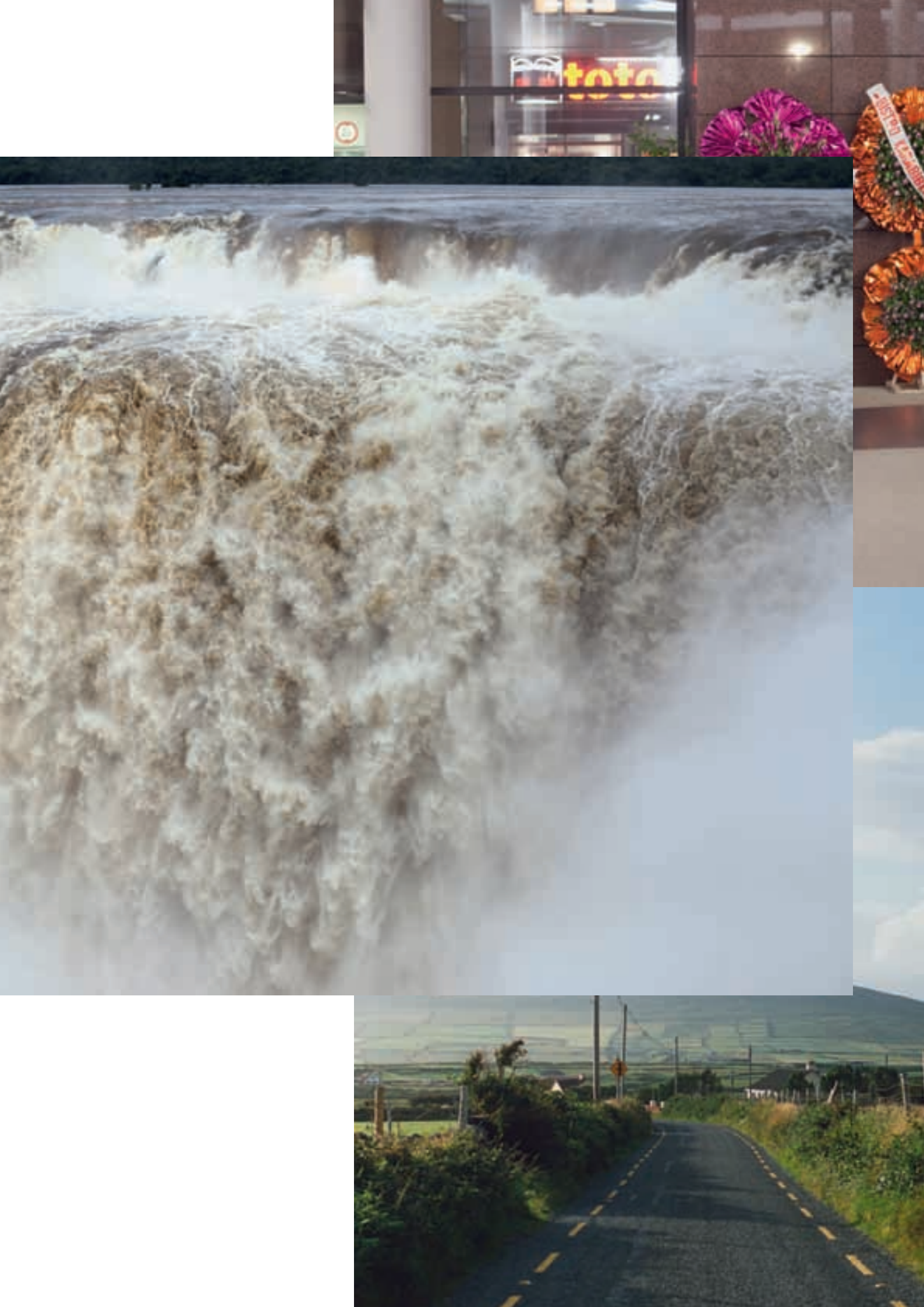

FRONTEX
FRONTEX


Amazing HD.
No monthly fee.
ICONIC CITY APARTM

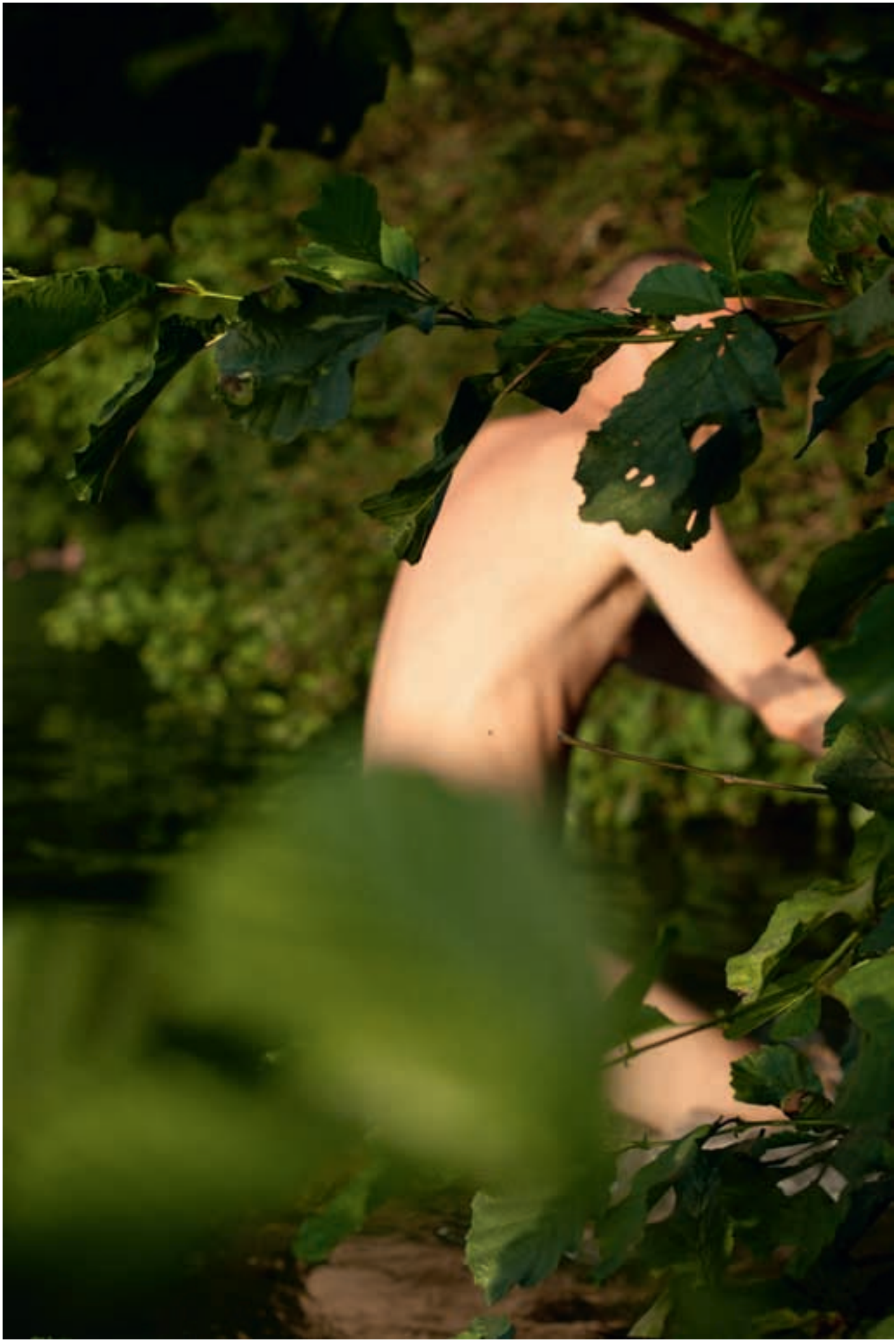

aerie fit.
CÎP
ULTRA PR
NE

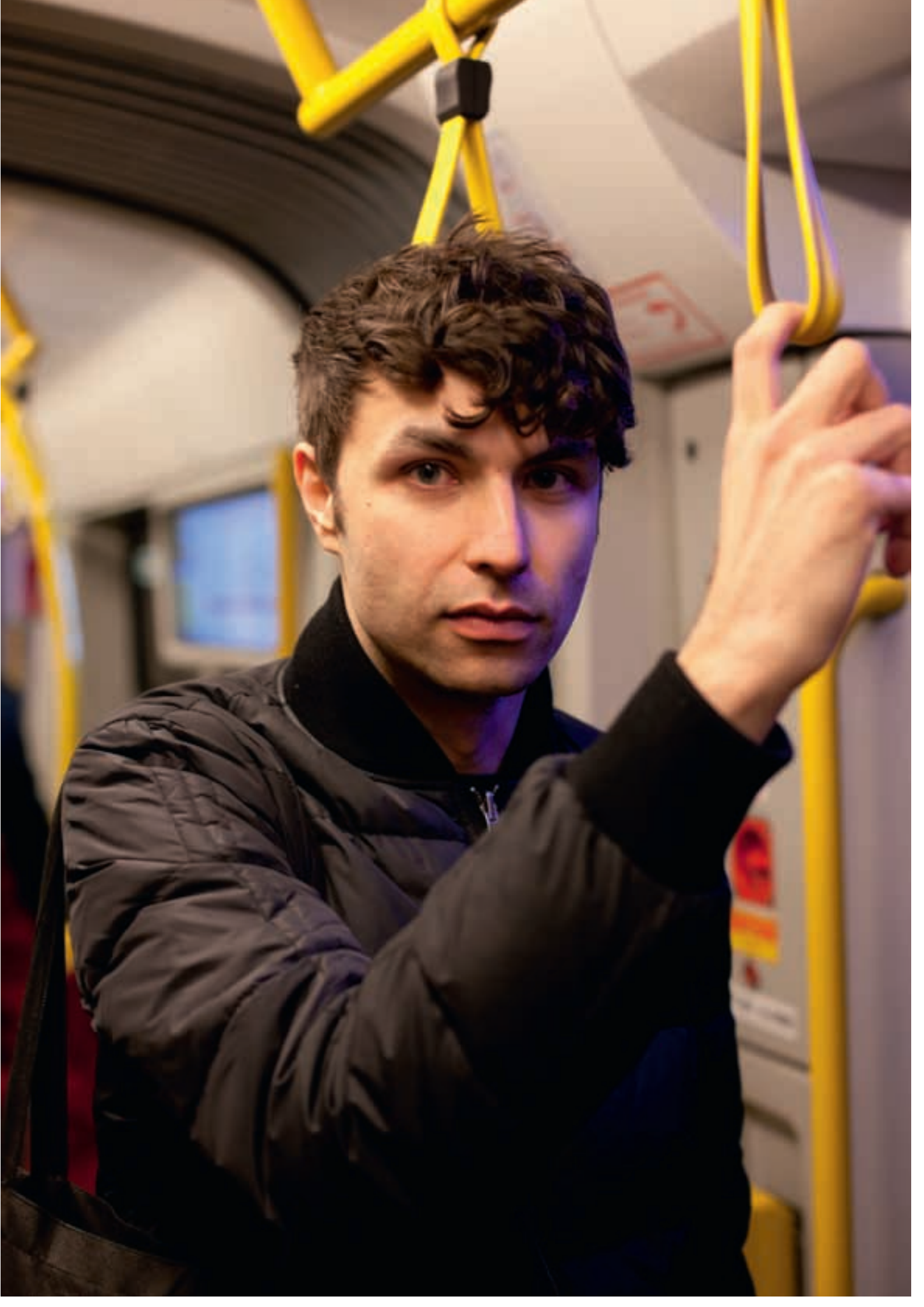

MOVINCOOL
MOVINCOO


piętra · floors
37
26
26
14
14
5
RONDO

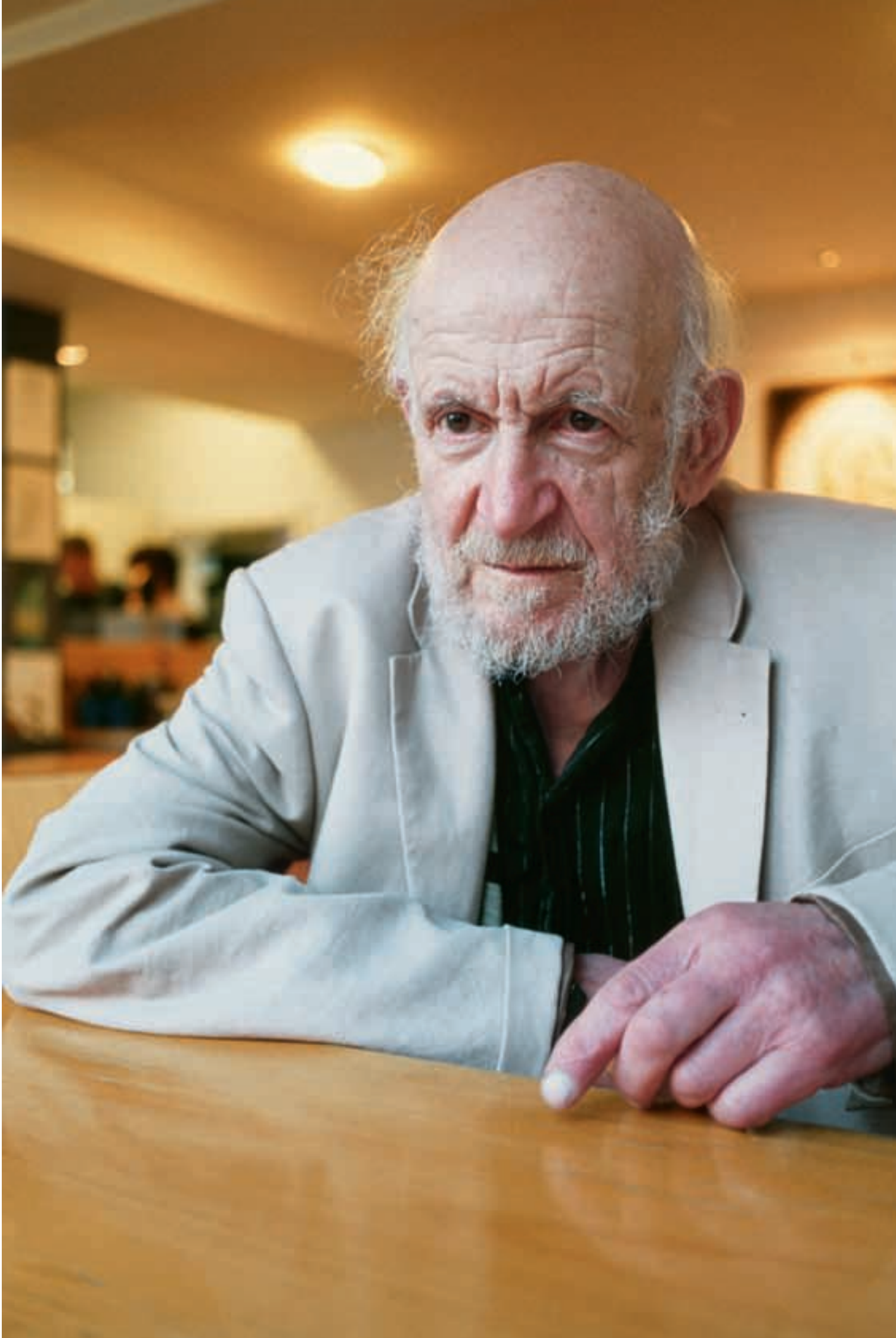

toto


ISRAMIX GMBH
190

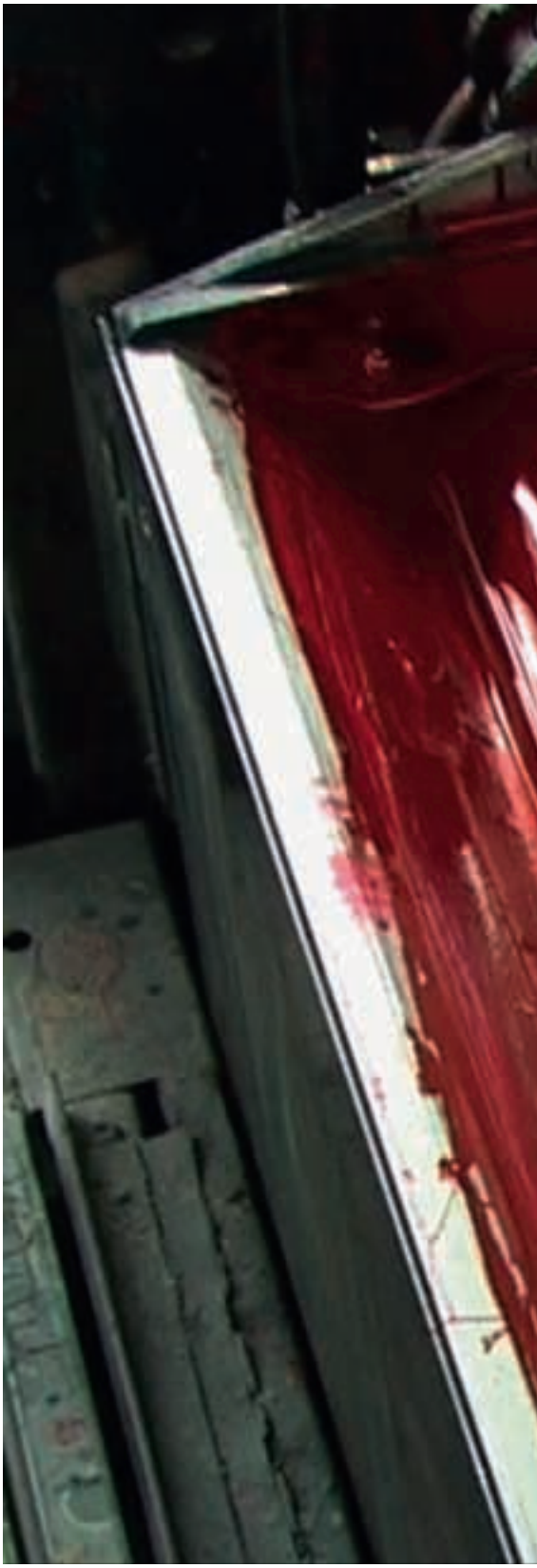


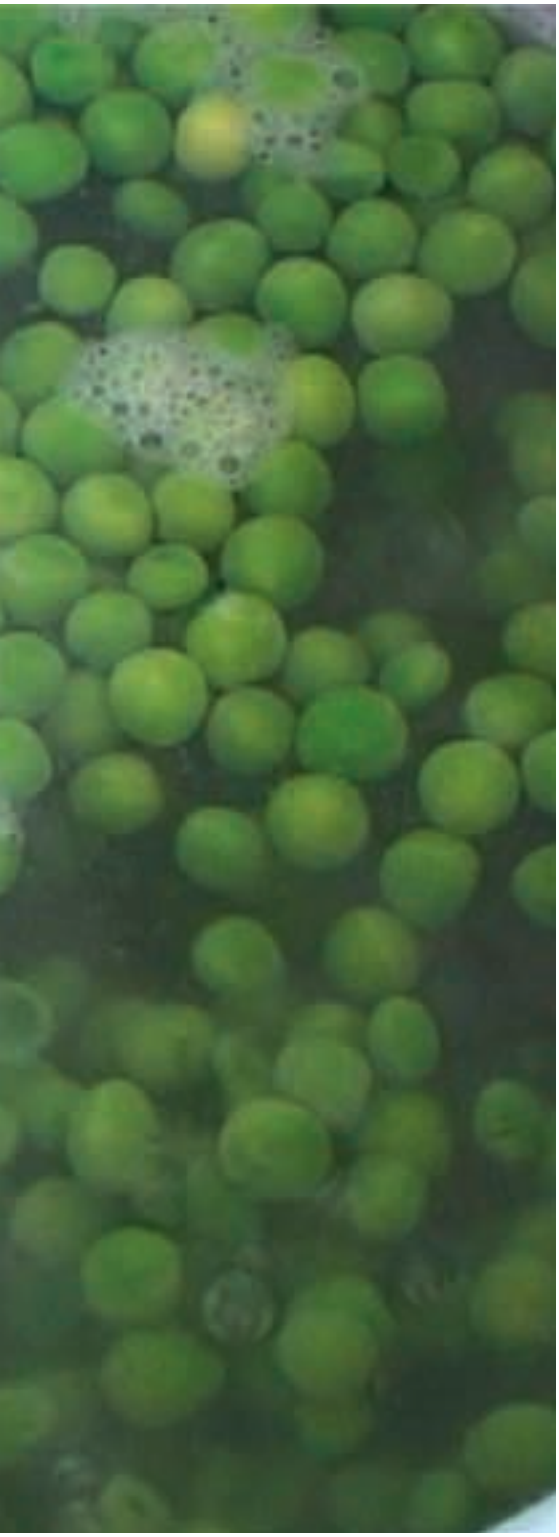


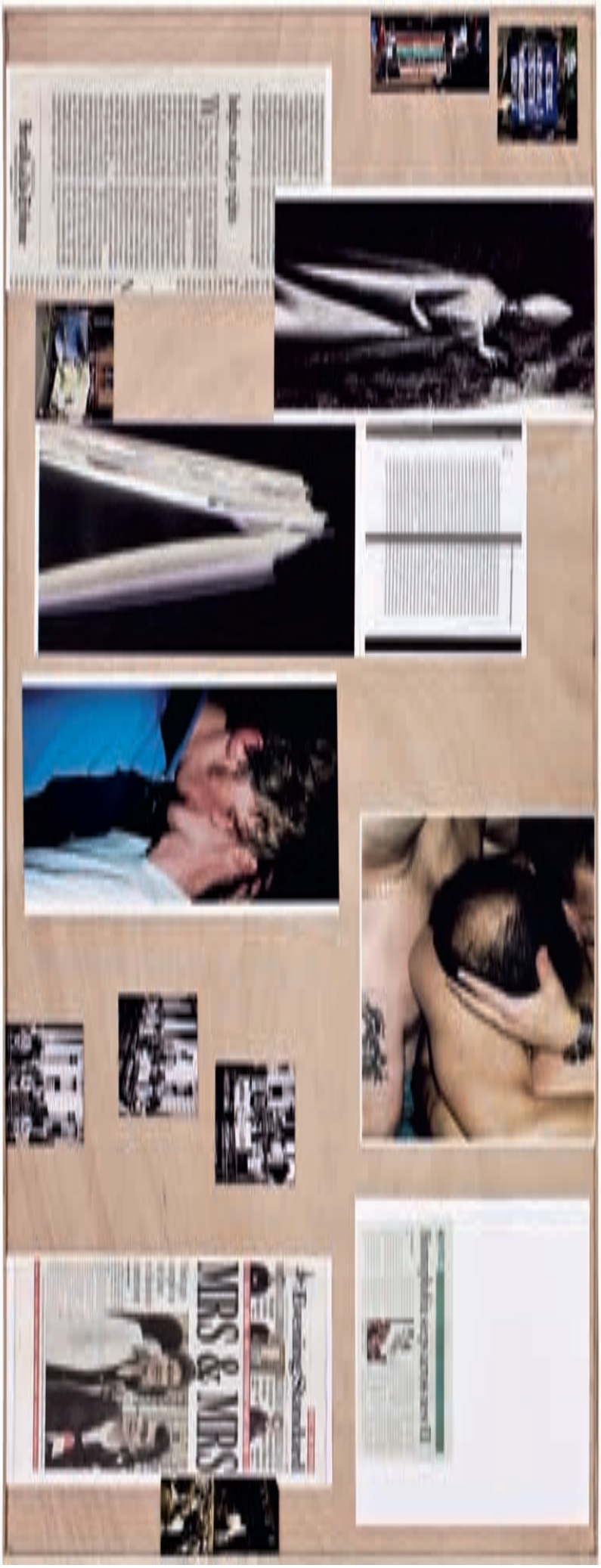

THAN




PINK

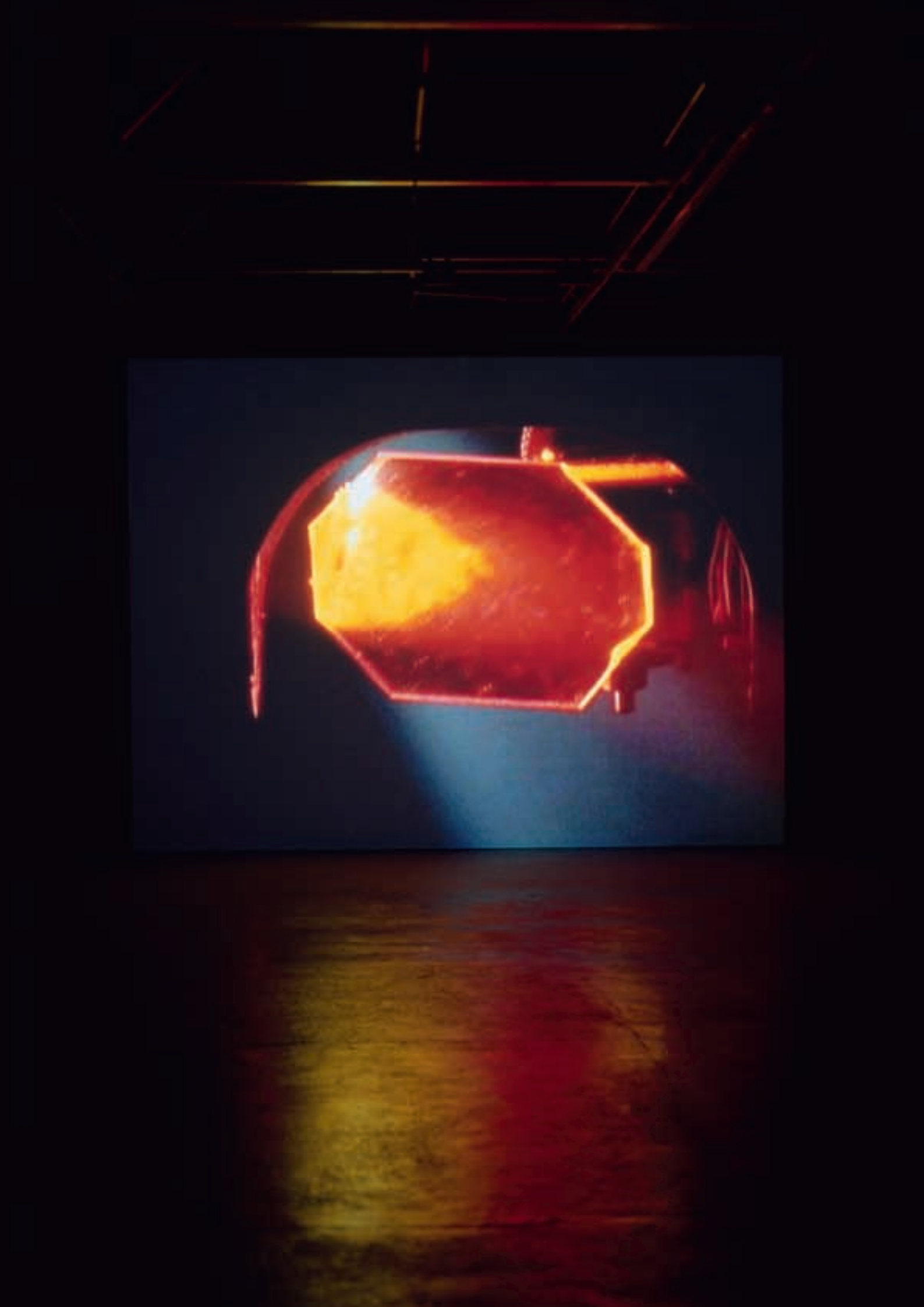




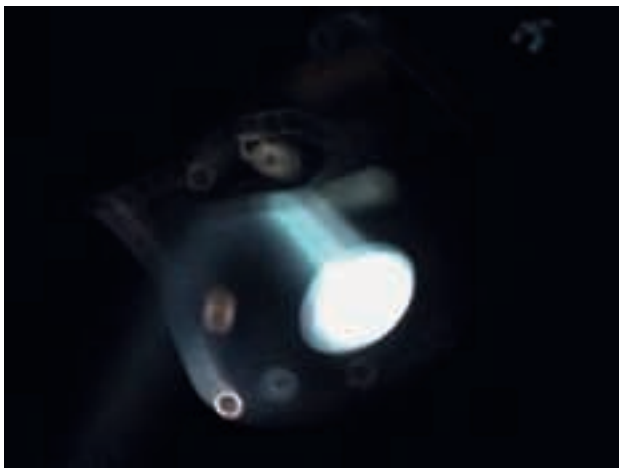
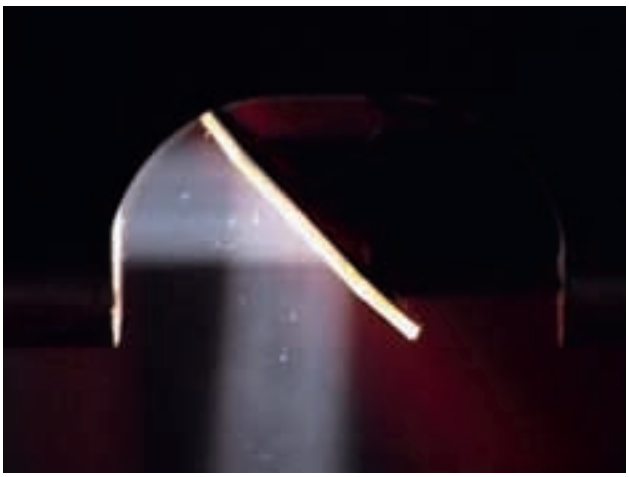

MRS & MRS

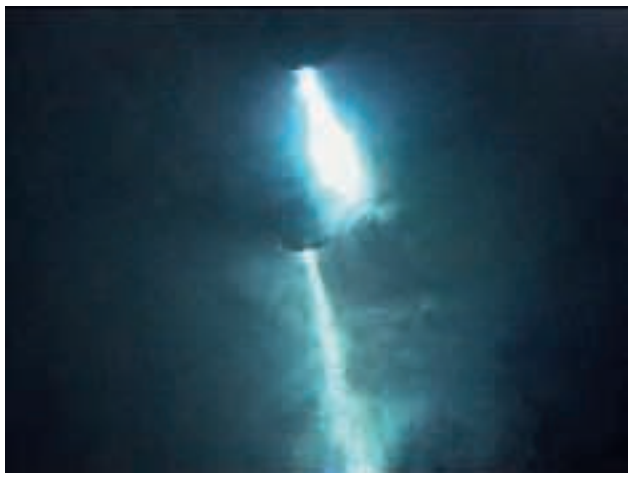
epler

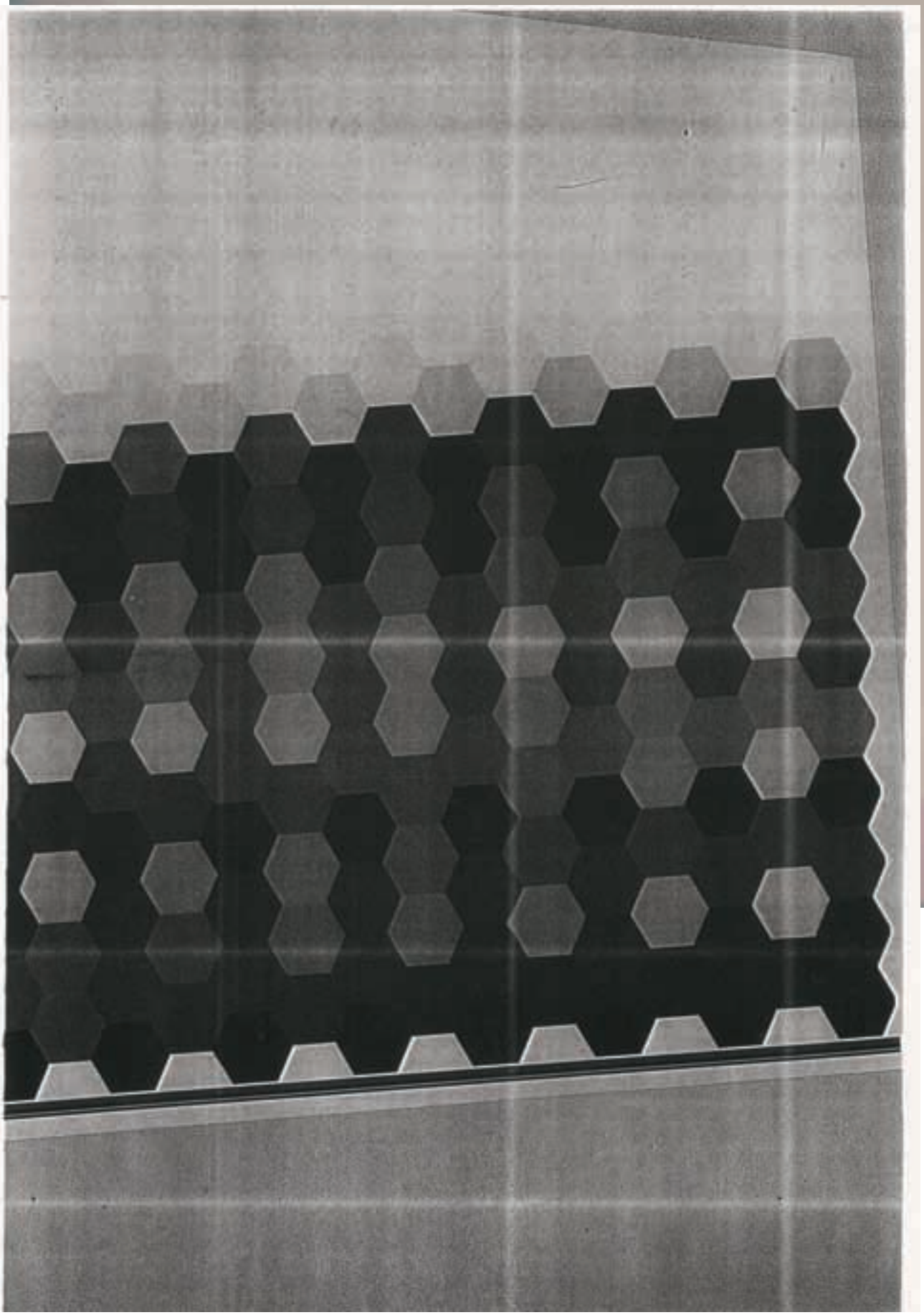
OUR
WORLD
Science Times







WOLFGANG TILLMANS ZACHĘTA ERMUTIGUNG

TEKSTY
TEXTE

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

ZACHĘTA

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

KUNST SAMMLUNG NORDRHEIN WESTFALEN

WOLFGANG TILLMANS ZACHĘTA ERMUTIGUNG

WYSTAWA KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN--WESTFALEN W DÜSSELDORFIE PREZENTOWANA W ZACHĘCIE NARODOWEJ GALERII SZTUKI W WARSZAWIE. PROJEKT W RAMACH PROGRAMU SEZON KULTURY NADRENII PÓŁNOCNEJ-WESTFALII W POLSCE 2011/2012 PRZY WSPARCIU KRAJU ZWIĄZKOWEGO NADRENII PÓŁNOCNEJ-WESTFALII.

EINE AUSSTELLUNG DER KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN, DÜSSELDORF, IN DER ZACHĘTA NATIONALEN KUNSTGALERIE IN WARSCHAU. EIN PROJEKT IM RAHMEN DER KULTURSAISON NRW IN POLEN 2011/2012 MIT UNTERSTÜTZUNG DES LANDES NORDRHEIN-WESTFALEN.

Warszawa 2011
Warschau 2011

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

teksty
Texte

SPIS TREŚCI
INHALT

PRZEDMOWA

Wystawa artysty Wolfganga Tillmansa jest podwójną premierą: to pierwsza wystawa tego renomowanego artysty w Polsce, również po raz pierwszy współpracują za sobą Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie i Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen w Düsseldorfie. Współpraca ta wpisuje się w Sezon Kultury Nadrenii Północnej-Westfalii w Polsce, którego celem jest rozszerzenie współpracy między Polską a tym krajem związkowym.

Bogaty program tej imprezy stworzyli wspólnie przedstawiciele muzyki, sztuki, literatury i teatru, co sprzyja pogłębieniu istniejących już kontaktów i nawiązaniu nowych. Projekt wystawy *Wolfgang Tillmans Zachęta Ermutigung* zaliczyć należy do najważniejszych punktów programu.

W Nadrenii Północnej-Westfalii, gdzie instytucje kultury finansowane są przede wszystkim przez miasta, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen w Düsseldorfie ma szczególny charakter.

Zostało utworzone w 1961 roku przez rząd lokalny jako fundacja prywatna, której celem jest kolekcjonowanie sztuki i udostępnianie zbiorów. Była to polityczno-kulturalna inicjatywa mająca na celu naprawienie szkody, jaką naziści wyrządzili sztuce nowoczesnej, określając ją mianem zdegenerowanej. Dzięki znakomitym dziełom Pabla Picassa, Henri'ego Matisse'a i Pieta Mondriana, jak i kolekcji ponad stu grafik i obrazów Paula Klee'go, Kunstsammlung umożliwia, poprzez stałą ekspozycję zbiorów, doskonały wgląd w dzieła klasyków nowoczesności. Prace Jacksona Pollocka, Franka Stelli i twórców pop artu, w postaci dzieł Roberta Rauschenberga, Jaspera Johnsa i Andy'ego Warhola, reprezentują amerykańską sztukę powojenną. Wyjątkowy charakter temu muzeum nadają również prace Josepha Beuysa, Gerharda Richtera, Tony'ego Cragga, Sary Morris, Kathariny Fritsch i Imi Knoebel. Jednak nie tylko te zbiory interesują odwiedzających. W ciągu roku w stolicy kraju związkowego Düsseldorfie ma miejsce kilkaset wystaw czasowych, a Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen stanowi znaczącą część krajobrazu kultury Nadrenii Północnej-Westfalii.

W czasie pięćdziesięciu lat historii Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen zyskało międzynarodową renomę muzeum sztuki XX wieku – teraz zwraca się już ku następnemu stuleciu. Zobaczymy tu wystawy takich twórców jak artysta i fotograf Wolfgang Tillmans – mam nadzieję, że jego wystawa w Warszawie będzie wielkim sukcesem! Pragnę również, aby projekt ten stał się początkiem dobrej i owocnej artystycznej współpracy między warszawską Zachętą Narodową Galerią Sztuki a Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

Ute Schäfer
Minister ds. Rodziny, Dzieci, Młodzieży, Kultury i Sportu Kraju Związkowego Nadrenii Północnej-Westfalii

VORWORT

Die Ausstellung des Künstlers Wolfgang Tillmans ist eine zweifache Premiere: Noch nie hat es eine Einzelausstellung dieses herausragenden Fotografen in Polen gegeben und es ist auch das erste Mal, dass die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen mit der Zachęta Nationalen Kunstgalerie in Warschau zusammenarbeitet. Diese Kooperation ist im Rahmen unserer Kultursaison NRW in Polen 2011/2012 zustande gekommen, mit der wir die lebendigen Verbindungen zwischen Polen und NRW weiter ausbauen wollen. Für die Kultursaison haben sich Kulturschaffende aus Kunst und Musik, Literatur und Theater getroffen und zusammen ein großartiges Programm entwickelt, das die bereits bestehenden Kontakte vertieft sowie gänzlich neue schafft. Das Ausstellungsprojekt „Wolfgang Tillmans Zachęta Ermutigung" zählt dabei sicherlich zu den Höhepunkten!

In Nordrhein-Westfalen, wo die allermeisten Kultureinrichtungen von den Städten getragen und finanziert werden, ist die Kunstsammlung etwas Besonderes: Sie wurde 1961 von der Landesregierung als privatrechtliche Stiftung zum Zwecke der öffentlichen Sammlung und Ausstellung des Kunstbesitzes gegründet, und zwar ausdrücklich auch als kulturpolitische Wiedergutmachung an der von den Nazis verfemten und verfolgten Kunst der Moderne. Mit bedeutenden Werken von Pablo Picasso, Henri Matisse und Piet Mondrian sowie der umfassenden Sammlung von genau 100 Zeichnungen und Gemälden Paul Klees eröffnet die Kunstsammlung in ihrer ständigen Sammlung einen einzigartigen Blick auf die Kunst der Klassischen Moderne. Arbeiten von Jackson Pollock, Frank Stella oder der Pop-Art von Robert Rauschenberg, Jasper Johns oder Andy Warhol zählen zum Bestand der amerikanischen Nachkriegskunst; auch Werke von Joseph Beuys, Gerhard Richter, Tony Cragg, Sarah Morris, Katharina Fritsch oder Imi Knoebel prägen die Sammlung. Doch nicht nur diese Sammlung fasziniert die Besucher: Zu den großartigen Wechselausstellungen kommen jährlich Hunderttausende in die Landeshauptstadt Düsseldorf, denn die Kunstsammlung ist ein wesentlicher Bestandteil des Kulturlandes Nordrhein-Westfalen.

In ihrer 50-jährigen Geschichte hat die Kunstsammlung ein internationales Profil als Museum des 20. Jahrhunderts gewonnen – und sie streckt die Hand aus ins 21. Jahrhundert. Hier begegnen wir dem Künstler und Fotografen Wolfgang Tillmans, dessen Ausstellung ich in Warschau viel Erfolg wünsche! Möge dieses Projekt der Beginn einer guten und ertragreichen künstlerischen Zusammenarbeit zwischen der Warschauer Zachęta und der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen sein.

Ute Schäfer
Ministerin für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen

PRZEDMOWA

Zachęta Ermutigung to proponowany tytuł pierwszej wystawy Wolfganga Tillmansa w Polsce. Wystawy, która – jak przyznaje sam artysta – jest jedną z niewielu w tej części Europy. „Zachęta" to słowo nieco staroświeckie, rodem z osiemnasto- czy dziewiętnastowiecznej polszczyzny, którego znaczenie na nowo musimy sobie dziś uświadamiać i tłumaczyć, zbadać jego sensy i odcienie: zachęta jako zaproszenie, zachęta jako namowa czy też jako (wręcz) dodanie odwagi do zrobienia czegoś?

Wyjęcie tego słowa z kontekstu nazwy – Zachęty Narodowej Galerii Sztuki czy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, protoplasty dzisiejszej instytucji – jest gestem poszukiwania znaczenia. Przetłumaczenie słowa na niemiecki pozwala sensom przejrzeć się w lustrze obcego języka. Tak jak zdjęcia, zrobione w Warszawie przez Tillmansa podczas jego wizyty w związku z przygotowaniem tej wystawy, pozwalają nam zobaczyć naszą rzeczywistość z innej perspektywy, widzianą czyimiś oczyma (a dodatkowo jeszcze za pośrednictwem obiektywu aparatu). Zestawione w katalogu ze starszymi zdjęciami z Berlina, Londynu i innych miast, z rejestracją wcześniejszych wystaw, reprodukcjami, wydrukami, instalacjami fotograficznymi, tworzą nową, ciekawą narrację. Ale nie o nas (choć lubimy myśleć, że to my jesteśmy w centrum); raczej o prawdzie, której w świecie widzianym przez „oko kamery", w przetworzonych nieraz przez inne praktyki/narzędzia obrazach tego świata poszukuje i znajduje artysta. Zachęcam – w każdym sensie tego słowa – by tę prawdę tu odszukać.

Dziękuję artyście za to, że staliśmy się częścią jego dzieła i jego archiwum, Marion Ackermann – dyrektorce artystycznej Kunstsammlung Nordhein-Westfalen w Düsseldorfie oraz Isabelle Malz – kuratorce, za ideę tej wystawy i wcielenie jej w życie, Annie Tomczak asystującej realizacji wystawy w galerii Zachęta oraz przedstawicielom Sezonu Kultury Nadrenii Północnej-Westfalii, w ramach którego to przedsięwzięcie mogło zostać zrealizowane.

Hanna Wróblewska
dyrektorka Zachęty Narodowej Galerii Sztuki

VORWORT

„Zachęta Ermutigung" – lautet der Titel der ersten Ausstellung von Wolfgang Tillmans in Polen, die – wie der Künstler selbst sagt – eine der bisher wenigen überhaupt in Osteuropa ist. „Zachęta" ist ein etwas altmodisches Wort, das aus der polnischen Sprache des 18. und 19. Jahrhunderts stammt, und dessen Bedeutung wir uns heute neu bewusst machen und erklären, dessen Sinn und Nuancen wir erforschen müssen: „Zachęta" als Ermunterung, „Zachęta" als Anregung und (sogar) als Ermutigung, etwas zu tun?

Dieses Wort ohne den Kontext der damit verbundenen Institution – der heutigen Zachęta Nationalen Kunstgalerie und ihrer Urahnin der Gesellschaft zur Förderung der Schönen Künste – zu betrachten, heißt, nach seiner Bedeutung zu suchen. Übersetzt man jedoch das Wort ins Deutsche, hat man die Gelegenheit, seinen Sinn im Spiegel der Fremdsprache zu betrachten. Ähnlich wie die Fotografien, die Tillmans in Warschau während seines Besuches zur Vorbereitung dieser Ausstellung gemacht hat, es uns ermöglichen, unsere Wirklichkeit aus einer anderen Perspektive, mit den Augen eines anderen (und darüber hinaus durch das Objektiv des Fotoapparates) zu sehen. Diese Bilder erzeugen zusammen mit älteren Fotografien aus Berlin, London und anderen Städten, mit solchen, die frühere Ausstellungen dokumentieren, mit Reproduktionen, Drucken und Fotoinstallationen eine neue und spannende Erzählung. Doch es ist keine Erzählung über uns (obwohl wir gerne glauben wollen, dass wir im Zentrum stehen), sondern vielmehr über die Wahrheit in der Welt, die der Künstler durch das ‚Fenster seiner Kamera' oftmals in verschiedenen Herstellungsverfahren und Medien verarbeiteten Abbildern dieser Welt sucht und findet. Ich ermutige dazu – in jedem Sinne der polnischen Bedeutung des Wortes – in Tillmans Bildern nach dieser Wahrheit zu suchen.

Mein Dank gilt dem Künstler Wolfgang Tillmans dafür, dass wir Teil seines Werkes und seines Archivs werden durften, Marion Ackermann, der künstlerischen Direktorin der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, und Isabelle Malz – der Kuratorin der Ausstellung – für die Idee zu dieser Ausstellung in der Zachęta Nationalen Kunstgalerie, Anna Tomczak für die Assistenz bei der Vorbereitung der Ausstellung sowie den Vertretern der Kultursaison Nordrhein-Westfalen, in deren Rahmen dieses Projekt durchgeführt werden konnte.

Hanna Wróblewska
Direktorin der Zachęta Nationalen Kunstgalerie

PRZEDMOWA

W najnowszej historii Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen można znaleźć zaskakująco wiele przykładów związków z Polską. Sztuka Europy Środkowej i Wschodniej stanowiła istotny punkt naszego programu już wtedy, gdy ważne impulsy kulturalne i polityczne pozwoliły na intensyfikację wymiany. Działo się tak dlatego, że właśnie z tej części Europy wywodzą się szczególnie dobrzy, oryginalni artyści, silnie związani z historią i tradycjami swojego kraju, a jednak w sposób zdecydowany oddani teraźniejszości. Kolejnym powodem jest to, że zbiory, które w sposób tak dobitny jak w przypadku Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen reprezentują pewien kanon europejskiego modernizmu z wyraźnym paryskim akcentem, nie mogąc sprostać globalnym wymaganiom, muszą co najmniej mieć na uwadze Europę jako całość. Tak więc, wspaniałemu polskiemu malarzowi młodego pokolenia, Wilhelmowi Sasnalowi, poświęciliśmy w roku 2009 wystawę indywidualną i zakupiliśmy do naszych zbiorów jego dzieła. Z kolei wzbudzająca entuzjazm zwiedzających galerię K21 instalacja Moniki Sosnowskiej *Schody* mogła, dzięki wsparciu Provinzial Rheinland Versicherungen, również znaleźć się w naszych zbiorach. Aktualnie, w ramach dużej wystawy pod tytułem *Die andere Seite des Mondes* [Druga strona księżyca] w galerii przy Grabbeplatz, prezentujemy prace Katarzyny Kobro, ważnej postaci wśród przedstawicielek europejskiej awangardy, zapomnianej przez długi czas w Europie Zachodniej rzeźbiarki polskiego konstruktywizmu. W roku 2012 umożliwimy dwóm młodym artystom z Polski – Piotrowi Bosackiemu i Wojciechowi Bąkowskiemu – wystawienie w galerii Schmela Haus swych prac z pogranicza sztuki, poezji i muzyki, a krótko po tym w galerii K21 pokażemy wystawę indywidualną słowackiego artysty Romana Ondáka. Mamy także w planach zorganizowanie retrospektywy twórczości młodo zmarłego polskiego malarza Andrzeja Wróblewskiego.

Rozwija się również nasza intensywna współpraca na szczeblu instytucjonalnym z Zachętą Narodową Galerią Sztuki w Warszawie. Zachęta jest wspaniałym partnerem, zwłaszcza dzięki jej dyrektorce Hannie Wróblewskiej, która wraz z Katarzyną Kozyrą opracowuje właśnie koncepcję wystawy dla galerii Schmela Haus. Charakteryzująca się odwagą i niekonwencjonalnością Zachęta oferuje wywierający silne wrażenie program wystaw. Fakt, że nasz wspólny wybór padł na Wolfganga Tillmansa, nie jest oczywiście przypadkowy: jest to nie tylko wspaniały artysta, także ta wystawa jest jego pierwszą indywidualną prezentacją w Polsce. Realizacja projektu w Warszawie była wyraźnym życzeniem wszystkich osób w nim uczestniczących, a w szczególności samego artysty. Szczególnie niezwykłe jest dla nas to, że współpraca z Wolfgangiem Tillmansem i przygotowania do wystawy w Warszawie doprowadziły w konsekwencji do podjęcia starań w celu przygotowania dużej wystawy artysty w Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen w Düsseldorfie. Odbędzie się ona w galerii K21 w 2013 roku.

Moje podziękowania pragnę rozpocząć słowami uznania dla inicjatywy kraju związkowego Nadrenii Północnej-Westfali, który finansując ten projekt, zapewnił możliwość jego realizacji, a przy okazji umożliwił także nawiązanie kontaktu między partnerami wystawy – Zachętą Narodową Galerią Sztuki w Warszawie i Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen w Düsseldorfie. Uzyskując wsparcie Stefanie Peter i Susanne Düwel, mogliśmy z udziałem naszego kraju kontynuować wymianę na wzór owocnej współpracy z Francją w latach 2008–2009.

Bardzo dziękuję Hannie Wróblewskiej za stworzenie otwartej i serdecznej atmosfery współpracy. Współpraca ta okazała się bardzo udana, a zbliżał nas dodatkowo obopólny zachwyt artystą i jego pracami. Jestem pewna, że ta wystawa nie jest ostatnim wspólnym projektem obu instytucji. Anna Tomczak i pozostali pracownicy warszawskiej placówki bardzo usprawnili tę współpracę, za co im również dziękuję.

Jestem niezmiernie wdzięczna Galerie Buchholz i jej zespołowi, w szczególności Michaelowi Kerkmannowi. Trudno sobie dzisiaj wyobrazić rozpoczęcie projektu oraz pierwsze rozmowy z artystą bez pomocy Daniela Buchholza, który towarzyszy Wolfgangowi Tillmansowi już od długiego czasu i posiada ogromną wiedzę na temat jego twórczości.

Wielkie podziękowania kieruję również do autorów tekstów tej pięknej publikacji, opracowanej graficznie przez Wolfganga Tillmansa i Tomasza Bierkowskiego, do których należą: Jacek Dehnel, Isabelle Malz, Wolfgang Tillmans i Hanna

Wróblewska. Poza tym pragnę podziękować Instytutowi Polskiemu w Düsseldorfie, nie tylko za skrupulatną redakcję tekstu, dokonaną przez Monikę Werner, lecz także za cenną i nieodzowną pomoc dyrektor Katarzyny Sokołowskiej, której doświadczyliśmy na bardzo wielu płaszczyznach.

Serdecznie dziękuję kuratorce wystawy Isabelle Malz, która z dużym zaangażowaniem i wyczuciem stworzyła płaszczyznę i formę merytorycznego dialogu z Wolfgangem Tillmansem oraz z wielką atencją wspierała go podczas realizacji jego pomysłów. Dzięki tej harmonijnej współpracy opracowała wraz z nim bardzo ciekawą wystawę, koordynując z Düsseldorfu wszystkie działania w ramach tego projektu. W pracach pomagał jej nasz zespół, w szczególności: Oswin Schmidt, Jens Meller i Katharina Nettekoven. Im, a także wszystkim pozostałym pracownikom naszej galerii, którzy brali udział w przygotowaniach wystawy, bardzo dziękuję.

Wszyscy jesteśmy więcej niż wdzięczni samemu artyście i jego zespołowi, a szczególnie: Karlowi Kolbitzowi, Carmen Brunner, Frauke Nelißen. Tak daleko posunięta gotowość Wolfganga Tillmansa do zaakceptowania miejsca wystawy, do pracy nad stroną graficzną tego pięknego katalogu oraz do współpracy z obiema instytucjami w Niemczech i w Polsce napawa nas szczęściem i pozwala nam z radością oczekiwać na kolejny projekt w roku 2013.

Marion Ackermann
dyrektorka artystyczna Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

VORWORT

In der jüngeren Geschichte der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen finden sich auffällig viele Berührungspunkte mit dem Land Polen. Kunst aus Mittel- und Osteuropa war bereits ein Schwerpunkt in unserem Programm, als wertvolle kulturpolitische Impulse den Austausch zu intensivieren begannen. Dies ist vorrangig darauf zurückzuführen, dass besonders gute, eigenwillige, stark mit der Geschichte und Tradition ihres Landes verbundene, aber doch radikal auf die Gegenwart bezogene Künstlerinnen und Künstler von dort kommen. Ein weiterer Grund liegt darin, dass eine Sammlung, welche so prägnant wie die der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen einen Kanon der europäischen Moderne mit Schwerpunkt Paris repräsentiert, wenn sie schon den globalen Anspruch nicht erfüllen kann, so zumindest Europa als Ganzes im Blick haben muss. So haben wir dem großartigen, jungen polnischen Maler Wilhelm Sasnal 2009 eine Einzelausstellung gewidmet und Werke für die Sammlung erworben. Die unser Publikum begeisternde Installation *The Staircase* von Monika Sosnowska im K21 kann glücklicherweise mit Unterstützung der Provinzial Rheinland Versicherungen auch in die Sammlung überführt werden. Katarzyna Kobro, die in Westeuropa lange in Vergessenheit geratene Bildhauerin des polnischen Konstruktivismus, wird von uns gerade im Rahmen der großen Ausstellung „Die andere Seite des Mondes“ in der Kunstsammlung am Grabbeplatz präsentiert, als eine wichtige Figur innerhalb eines europäischen Netzwerkes der Avantgarde-Künstlerinnen. Nachdem wir schließlich 2012 zwei jüngeren polnischen Künstlern, Piotr Bosacki und Wojciech Bąkowski, im Schmela Haus Raum für ihre Präsentation in den Grenzbereichen von Kunst, Poesie und Musik geben, widmen wir kurz darauf dem slowakischen Künstler Roman Ondák eine Einzelausstellung im K21. In Planung ist eine Retrospektive des jung verstorbenen polnischen Malers Andrzej Wróblewski.

Und nun folgt auf der institutionellen Ebene die intensive Zusammenarbeit mit der Zachęta Nationalen Kunstgalerie in Warschau. Sie ist ein wunderbarer Partner, nicht zuletzt durch ihre Direktorin Hanna Wróblewska, die mit Katarzyna Kozyra ein Ausstellungskonzept für das Schmela Haus entwickelt. Die Zachęta bietet mit ihrem mutigen, unkonventionellen Ansatz ein sehr beeindruckendes Ausstellungsprogramm. Dass die gemeinsame Wahl auf Wolfgang Tillmans fiel, ist natürlich kein Zufall: Er ist nicht nur ein großartiger Künstler, sondern es ist auch seine erste Einzelausstellung in Polen. Für alle Beteiligten, insbesondere auch für den Künstler, war es insofern ein Desiderat, dieses Projekt in Warschau zu verwirklichen. Was für uns besonders schön ist: Aus der Beschäftigung mit Wolfgang Tillmans und der Vorbereitung der Ausstellung für Warschau ergab sich folgerichtig, ja ich würde sagen, geradezu zwangsläufig die Entwicklung einer eigenen, großen Schau mit ihm in der Kunstsammlung in Düsseldorf. Diese soll 2013 im K21 stattfinden.

Meinen Dank möchte ich mit der Würdigung der Initiative des Landes Nordrhein-Westfalen beginnen, das durch die Finanzierung das Projekt überhaupt erst gesichert und damit die Kooperationspartner für diese Ausstellung – die Zachęta Nationale Kunstgalerie in Warschau und die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf – zusammengeführt hat. In Unterstützung, namentlich durch Stefanie Peter und Susanne Düwel, haben wir mit dem Land eine Fortsetzung des 2008/2009 erfolgreichen Länderaustausches mit Frankreich umsetzen können.

Hanna Wróblewska danke ich sehr für den offenen und herzlichen Austausch. Die Kooperation zwischen den beiden Häusern hier und dort, in Düsseldorf und in Warschau, war eine sehr gelungene Zusammenarbeit, geprägt durch die miteinander geteilte Begeisterung für den Künstler und seine Arbeiten. Auf dieses Projekt wird bestimmt ein weiteres gemeinsames folgen. Anna Tomczak und alle weiteren Kollegen der Warschauer Institution haben die Zusammenarbeit sehr vereinfacht, ihnen möchte ich auch danken.

Der Galerie Buchholz sowie ihrem Team – besonders Michael Kerkmann – bin ich sehr dankbar. Besonders der Start des Projekts, die ersten Gespräche mit dem Künstler wären ohne die Vermittlung und Unterstützung von Daniel Buchholz, der Wolfgang Tillmans schon über solch einen langen Zeitraum mit großer Kenntnis des Werks begleitet, undenkbar.

Den Autoren dieses schönen Buches, das Wolfgang Tillmans und Tomasz Bierkowski gestaltet haben, gebührt ebenfalls großer Dank: Jacek Dehnel, Isabelle Malz, Wolfgang Tillmans und Hanna Wróblewska. Darüber hinaus möchte ich dem Polnischen Institut in Düsseldorf nicht nur für das sorgfältige Lektorat durch Monika Werner danken, sondern auch für die auf vielen Ebenen zum Tragen kommende, wertvolle und unerlässliche Unterstützung durch die Direktorin Katarzyna Sokołowska.

Sehr herzlich möchte ich Isabelle Malz, der Kuratorin der Ausstellung, Dank aussprechen. Mit großer Begeisterung und Einfühlsamkeit hat sie mit Wolfgang Tillmans eine Ebene und Form des Dialogs hinsichtlich der inhaltlichen Ausrichtung der Ausstellung gefunden und in großer Wertschätzung für sein Werk ihn bei der Verwirklichung seiner Ideen unterstützt. Aus diesem harmonischen Gefüge heraus hat sie gemeinsam mit ihm eine sehr schöne Ausstellung entwickelt und das gesamte Projekt von Düsseldorf aus koordiniert. Unterstützt wurde sie dabei von unserem Team und hier insbesondere von Oswin Schmidt, Jens Meller sowie Katharina Nettekoven. Ihnen und allen weiteren Beteiligten aus dem Haus danke ich sehr.

Dem Künstler und seinem Studio – besonders Karl Kolbitz, Carmen Brunner, Frauke Nelißen – sind wir alle mehr als dankbar. Wolfgang Tillmans, Bereitschaft, sich in diesem Maßev

v auf den Ausstellungsort, auf die Mitarbeit an der Gestaltung des schönen Katalogs und auf die Zusammenarbeit mit den beiden Institutionen in Deutschland und Polen einzulassen, hat uns alle glücklich gestimmt und lässt uns mit Freude auf das kommende Projekt in 2013 blicken.

Marion Ackermann
Künstlerische Direktorin
der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Isabelle Malz

RÓŻNICE UNO-SZĄCE SIĘ W PRZESTRZENI. ŚWIAT OBRAZÓW WOLFGANGA TILLMANSA

Oddziaływanie wystaw Wolfganga Tillmansa wynika z ich subtelnej otwartości, bogactwa myśli i lekkości przekazu. Są starannie przemyślanymi, całościowymi kompozycjami precyzyjnie stworzonymi dla danej przestrzeni wystawienniczej. Tillmans reaguje w ten sposób nie tylko na właśnie przestrzenne i niekiedy społeczno-polityczne uwarunkowania danego miejsca; wystawy są także wyrazem procesu rozprawiania się artysty z aktualnie uwierającymi go pytaniami, zainteresowaniami i potrzebami. W tym działaniu może on czerpać z bogatego i różnorodnego dzieła, na które składają się jego prace fotograficzne, a także gromadzone od wielu lat obszerne archiwum zdjęć prasowych i artykułów oraz innych materiałów dokumentacyjnych, które dla Tillmansa są nie tylko źródłem informacji, ale też „fizycznymi dowodami procesów myślowych"[1].

Pierwsze prace Tillmansa z końca lat 80. – fotokopie zdjęć prasowych i własnych fotografii – mają związek z jego eksperymentami z jedną z pierwszych czarno-białych kopiarek laserowych. Artysta po dziś dzień wykorzystuje to medium, które wpływa na estetyczny charakter wielu jego prac. Szerszej publiczności znane są jego sekwencje zdjęć przyjaciół oraz młodych ludzi ze świata popkultury czy scenki z życia klubowego, które początkowo publikował w czasopismach i magazynach takich jak „i-D", „Spex" i „Tempo". Jeszcze większy rozgłos przyniosła mu otrzymana w 2000 roku renomowana nagroda Turnera, zresztą wówczas po raz pierwszy przyznana niebrytyjskiemu artyście i fotografikowi. Poza fotografiami obejmującymi najróżniejsze gatunki, takie jak portrety, zdjęcia wnętrz, pejzaże i martwe natury, do szerokiego spektrum jego prac należą również abstrakcyjne obrazy, wzbogacone ponadto o prace wideo, książki artystyczne oraz tzw. *truth study centre*, instalacje prezentowane na stołach, będące czymś w rodzaju archiwum, gdzie fotografie sąsiadują z artykułami prasowymi, drukami offsetowymi i fotokopiami.

Zapoczątkowana przez Wolfganga Tillmansa w latach 90. i odtąd konsekwentnie stosowana praktyka wystawiennicza, polegająca na zestawianiu obok siebie fotografii w ramkach i bez, odbitek fotograficznych obok fotokopii, wydruków atramentowych i laserowych o różnych formatach – część z nich naniesiona jest bezpośrednio na ścianę – w efekcie której powstaje jednak kompleksowa, ściśle linearna instalacja ścienna, stała się dla artystów młodszego pokolenia wyznacznikiem stylistycznym, tak samo jak jego niekonwencjonalne posługiwanie się fotografią. Tillmans nieustannie bada możliwości tego medium, prezentując swoje odkrycia na wystawach, w książkach artystycznych oraz czasopismach. Łączenie fotografii powstałych w najróżniejszych okresach w coraz to nowe, otwarte i zawsze niehierarchicznie pomyślane kombinacje obrazowe i konstelacje znaczeniowe jest wyrazem „wiary [Tillmansa] w to, że takie sprzężenie obrazów i znaczeń może ukazać wieloznaczną złożoność życia"[2]. Zastanawianie się nad obrazami i ich podstawowymi uwarunkowaniami przynosi rozwiązania, będące efektem procesów przekształcania się jednego medium obrazowego w drugie, np. fotografii na fotokopie lub wydruki faksowe, z których potem artysta tworzy, czasem ekstremalnie powiększone wydruki atramentowe lub laserowe, nadając w ten sposób danemu obrazowi właściwy mu charakter. I tak na przykład efemeryczne wydruki atramentowe, w których zadrukowana powierzchnia stwarza zdecydowanie namacalne wrażenie, podlegają procesom sprawiającym, że z czasem blakną. Tillmans wykorzystuje też różne zakłócenia obrazu i stopnia jego abstrakcji, a wynikiem tego może być radykalna zmiana w oddziaływaniu jednego i tego samego wyobrażenia. Poprzez to konceptualne podejście Wolfgang Tillmans realizuje swe pragnienie dotarcia do sedna obrazów, żeby przy ich pomocy zrozumieć życie i świat. Zaświadczają o tym również fragmenty zamieszczonego w katalogu *Wyboru wypowiedzi z wykładów, wywiadów i notatek* artysty.

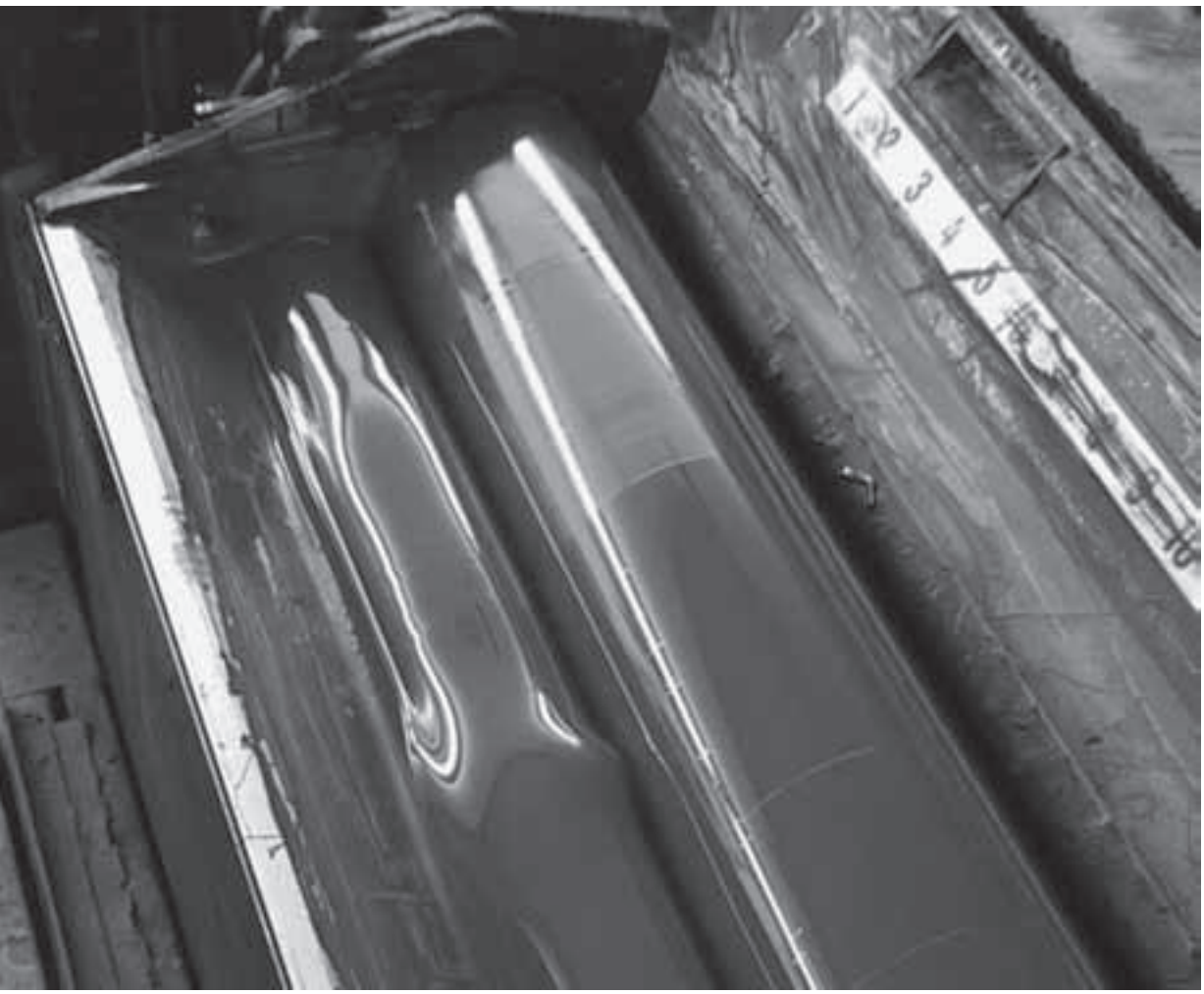
Wolfgang Tillmans na swej pierwszej indywidualnej wystawie w Polsce, noszącej zdecydowanie programowo sformułowany tytuł *Wolfgang Tillmans Zachęta Ermutigung* prezentuje różne prace, które powstały w ciągu ostatnich dziesięciu lat. „Ermutigung" to po niemiecku właśnie „zachęta". Wybierając taki tytuł, Tillmans wskazuje pośrednio nie tylko na fakt polsko-niemieckiej współpracy przy projekcie, lecz wiąże jednocześnie miejsce wystawy z głównym problemem nurtującym artystę: „Zachęta jest rozległym tematem: chodzi o ufanie własnym oczom, kiedy patrzy się na świat, nieufanie własnym uprzedzeniom, ale i zawierzenie własnemu instynktowi w odniesieniu do niepodważalności jakiejś idei [...]"[3].

Jednym z punktów ciężkości wystawy jest, obok obszernej grupy abstrakcyjnych i skupionych na właściwościach materiału prac, na którą składają się *paper drops, Freischwimmer*, *Lighter i Silver*, skoncentrowany wybór jego „obrazów świata", które powstały w ciągu ostatnich dwóch lat podczas podróży po różnych kontynentach. Choć trudno sobie wyobrazić bardziej przeciwstawne, jeśli chodzi o warstwę myślową i sposób powstawania grupy prac, jak te prezentowane na wystawie, to jednak łączy je o wiele więcej niż się początkowo wydaje. Podczas gdy dzieła abstrakcyjne zrodziły się z przemijającej

potrzeby spowolnienia obrazów bez użycia aparatu fotograficznego w zaciszu ciemni i zawdzięczają swe istnienie różnym procesom z użyciem światła oraz rozmaitym manipulacjom obrazem „na drodze swego rodzaju balansowania lub gry między kontrolą i przypadkiem”[4], „obrazy świata” są wyrazem pełnego ciekawości i zainteresowania patrzenia na świat i jego kruche piękno. Obie grupy wymagają, choć każda w inny sposób, krytycznej rozprawy z tym, co jest przedstawiane, ale także z własnymi oczekiwaniami. Dyskusja prowadzi do ich analizy, poszukując przyczyn lub w subtelny sposób wkrada się w nie, gdyż obrazy te unoszą się często w nieokreślonej międzyprzestrzeni. Ich szczególny urok polega na tym, że nie muszą być odbierane wyłącznie figuratywnie lub narracyjnie, zawsze mogą być czytane jako rzeźbiarskie lub abstrakcyjne. Nie dają się też jednoznacznie przyporządkować do takiego czy innego trendu, lecz wyróżniają się otwartością i demokratycznym rozumieniem, które Tillmans zawsze sobie zastrzega. I tak na przykład, w jego pracach abstrakcyjnych *Freischwimmer* rozpoznawalne są w równym stopniu elementy przedmiotowe, jak i te trudne do zdefiniowania: mamy tu całą paletę skojarzeń – od płynności ciał, poprzez strukturę włókien mięśni, po krajobrazy podwodne czy zjawiska astronomiczne. Cyfrowo zarejestrowane „obrazy świata” natomiast uzyskują podobną w odbiorze namacalność, hiperrealnie wydobytą poprzez ostrość obrazu i żywą kolorystykę.

Wideo Tillmansa *Lights (Body)* (2002), *Peas* (2003), *Hearbeat/Armpit* (2003), *Farbwerk* (2006) i najnowsza praca *Cuma* (2011), mimo że są konkretnymi przedstawieniami, również oddziałują abstrakcyjnie. Wraz z wyborem „stołów” z *truth study centre* poszerzają one wystawę o ważne aspekty, ukazując różne aspekty twórczości artysty. Za sprawą „stołów” Wolfgang Tillmans rozciąga swą praktykę: od instalacji na ścianach w przestrzeń. Taka forma ekspozycji, porównywalna z tworzeniem i możliwościami prezentacji jego książek artystycznych i layoutów w pismach, stwarza okazję do kolażowego zestawiania własnych prac ze zgromadzonymi dokumentami na tematy społeczno-polityczne, ale także naukowo-przyrodnicze czy z życia codziennego. W przeciwieństwie do postrzeganych jako frontalne instalacji ściennych, dzięki instalacjom na stołach wprowadza on poziomo ukierunkowany odbiór obrazów i materiałów. Jednocześnie „stoły” te, przypominające gabloty o różnej wysokości i szerokości, organizują i aktywizują przestrzeń jakby były subtelną i mądrze uformowaną tkanką, która łączy ze sobą najróżniejsze płaszczyzny obrazu, kolory, formy, faktury i treści.

O przygotowaniach do ekspozycji w Warszawie Wolfgang Tillmans powiedział: „W odniesieniu do tej wystawy ważne jest też, żeby nie tematyzować więcej ponad to, co w naturalny sposób mnie interesuje. W mojej pracy treści wynikają w pierwszym rzędzie z abstrakcyjnych lub konkretnych pytań



Farbwerk, 2006 (video)

dotyczących społecznej redystrybucji, polityki seksualnej czy kościelnej i mogą rozbłysnąć w poszczególnych fragmentach wystawy albo pojawić się w kombinacjach z całkowicie abstrakcyjnymi obrazami bądź jedynie w tytule. I choć nie realizuję przy tym żadnego zamiaru propagandowego, to element polityczny i społeczno-polityczny jest zawsze częścią mojej pracy i znajduje w wystawie swe odbicie"[5]. Przygotowana i zaprojektowana przez Tillmansa część z wyborem reprodukcji prac do dwutomowego katalogu (obie części wsuwane są do tekturowego pudełka), nie tylko treściowo rozszerza wystawę o obrazy i motywy, ale też o kolejne formy prezentacji obrazów. Artysta wykorzystuje nawarstwienia, wycięcia i nacięcia, przy czym kolaże z wystawy przenikają się ze zdjęciami z Warszawy, ale też wyjętymi z całkiem innych kontekstów, tworząc w ten sposób nową przestrzeń odbioru prac.

Stosunkowo mało znane dotychczas wideo Tillmansa po raz pierwszy tak licznie obecne są na wystawie. Stanowią ciekawe i na wskroś konsekwentne rozszerzenie jego *oeuvre* o wykorzystujące czas ruchome medium obrazowe. Wspólne dla wszystkich pięciu prac wideo jest filmowanie statyczną kamerą, spojrzenie silnie skupione na oszczędnie, najczęściej wycinkowo traktowanych fragmentach akcji: śpiący w cieniu, podczas upalnego lata pies; gotujący się w garnku zielony groszek; dwa obracające się wałki drukarskie pokryte lepką, czerwoną farbą; pulsujący w rytm przenikliwego i tworzącego napięcie elektronicznego beatu barwny spot świetlny oraz widok owłosionej pachy nagiego mężczyzny sfilmowanego jedynie fragmentarycznie.

Te na pierwszy rzut oka bezpretensjonalne prace ukazują jednak w szczegółach czarująco piękne i zaskakująco gęste, spójne całości. Prace wideo Tillmansa są w zamierzeniu i oddziaływaniu niewątpliwie porównywalne z jego fotografiami, bowiem one także wpasowują się w dobrze już nam znane gatunki i motywy. Poprzez ich otwarty, wykorzystujący zapętlenie sposób prezentacji, świadomie unikający narracji, wideo Tillmansa pozostawiają obserwatorowi najszerszą z możliwych swobodę odbioru. Decydującego znaczenia nabierają przy tym strategie obrazowe, które u Tillmansa wciąż oscylują wokół podstawowych składników jak: światło, kolor, materialność i perspektywa. Strategie te są odpowiedzialne za charakterystyczne dla dzieł Tillmansa współistnienie tego, co fenomenologiczne i konceptualne, za współdziałanie minimalistycznie uchwyconych fragmentów akcji i ustrukturyzowanych przez czas i ruch obserwacji otaczającego go świata, które jednocześnie emanują gęstość atmosfery i niekiedy namacalną erotykę.

Obok obecnych co prawda, ale dostrzegalnych jedynie pośrednio za sprawą wznieconego kurzu tańczących ciał, „głównym aktorem" w jego pracy wideo *Lights (Body)* (2002) jest światło. Pracą tą Wolfgang Tillmans nawiązuje w całkiem oczywisty sposób do tych wcześniejszych wykonanych w nocnych klubach, jak *dancer Opera House* (1989), *blood dancer* (1992) i cyklu *Chemistry square* (1992). Jednocześnie te tańczące barwne refleksy świetlne, naśladujące rytmiczną choreografię, przypominają niektóre z jego prac abstrakcyjnych (*Mental Pictures, Super Collider*), być może inspirowanych ekstatycznymi przeżyciami związanymi ze spektakularnymi efektami świetlnymi w dyskotekach i podczas koncertów.

Poprzez sposób projekcji obrazów i dodane później, w przestrzeni wystawienniczej subwooferowe brzmienie zhakowanego remiksu *Don't Be Light* grupy Air, cała przestrzeń, gdzie odbywa się projekcja staje się miejscem współdziałania opartego na barwnej relacji „obraz-dźwięk-ciało". To zmienia zasadniczo naszą percepcję. Nie jesteśmy już tylko obserwatorami instalacji, lecz stajemy się bezpośrednio uzależnieni od naszych zmysłów, niejako włączeni do poszerzonej przestrzeni obrazu. Słyszymy muzykę i jednocześnie jesteśmy na nią zdani, a muzyka z kolei zdaje się, dzięki efektom świetlnym, ulegać zjawiskowej wizualizacji. Wychodzące poza intensywne, cielesne doświadczenie, przeżycie postrzegania prowadzi do tego, że „uruchomiony zostaje introspekcyjny, perfomatywny, a więc estetyczny stosunek do [...] instalacji"[6]. To ostatnie można pod pewnymi warunkami odnieść do postrzegania kompleksowych, składających się z fotografii instalacji ściennych, które, żeby je ogarnąć w całym ich działaniu, próbujemy przyswoić w akcie zmysłowej releksji.

Podczas gdy *Lights (Body)* było pomyślane jako instalacja wideo wypełniająca całą powierzchnię wystawienniczą, pozostałe cztery prace wideo nawiązują w przestrzeni wzajemne relacje. Z tej gry wynikają harmonijne współbrzmienia i odbicia, tworzą się napięcia i kontrasty, potęgują się różnice. „Kiedy mówimy o obrazach (płaskich, plastycznych, technicznych, przestrzennych), mamy na myśli zróżnicowanie, w którym jedno lub więcej tematycznych punktów ogniskowych przykuwających naszą uwagę odnosi się do pola pozbawionego tematu. Widzimy jedno w drugim. [...] Ta »obrazowa różnica« uświadamia nam zasadę wyróżniania, tworzenia wizualnego kontrastu, w której mamy do czynienia z rodzajem jednoczesnego

widzenia”[7]. To, co Gottfried Boehm przypisuje każdemu (estetycznemu) obrazowi jako właściwy dlań kontrast, jawi się w pracach Wolfganga Tillmansa jako stan utajony. Mowa jest co prawda o zaznaczonym w obrazie, ale realizującym się dopiero w postrzeganiu, napięciu między obrazem a nośnikiem obrazu, między tym, co przedstawione, a widocznym przedstawieniem oraz między medium a jego formą. Jednak w pracach wideo Tillmansa to napięcie, jako nieokreślone doświadczenie czasu rośnie, wykraczając poza obrazy.

W pracy *Peas* (2003), do przedstawionych w wielkoformatowych ujęciach, dziko gotujących się we wrzącej wodzie nasion zielonego groszku, dodane zostają, odwrotnie do temperatury wody, która spada, nasilające się ekstatyczne aklamacje. Obserwator może śledzić fascynujące zderzenie pieniącej się biało wody i zmieniające się, w zależności od jej temperatury, nasycenie zieloności nasion groszku. Kiedy na koniec woda uspokaja się, a groszki, dotąd przylegające ściśle do siebie zaczynają opadać, chór kaznodziei afrykańskiej gminy kościelnej osiąga swe apogeum: „... you are not in danger ... you are never in danger ... because the devil ...”. Chcąc nie chcąc, dostrzegamy w tym zderzeniu i gotowaniu się groszku odniesienie do agitujących słów kaznodziei i pełnych zachwytu okrzyków jego zwolenników, co kończy się dziwnie wymuszonym obrazem harmonijnego połączenia spokojnie opadających nasion groszku ze znów opanowanym głosem.

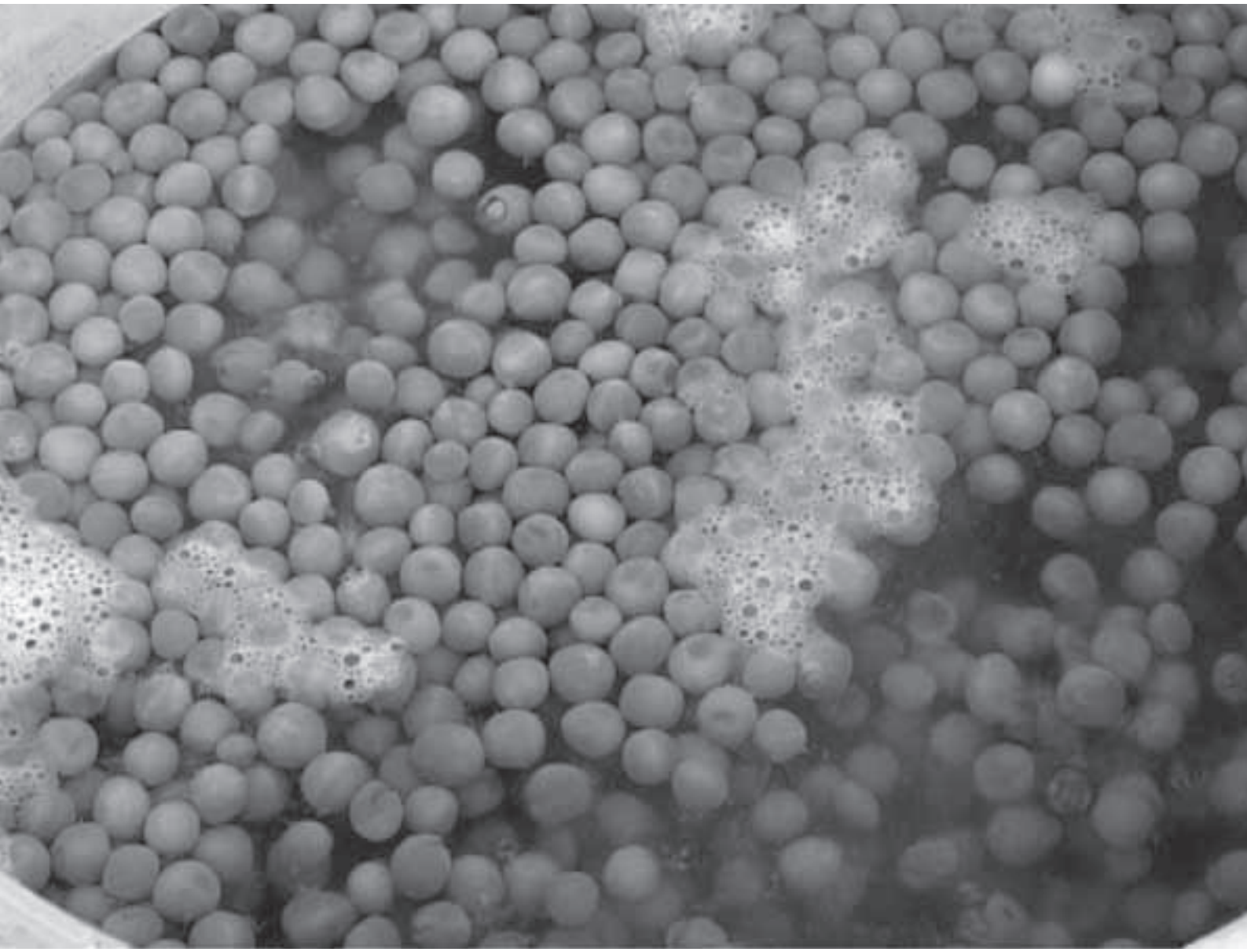
W przeciwieństwie do *Peas*, *Heartbeat/Armpit* (2003) i *Farbwerk* (2006) emanują pełnym zmysłowego napięcia i erotyki spokojem, udzielającym się widzowi, gdy ogląda jedenastominutowy zapis snu psa o imieniu *Cuma*[8] (2011), i sprawiającym, że odbieramy to jako doświadczenie trwające przez dłuższy czas. Obserwujemy odprężający, mający miejsce w rozleniwiającym letnim upale sen psa leżącego w półcieniu z wyciągniętymi łapami. Przednie łapy są wzruszająco skrzyżowane. Patrzymy, jak głęboko oddycha, rejestrujemy najdrobniejsze ruchy i wszelkie drgnięcia, słyszymy cykanie świerszczy i przytłumione głosy pozwalające doznać nam przyjemnej, płynącej z upału ociężałości. Mniej więcej w połowie zapętlonego filmu, jednostajny przebieg wideo przerwany zostaje przez coś w rodzaju punktu zwrotnego – krótkie, zdziwione spojrzenie psa, który po niemal niezauważalnej zmianie pozycji ciała zapada ponownie w głęboki, relaksujący sen. Chcąc nie chcąc, przypomina się tu sześciogodzinny film eksperymentalny *Sleep* (1963) Andy’ego Warhola, który dręcząc widza długimi oddechami mijającego czasu, zmusza go w introspektywnym procesie do skonfrontowania się z sobą samym.

Praca *Heartbeat/Armpit* poprzez drobne ruchy i znaki ukazuje drżące delikatnie, w rytm bijącego serca, wilgotne loczki włosów pod pachą filmowanego w sposób wycinkowy męskiego torsu. Tu erotyka objawia się jedynie aluzyjnie, jako ukryte napięcie, podczas gdy gęsta i lśniąca czerwienią farba wprowadza bezpośrednie skojarzenie erotyczne w niezwykle minimalistycznym w formie wideo *Farbwerk*. W krótkiej, ledwie minutowej, regularnie powtarzającej i zmieniającej się ogniskowej nasz wzrok kierowany jest coraz bardziej w czeluść pomiędzy powoli obracającymi się wałkami maszyny drukarskiej, co każe nam odruchowo przypomnieć sobie o specyficznym działaniu koloru i znaczeniu materiału w barwnych drukach i abstrakcyjnych obrazach Wolfganga Tillmansa.

W pracach wideo Tillmansa można zauważyć, że w szczególny sposób przedstawia on czas jako doświadczenie trwania albo też jako „czas utajony”, którego „dokonanie się” nie następuje. Dlatego refleksy świetlne w *Lights (Body)* działają niezależnie od rytmu muzyki utrzymującego się na tym samym wciąż poziomie. Również w innych pracach obserwujemy wykorzystanie podobnego, utrzymywanego w zawieszeniu, otwartego zdarzenia. I tu ważne jest własne, złożone doświadczenie na temat ukształtowanych w czasie procesów postrzegania i refleksji. Prace wideo Tillmansa, nie mniej zachwycające niż fotografie, zawierają delikatne obserwacje małych, łatwych do przeoczenia śladów i szczegółów życia, które artysta przekłada na cudownie gęste i ujmująco nienarzucające się prace – na unoszące się w przestrzeni różnice.

1 *Wolfgang Tillmans*: *manual*, Köln 2007, s. nlb..
2 David Deichter,*Verloren und gefunden*, w: *Wolfgang Tillmans. Burg*, Köln 1998, s. nlb.
3 Wolfgang Tillmans, *Wybór wypowiedzi z wykładów, wywiadów i notatek* w tym katalogu, s. 50.
4 Dominic Eichler, *Bilder denken*, w: *Wolfgang Tillmans. Abstrakt Pictures*, Ostfildern 2011, s. 20.
5 Wolfgang Tillmans w rozmowie z autorką, Berlin, 25.07.2011.
6 Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, s. 189.
7 Gottfried Boehm, *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, w: Christa Maar, Hubert Burda (red.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, s. 40 i nast.
8 „Cuma" po turecku oznacza piątek, dzień, kiedy przed 14 laty pies został znaleziony w Istambule. Pisze o tym Wolfgang Tillmans w liście do autorki.

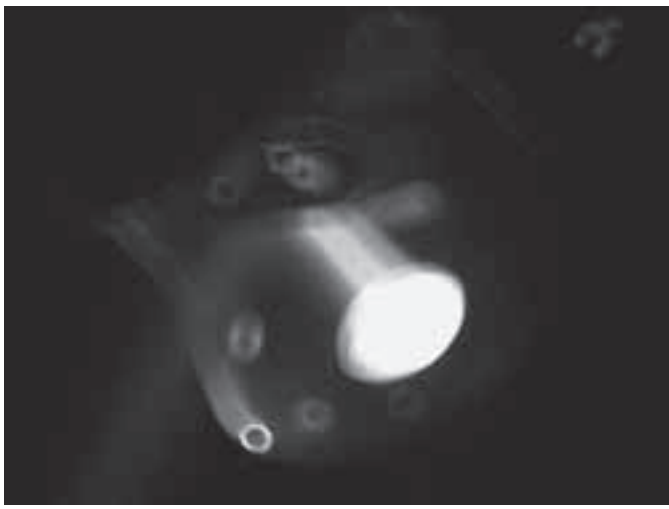
Peas, 2003 (video)



Lights (Body), 2002
(video)

Isabelle Malz

SCHWEBENDE DIFFERENZEN. DIE BILDWELT VON WOLFGANG TILLMANS

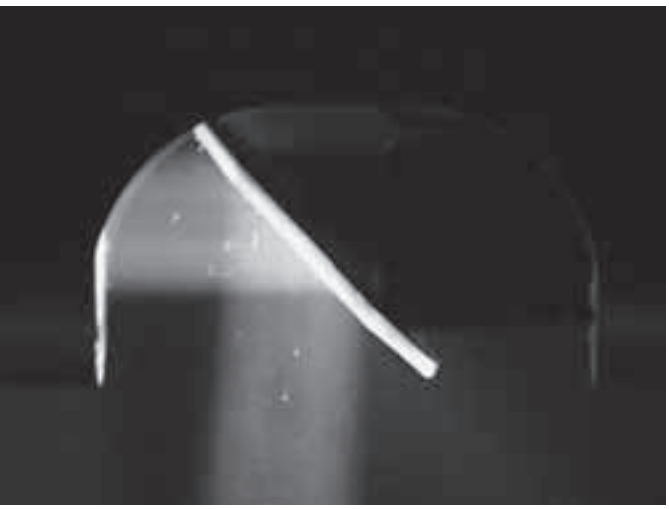


Ausstellungen von Wolfgang Tillmans entfalten ihre Wirkung mit einer feinsinnigen Offenheit und gedankenreichen Leichtigkeit. Sie sind sorgsam durchdachte und dabei präzise auf die jeweilige Ausstellungssituation hin entwickelte Gesamtkompositionen. Tillmans reagiert mit jeder Ausstellung nicht nur auf die räumliche und bisweilen auch gesellschaftspolitische Situation eines Ausstellungsortes, sondern seine Ausstellungen sind immer auch Ausdruck einer prozesshaften Auseinandersetzung mit den momentanen Fragestellungen, Interessen und Dringlichkeiten des Künstlers. Schöpfen kann er dabei aus einem inzwischen reichen und vielschichtigen Werk, das sich aus seinen fotografischen Arbeiten sowie einem über Jahre hinweg angewachsenen Archiv aus Zeitungsbildern und -artikeln und diversen anderen (Dokumentations-) Materialien zusammensetzt, die für Tillmans sowohl Informationsquelle als auch „physische Belege von Denkprozessen“[1] sind.

Seine ersten Arbeiten Ende der 1980er Jahre, Fotokopien von Zeitungsbildern und eigenen Fotografien, gehen zurück auf Experimente mit einem der ersten digitalen Schwarzweiß-Fotokopiergeräte. Bis heute arbeitet der Künstler mit dem Medium der Fotokopie, das den ästhetischen Charakter vieler seiner Arbeiten prägt. Einem breiteren Publikum bekannt geworden ist er jedoch mit Bildern und Fotosequenzen seiner Freunde und Aufnahmen von jungen Leuten aus dem Bereich der Popkultur und Clubszene, die er anfangs vorwiegend in Zeitschriften und Magazinen wie *i-D*, *Spex* und *Tempo* veröffentlichte, und wohl endgültig durch die Verleihung des renommierten Turner Preises im Jahr 2000, der damit erstmals einem nicht britischen Künstler und Fotografen zugesprochen wurde. Neben seinen Fotografien, die unterschiedliche Bildgattungen wie Porträts, Interieurs, Landschaften und Stillleben genauso umfassen wie abstrakte Bilder, erweitern Videoarbeiten, Künstlerbücher und die sogenannten *Truth Study Centre*-Tischinstallationen, die einem Dokumentationsarchiv gleich Fotografien neben Zeitungsartikeln, Offsetdrucken und Fotokopien versammeln, die Bandbreite seiner Arbeit.

Die von Wolfgang Tillmans Anfang der 1990er Jahre entwickelte und seither von ihm praktizierte Ausstellungspraxis, die gerahmte neben ungerahmten Fotografien, Fotoabzüge neben Fotokopien, Tintenstrahl- und Laserdrucke unterschiedlichsten Formats – zum Teil direkt an die Wand fixiert – zu komplexen wie auch streng linearen Wandinstallationen anordnet, wurde für nachfolgende Künstlergenerationen ebenso stilprägend wie sein unkonventioneller Umgang mit dem Medium Fotografie, das er fortlaufend auf neue Bildmöglichkeiten hin befragt und in Ausstellungen, Künstlerbüchern sowie Zeitschriften gleichermaßen präsentiert. Dabei ist die Verknüpfung von Fotografien aus unterschiedlichen Entstehungszeiträumen zu immer wieder neuen, offenen und stets unhierarchisch gedachten Bildkombinationen und Bedeutungsgefügen Ausdruck von Wolfgang Tillmans „Glauben an die Möglichkeit, daß solche Vernetzungen von Bildern und Bedeutungen die vieldeutigen Komplexitäten eines Lebens anzeigen können.“[2] Das Nachdenken über Bilder und ihre Grundbedingungen bringt Bildlösungen hervor, die unterschiedliche Umwandlungsprozesse von einem Bildmedium in ein anderes durchlaufen haben – wie beispielsweise die Übersetzung seiner Fotografien in Fotokopien oder Faxausdrucke, die dann wiederum selbst in zum Teil extrem vergrößerte Tintenstrahl- bzw. Laserdrucke umgewandelt werden – und damit den Charakter des jeweiligen Bildtypus maßgeblich prägen. So unterliegen beispielsweise die ephemeren Tintenstrahldrucke mit ihrer durchaus haptisch anmutenden Oberflächentextur einem Veränderungsprozess, der sie mit der Zeit verblassen lässt. Auch fordert Tillmans verschiedene Bildstörungen und Abstraktionsstufen heraus, die als Ergebnis von Transformationsprozessen die Wirkung ein und desselben Bildmotivs radikal verändern können. Mit seinem konzeptuellen Ansatz folgt Wolfgang Tillmans dem beständigen Verlangen, den Bildern auf den Grund zu gehen, um mit ihnen das Leben und durch sie die Welt zu verstehen. Davon zeugen auch seine in diesem Katalog nachzulesenden „Auszüge aus Interviews, Vorträgen und Notizen“.

In seiner ersten Einzelausstellung in Polen zeigt Wolfgang Tillmans unter dem durchaus programmatisch aufzufassenden deutsch-polnischen Titel „Wolfgang Tillmans Zachęta Ermutigung“ verschiedene Arbeiten, die in den letzten zehn Jahren entstanden sind. „Zachęta“ ist das polnische Wort für „Ermutigung“, womit der von Wolfgang Tillmans gewählte



Titel nicht nur einen indirekten Hinweis auf das deutsch-polnische Kooperationsprojekt gibt, sondern gleichzeitig den Ort der Ausstellung mit einem grundsätzlichen Hauptanliegen des Künstlers verknüpft: „Ein übergreifendes Thema ist die Ermutigung, den eigenen Augen zu trauen, wenn man die Welt betrachtet, den eigenen Vorurteilen zu misstrauen, aber dem eigenen Instinkt hinsichtlich der Stichhaltigkeit einer Idee zu trauen. [...]“ [3]

Einen Schwerpunkt innerhalb der Ausstellung bildet neben seinen abstrakten und materialreflektierenden Bildern mit einer größeren Gruppe von *paper drop*-, *Freischwimmer*-, *Lighter*- und *Silver*- Arbeiten eine konzentrierte Auswahl seiner ‚Weltbilder', die während der letzten zwei Jahre auf seinen Reisen durch verschiedene Kontinente der Welt entstanden sind. Beide Bildgruppen könnten von ihrem gedanklichen Ansatz und Entstehungsprozess gegensätzlicher nicht sein, und doch verbindet sie mehr als zunächst angenommen. Während die abstrakten Bilder aus dem vorübergehenden Bedürfnis nach einer Entschleunigung der Bilder ohne Kamera in der Zurückgezogenheit der Dunkelkammer entstanden sind und sich hier ausdifferenzierten Entwicklungsprozessen mit Licht und verschiedenen Arten der Bildmanipulation „in einer Art Balanceakt oder Wechselspiel zwischen Kontrolle und Zufall“[4] verdanken, sind die ‚Weltbilder' Ausdruck eines von Neugierde und Interesse getriebenen Blicks in die Welt und deren verletzliche Schönheit. Beide fordern auf je unterschiedliche Weise eine kritische Auseinandersetzung mit dem Dargestellten und der eigenen Erwartungshaltung heraus, die durch sie hinterfragt oder auf ganz subtile Weise unterlaufen wird. Denn diese Bilder bewegen sich häufig in einem unbestimmten Zwischenraum. Es macht ihren besonderen Reiz aus, dass sie nicht ausschließlich figurativ oder narrativ zu lesen sind, sondern gleichzeitig immer auch skulptural und abstrakt. Sie lassen sich nicht eindeutig auf den einen oder anderen Aspekt festlegen, sondern zeichnen sich durch eine Offenheit und ein von Wolfgang Tillmans immer wieder für sich beanspruchtes demokratisches Grundverständnis aus. So meint man beispielsweise in den abstrakten *Freischwimmer*-Arbeiten ebenso Gegenständliches wie Flüchtiges zu erkennen, die Bandbreite der Assoziationen reicht hier von Körperflüssigkeiten über Muskelfaserstrukturen bis hin zu Unterwasserlandschaften oder astronomischen Phänomenen. Im Gegensatz hierzu erzielen die digital aufgenommenen ‚Weltbilder' in ihrer Bildschärfe und Farbbrillanz eine ähnlich anmutende, hyperreal abstrahierte Präsenz.

Trotz des konkret Dargestellten, wirken auch seine Videoarbeiten *Lights (Body)* (2002), *Peas* (2003), *Heartbeat/Armpit* (2003), *Farbwerk* (2006) und die neueste Arbeit *Cuma* (2011) in gewisser Hinsicht vergleichbar abstrakt. Sie erweitern neben einer Auswahl an Tischen aus der *Truth Study Centre*-Familie die Ausstellung um zentrale Aspekte und Facetten seines Werkes. Mit Letzteren weitet Wolfgang Tillmans seine ansonsten auf die Wände bezogene Installationspraxis in den Raum hinein aus. Den Gestaltungs- und Präsentationsmöglichkeiten seiner Künstlerbücher und Magazinlayouts vergleichbar, bietet sich ihm mit dieser Präsentationsform die Gelegenheit, eigene Arbeiten mit gesammelten Dokumenten zu gesellschaftspolitischen, aber auch naturwissenschaftlichen oder ganz alltäglichen Themen collageartig zu kombinieren. Und im Gegensatz zur frontalen Wahrnehmung der Wandinstallationen erwirkt er mit seinen Tischinstallationen eine horizontal ausgerichtete Lesart der Bilder und Materialien. Gleichzeitig organisieren und aktivieren die unterschiedlich breiten und hohen vitrinenartigen Tische den Raum und verknüpfen, einem feinsinnigen und klug gesponnenen offenen Gewebe vergleichbar, die unterschiedlichen Bildebenen, Farben und Formen, Texturen und Inhalte miteinander.

Wolfgang Tillmans äußerte sich in einem Gespräch zur Vorbereitung seiner Ausstellung in Warschau folgendermaßen: „In Hinblick auf die Ausstellung ist es aber auch wichtig, nicht mehr thematisieren zu wollen, als was mich natürlicherweise interessieren würde. In meiner Arbeit gehen die Inhalte von in erster Linie materialreflektierenden oder abstrakten bis hin zu konkreten Fragen von gesellschaftlicher Umverteilung, Sexual- oder Kirchenpolitik aus, die wiederum an einzelnen Orten in der Ausstellung aufblitzen oder in Kombination mit völlig abstrakten Bildern oder vielleicht auch nur im Titel auftauchen können. Ich verfolge dabei keinen propagandistischen Ansatz, das Politische und Gesellschaftspolitische ist vielmehr immer Teil meiner Arbeit und wird auch in der Ausstellung seinen

Niederschlag finden."[5] Der von ihm gestaltete Bildteil des zweiteilig konzipierten, in einen Schuber gefassten Katalogs erweitert die Ausstellung nicht nur inhaltlich um Bilder und Motive, die während seines Warschau-Aufenthalts im April 2011 entstanden sind, sondern auch auf gestalterischer Ebene um weitere Präsentationsformen der Bilder: Er spielt mit Überlagerungen, Überschneidungen, Aus- und Anschnitten, lässt dabei collageartig Bilder der Ausstellung mit Aufnahmen aus Warschau, aber auch aus vollkommen anderen Kontexten ineinandergreifen und schafft damit einen weiteren, neuen Resonanzraum für seine Bilder.

Tillmans bisher noch verhältnismäßig wenig bekannte Videoarbeiten, nun erstmals in dieser Konzentration in einer Ausstellung präsent, stellen eine interessante und innerhalb seines Werkkomplexes durchaus konsequente Erweiterung in das zeitbasierte, bewegte Bildmedium dar. Allen fünf Videoarbeiten gemeinsam ist der mit einer feststehenden Kamera gefilmte, stark fokussierte Blick auf minimalistische, meist ausschnitthaft isolierte Handlungsabläufe: ein im Schatten der Sommerhitze schlafender Hund; in einem Topf kochende grüne Erbsen; zwei sich drehende, mit zähflüssig-roter Farbe bestrichene Druckwalzen; von einem eindringlichen, atmosphärisch aufgeladenen Elektrobeat unterlegte, sich rhythmisch bewegende, farbige Lichtspots sowie der Blick auf eine behaarte Achselhöhle eines nackten, lediglich im Ausschnitt gefilmten Männerkörpers.

Die auf den ersten Blick unprätentiös einfach wirkenden Arbeiten offenbaren im Detail jedoch bezaubernd schöne und überraschend verdichtete Kohärenzen. Von ihrer Intention und ihrer Wirkung sind die Videoarbeiten durchaus mit den Fotografien zu vergleichen, besetzen doch auch sie einige der uns bereits vertrauten Genres und Motive. Durch ihre offene, im Loopverfahren angelegte Präsentationsform, die Erzählerisches bewusst vermeidet, überlassen sie dem Betrachter die größtmögliche Freiheit in der Wahrnehmung. Zudem kommen Bildstrategien zum Tragen, die weitgehend um die Grundkomponenten wie Licht, Farbe, Materialität und Perspektive kreisen und für das in Tillmans Werk charakteristische Zusammenwirken von Phänomenologischem und Konzeptuellem verantwortlich sind: von minimalistischen Handlungsabläufen geprägte und durch Zeit und Bewegung strukturierte Beobachtungen seiner unmittelbaren Umwelt, die gleichzeitig eine atmosphärische Dichte und bisweilen körperlich erotische Präsenz ausstrahlen.

Neben den zwar anwesenden, aber nur indirekt durch den aufgewirbelten Staub sichtbaren tanzenden Körpern ist das Licht ‚Hauptakteur' in seiner ersten Videoarbeit *Lights (Body)* (2002). Wolfgang Tillmans stellt mit dieser Arbeit ganz offensichtlich einen Bezug zu seinen frühen Nachtclub-Fotografien her, wie *dancer Opera House* (1989), *blood dancer* (1992) und die *Chemistry square* Serien (1992). Gleichzeitig erinnern die tanzenden, einer rhythmischen Choreographie folgenden, farbigen Lichtreflexe an bestimmte Arbeiten seiner abstrakten Bilder (*Mental Pictures*, *Super Collider*), die möglicherweise wiederum selbst von den ekstatischen Erlebnissen mit spektakulären Lichtinszenierungen in Discotheken und Konzerten inspiriert wurden.

Durch die Verräumlichung der Bildprojektion und den nachträglich der Bildspur zugemischten, im Ausstellungsraum durch einen Subwoofer unterstützten Sounds ein *Hacker-Remix* von *Don't Be Light* der Gruppe Air – wird der gesamte Ausstellungsraum zum Ort der miteinander agierenden farbigen ‚Bild-Ton-Körper'. Unsere Wahrnehmungserfahrung verändert sich dadurch grundlegend. Wir erleben uns nicht mehr als Betrachter vor einer Installation, sondern in einer unmittelbaren Abhängigkeit von unseren Sinnesorganen als körperlich Eingebundene inmitten eines erweiterten Bildraums. Wir hören und sind in gleicher Weise der Musik körperlich ausgesetzt, die sich wiederum selbst in den skulptural anmutenden Lichtphänomenen zu visualisieren scheint. Über dieses intensive körperliche Ereignis hinaus führt das Wahrnehmungserlebnis auch dazu, dass „eine selbstreflexiv-performative, das heißt *ästhetische* Bezugnahme auf die [...] Installation in Gang kommt."[6] Letzteres lässt sich bedingt auch auf die Wahrnehmung der zum Teil komplexen Wandinstallationen der Fotografien übertragen, die man sich, um sie in ihrem ganzen Zusammenspiel erfassen zu können, in einem Akt des sukzessiven Abschreitens sinnlich-reflektierend anzueignen versucht.

Während *Lights (Body)* als Videoinstallation konzipiert einen ganzen Ausstellungsraum ausfüllt, werden die vier anderen Videoarbeiten in einem Raum zueinander in Beziehung gesetzt. Aus dem fruchtbaren Zusammenspiel ergeben sich harmonische Zusammenklänge und Resonanzen, es bilden sich Spannungen und Kontraste und schärfen sich letztendlich Differenzen. „Wenn wir von Bildern (flachen, plastischen, technischen, räumlichen) sprechen, meinen wir eine Differenz, in der sich ein oder mehrere thematische Brennpunkte (Fokus), die unsere Aufmerksamkeit binden, auf ein unthematisches Feld beziehen. Wir sehen das eine im anderen. [...] Die ‚ikonische

Differenz' vergegenwärtigt eine Regel der Unterscheidung, des visuellen Kontrastes, in der zugleich ein Zusammensehen angelegt ist."[7] Was Gottfried Boehm als jedem (ästhetischen) Bild innewohnenden Grundkontrast bestimmt, zeigt sich in den Arbeiten von Wolfgang Tillmans zunächst als ein ‚latenter' Zustand: Gemeint ist ein im Bild zwar angelegtes, aber als solches erst in der Wahrnehmung eingelöstes Spannungsverhältnis zwischen dem Bild und dem spezifischen Bildträger, zwischen dem Dargestellten und seiner sichtbaren Darstellung sowie zwischen dem Medium und seiner Form. In seinen Videoarbeiten entfaltet es sich darüber hinaus zwischen den Bildern, als eine unbestimmte Erfahrung von Zeit.

Die in Großaufnahme gezeigten, im schäumenden Wasser wild kochenden grünen Erbsen der Arbeit *Peas* (2003) werden antizyklisch zu der abnehmenden Kochtemperatur des Wassers von sich ekstatisch steigernden Akklamationen einer Stimme aus dem Off begleitet. Man folgt dabei fasziniert dem Ereignis des weiß schäumenden Wassers und der je nach Kochtemperatur sich verändernden Bewegungsformationen der sattgrünen Erbsen. Wenn schließlich das Wasser stillsteht und die Erbsen dicht aneinandergedrängt langsam abzusinken beginnen, haben die heftigen Einschwörungen des Predigers der afrikanischen Kirchengemeinde ihren Höhepunkt erreicht: „... you are not in danger ... you are never in danger ... because the devil ..." Unfreiwillig sieht man im Zusammenprall und ‚Aufkochen' der Erbsen einen Bezug zu den einpeitschenden Worten des Predigers und den begeisterten Zurufen seiner Anhänger, was am Ende mit den ruhig dahintreibenden Erbsen und der wieder gefassten Stimme im (unfreiwillig wunderlichen) Bild eines harmonischen Miteinanders aufgeht.

Im Gegensatz zu *Peas* strahlen *Heartbeat/Armpit* (2003) und *Farbwerk* (2006) eine sinnlich gespannte, erotisch aufgeladene Ruhe aus, die mit dem knapp elfminütigen Porträt des schlafenden Hundes *Cuma*[8] (2011) als eine Erfahrung von Dauer erlebt wird. Wir verfolgen über Minuten den entspannten Schlaf des in der trägen Sommerhitze im Halbschatten liegenden Hundes, der, alle viere von sich gestreckt, seine beiden Vorderpfoten anrührend übereinandergelegt hat. Wir folgen seiner tiefen Atmung, registrieren kleinste Bewegungen und Zuckungen und merken, wie sich die von Grillenzirpen und gedämpften Stimmen durchdrungene, wohlig entspannte Schwere der Sommerhitze auf unsere Wahrnehmungshaltung überträgt. Ungefähr in der Mitte des im Loopverfahren abgespielten Films, gewissermaßen als Umkehrpunkt, durchbricht ein kurzes, erstauntes Aufblicken des Hundes den ansonsten weitgehend gleichförmigen Ablauf des Videos. Nach einem unmerklichen, aber dennoch entscheidenden Wechsel seiner Körperhaltung sinkt der Hund sogleich wieder in den tiefen, entspannten Schlaf zurück. Unwillkürlich hat man den sechsstündigen Experimental-Film *Sleep* (1963) von Andy Warhol vor Augen, der uns mit dem quälend langatmigen Verstreichen von Zeit in einem selbstreflexiven Prozess bedingungslos mit uns selbst als Wahrnehmende konfrontiert.

So sind wir auch bei *Heartbeat/Armpit* gebannt von den kleinen Bewegungen und Zeichen, den regelmäßig im zarten Rhythmus des Herzschlags erzitternden feuchten Löckchen der Achselhaare eines in Aufsicht gefilmten, lediglich im Detail zu sehenden Männertorsos. Während sich das Erotische hier in der Andeutung, der Verweigerung, im Ausschnitt und im Detail als latente Spannung entfaltet, drängt die zähflüssig rot glänzende Farbe der äußerst minimalistisch konzipierten Videoarbeit *Farbwerk* auf eine direkte Assoziation mit dem Erotischen. In einer kurzen, knapp einminütigen, sich fortlaufend wiederholenden Zoomfahrt wird unser Blick fordernd in den Spalt der beiden sich langsam drehenden Farbwalzen der Druckmaschine gezogen, die wiederum selbstreflexiv auf die Arbeit von Wolfgang Tillmans zurückverweist und die spezifische Farb- und Materialwirkung seiner Farbdrucke und abstrakten Bilder in Erinnerung ruft.

Grundsätzlich fällt bei seinen Videoarbeiten auf, dass er in einem besonderen Maße mit Zeit als einer Erfahrung von Dauer beziehungsweise von ‚Latenzzeit' arbeitet, deren ‚Erfüllung' jedoch ausbleibt. So agieren die Lichtreflexe bei *Lights (Body)* unablässig zum Rhythmus der Musik, die sich selbst auf einem andauernden und nie auflösenden Spannungsniveau hält. Auch die anderen Arbeiten unterliegen einem vergleichbaren Prozess eines in der Schwebe gehaltenen, offenen Ereignisses. Das Wesentliche ist jedoch auch hier die eigene, durchaus komplexe Erfahrung in Bezug auf den zeitlich geformten Wahrnehmungs- und Reflexionsprozess. Denn wie seine Fotografien, so begeistern auch seine Videoarbeiten durch die zärtlichen Beobachtungen der kleinen, schnell zu übersehenden Spuren und Details im Leben, die der Künstler in wundervoll dichte, in ihrer Unaufdringlichkeit bestechende Arbeiten – in schwebende Differenzen zu übersetzen vermag.

QUELLEN

1 Wolfgang Tillmans: *manual*, Köln 2007, o. S.
2 David Deitcher: „Verloren und gefunden“, in: *Wolfgang Tillmans. Burg*, Köln 1998, o. S.
3 Wolfgang Tillmans: „Auszüge aus Interviews, Vorträgen und Notizen“, S. 52.
4 Dominic Eichler: „Bilder denken“, in: *Wolfgang Tillmans. Abstract Pictures*, Ostfildern 2011, S. 20.
5 Wolfgang Tillmans im Gespräch mit der Autorin, Berlin 25.7.2011.
6 Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, S. 189.
7 Gottfried Boehm: „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder“, in: Christa Maar/Hubert Burda (Hg.): *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 40f.
8 „Cuma“ heißt auf Türkisch Freitag, der Tag, an dem der Hund vor 14 Jahren in Istanbul gefunden wurde, so Wolfgang Tillmans in einem Brief an die Autorin.

Cuma, 2011 (video)

Hanna Wróblewska

PHOTOGRA-PHER

Wolfgang Tillmans – fotograf. Tak najczęściej rozpoczynają się popularne notki biograficzne o artyście. Ponieważ fotografia od ponad stu pięćdziesięciu lat najpierw zyskiwała autonomię, by później zostać włączoną w terytorium sztuk wizualnych, fotograf to wciąż określenie zwodnicze w swej precyzji. Fotograf czyli kto?

Dzieło Tillmansa rozgrywa się w rewolucyjnej teraźniejszości. Świat z analogowego staje się cyfrowy i nie chodzi tu tylko o techniczną czy technologiczną zmianę procesu zapisu obrazu, a raczej o idący za tym efekt „komunikacyjny". I w świecie realnym, i w wirtualnym coraz powszechniej wyrażamy się za pomocą obrazu. Już nie komunikujemy, a komunikujemy „się". Społeczeństwo spektaklu dawno się zestarzało, ale paradoksalnie świat obrazu tylko okrzepł. Obraz potrafi „odkleić" się od autora, uniezależnić od podłoża, płynnie zmienia nośniki i nie musi nawet wiernie reprezentować rzeczywistości. W tym ponowoczesnym świecie tylko artysta zachowuje spokój, widzi jasno, choć często bez zachwytu. To, co zobaczone, pojęte, zrozumiane zmienia on w nieruchomy obraz.

Katalogowi wydanemu w 2003 roku przy okazji wystawy w Tate Britain w Londynie artysta nadał formę nieco staroświeckiego katalogu rozumowanego czy też spisu inwentarzowego, wizualnego indeksu, a jednocześnie introdukcji do swego archiwum. Obrazy, zrównane kadrem i sprowadzone do jednego wymiaru – dużego znaczka pocztowego (o ile w cyfrowym świecie jest to jeszcze jakiś odnośnik) – opatrzone datą i numerem, niejednokrotnie zestawione według wątków tematycznych czy podobieństw formalnych, tworzą wielobarwny zbiór, a właściwie zapowiedź zbioru. W jego skład wchodzą zarówno obrazy-dzieła, jak i te obrazy, które artysta określa jako znaczące (znaczące, bo ważne dla niego), choć dziełami się nie stały. Czasem, w ściśle określonych regułach, gdy archiwum poddawane jest refleksji, fotografia pozostająca w nim jako zwykły obraz może, na nowo odczytana, stać się dziełem-obiektem. Zmiana statusu jednego obrazu wpływa jednak na całe archiwum. Archiwum żyje nie tylko poprzez chronologiczną akumulację, ale również poprzez nieustanny proces rewizji, ponownego odczytywania. Nigdy jednak nie zachodzi w nim proces dewaluacji – nic z archiwum, nic co doń trafiło, nie jest usuwane. „Obrazy się nie dewaluują"[1] – z mocą powtarza artysta, choć żyje w świecie, w którym zjawiska nadprodukcji i dewaluacji obrazów zdiagnozowano po wielokroć. Swoją ugruntowaną, choć podlegającą przemianom pozycję w archiwum zawdzięczają one właśnie temu, że nie są tylko „zapisem chwili", lecz rekonstrukcją aktu doświadczania świata.

Idea archiwum zakotwicza dzieło Tillmansa zarówno w świecie idei, jak i rzeczy. Obraz fotograficzny z łatwością zmienia dziś nośniki – kadrowany, przesyłany, powiększany do różnych rozmiarów, reprodukowany w wielu egzemplarzach, wyświetlany na ekranie komputera – staje się podatny na swoistą niematerialność. Artysta nie ulega jednak pokusie

konceptualnej ideologizacji. Załamania draperii, plamy chemikaliów, raster, ślady kopiarki, abstrakcyjne kompozycje z załamanych, pogniecionych kartek – wszystko to na różnych poziomach odsyła nas do materialności przedmiotów i namacalności stanów skupienia. Obraz zakorzeniony jest w życiu. Twórczość Tillmansa wydaję się wiec ciągłą grą z niematerialnością obrazu. Żaden obraz czy dzieło nie są zamknięte. Posiadające swój zapis i odnośnik w „spisie inwentarzowym", w realnym świecie obrazy-obiekty (wydruki?), wieszane na wystawie w różnych zestawieniach, tworzą za każdym razem inną instalację, pokazane w innym kontekście: miejsca, przestrzeni i historii. Obraz-dzieło-obiekt włączone w przestrzeń instalacji zmienia inne obrazy-dzieła-obiekty. Obraz-zdjęcie-kadr, wybrane i zakomponowane na stronie książki czy katalogu staje się jednym ze znaków tworzących słowa i zdania obrazowej narracji, której twórcą-autorem jest za każdym razem sam artysta. Ich wolność ogranicza tylko wolność sąsiadującego z nimi w danym momencie drugiego obrazu. Nie tłumaczą się, ani nie są tłumaczone przez fotografa, nasza wolność w ich interpretacji ograniczona jest tylko tym, co sami na nich (przez nie?) zobaczymy.

W ciągu ostatnich kilkunastu lat prócz rewolucji cyfrowej w świecie sztuki, doszło jeszcze do pewnej lingwistycznej przemiany w opisie dzieła sztuki. Miejsce dzieła, fotografii, obrazu, instalacji, a nawet performansu – gatunków osadzonych w swej materialności – zajęło słowo „projekt". Coś, co kiedyś było jedynie zapowiedzią, szkicem, wstępnym etapem stało się celem samym w sobie, i to nie tylko na płaszczyźnie artystycznej. Tworzymy projekt, zarządzamy projektami, realizujemy projekty, ewaluujemy projekt, kończymy jeden i zaczynamy następny. Twórczość Tillmansa odwraca się od tego słowa. Artysty nie interesuje projekt, ale proces – nieustanny i ciągły – zrozumienia i opisania świata. Kim jest więc ten fotograf? Metodologiem? Archiwistą? Filozofem żyjącym według narzuconych sobie zasad? Pewnie każdym z nich po trochu. Nade wszystko jednak twórcą dzieła totalnego, zapisu przeszłości i teraźniejszości, wciąż otwartych na przyszłość.

1 *About this Book. Wolfgang Tillmans in Conversation with Mary Horlock*, w: *if one thing matters, everything matters*, kat. wyst., Tate Britain, London 2003, s. 305.

Hanna Wróblewska

PHOTOGRA-PHER

Wolfgang Tillmans – Fotograf. So beginnen meist die Biografien dieses Künstlers. Die Fotografie musste in den über 150 Jahren ihrer Existenz erst autonom werden, um in den Bereich der visuellen Künste aufgenommen zu werden. Dennoch ist auch heute der Begriff ‚Fotograf' nicht präzise gefasst und es stellt sich die Frage: Wer ist der Fotograf eigentlich?

Tillmans' Schaffen findet mitten in der digitalen Revolution der Gegenwart statt: Die analoge Welt wird zunehmend digital, womit nicht nur der technische oder technologische Wandel des Aufzeichnungsprozesses von Bildern gemeint ist, sondern vor allem der daraus resultierende ‚kommunikative' Effekt. Sowohl in der realen als auch in der virtuellen Welt drücken wir uns immer häufiger mit Hilfe von Bildern aus. Wir kommunizieren nicht bloß, sondern wir kommunizieren ‚etwas'. Die Gesellschaft des Spektakels ist alt geworden, paradoxerweise aber hat sich die Welt des Bildes gefestigt. Das Bild ist in der Lage, sich vom Autor zu lösen, von seinem Untergrund unabhängig zu werden, fließend seine Träger zu wechseln, und es muss die Realität nicht einmal wirklichkeitsgetreu darstellen. In dieser postmodernen Welt bewahrt lediglich der Künstler die Ruhe und sieht klar, aber ohne Begeisterung. Das, was er sieht, erfasst und versteht, verwandelt er in ein unbewegliches Bild.

Seinem 2003 zur Ausstellung in der *Tate Britain* in London herausgegebenen Katalog hat der Künstler die etwas antiquierte Form eines Werkverzeichnisses, eines Inventars bzw. visuellen Indexes gegeben. Gleichzeitig stellt er eine Einführung in sein Archiv dar. Die Bilder sind alle auf das gleiche Format reduziert – auf die Größe einer großen Briefmarke (insofern dies in der digitalen Welt überhaupt noch eine Bezugsgröße ist) –, mit dem Datum und einer Nummer versehen und meist nach Themen oder formalen Ähnlichkeiten zusammengestellt. Sie ergeben eine bunte Sammlung oder, genauer gesagt, eine Vorschau auf die Sammlung. Dazu gehören sowohl diejenigen Fotografien, die Kunstwerke sind, als auch solche, die der Künstler für bedeutsam hält, obwohl sie keine Kunstwerke sind. Manchmal kann, wenn ein Archiv nach strengen Regeln betrachtet wird, eine einfache Fotografie neu interpretiert und so zu einem Kunstobjekt werden. Die Statusänderung einer Fotografie beeinflusst jedoch das ganze Archiv, das nicht nur auf einer chronologischen Anhäufung basiert, sondern sich auch durch den ständigen Prozess der Revision, der Neuinterpretation verändert. Es tritt jedoch nie innerhalb des Archivs ein Entwertungsprozess ein – aus dem Archiv wird nichts entfernt. „Die Bilder verlieren nicht an Wert"[1], sagt der Künstler mit Nachdruck, obwohl er in einer Welt lebt, in der das Phänomen der Überproduktion und der Entwertung von Bildern schon oft diagnostiziert wurde. Ihre etablierte, aber einem beständigen Wandel unterworfene Position innerhalb des Archivs verdanken sie der Tatsache, dass sie nicht nur ‚Momentaufnahmen' sind, sondern eine Rekonstruktion unserer Wahrnehmung von der Welt.

Die Archiv-Idee ist in Wolfgang Tillmans' Schaffen sowohl in der Welt der Ideen als auch in der materiellen Welt verankert. Das fotografische Abbild verändert heute mit Leichtigkeit seinen Bildträger – gezoomt, verschickt, auf verschiedene Maße vergrößert, in vielen Exemplaren reproduziert und auf dem Computerbildschirm gezeigt, ist es empfänglich für eine spezifische Unstofflichkeit. Der Künstler unterliegt dabei jedoch nicht der Versuchung einer konzeptuellen Ideologisierung. Die Lichtbrechung durch die Faltenwürfe, die Flecken von Chemikalien, Raster, Spuren von Kopierern, abstrakte Kompositionen aus mit Falten oder Knicken versehenem Fotopapier – all das verweist auf verschiedenen Ebenen auf das Materielle von Gegenständen und auf die haptische Qualität der unterschiedlichen Bildtypen. Das Bild ist fest im Leben verwurzelt. Deshalb wirken Tillmans' Arbeiten wie ein ständiges Spiel mit der Unstofflichkeit des Bildes. Keines seiner Bilder und Werke ist in sich geschlossen. Die Werke – die einen Eintrag und einen Verweis auf das Archiv im ‚Inventarverzeichnis' besitzen – schaffen durch die unterschiedlichen Zusammenstellungen in verschiedenen Ausstellungen in der Realität jedes Mal eine neue Installation, sie zeigen Orte, Räume und die Geschichte in anderen Kontexten. Ein Bild, ein Kunstwerk, ein Objekt, das in eine Rauminstallation aufgenommen wird, verändert andere Bilder, Kunstwerke und Objekte. Ein Bild, eine Fotografie, ein Ausschnitt, die für ein Buch oder einen Katalog ausgewählt und zusammengestellt werden, werden zu Zeichen, die die Wörter und Sätze einer fotografischen Erzählung bilden, deren Autor jedes Mal der Künstler selbst ist. Der offene Charakter der Werke wird lediglich durch den offenen Charakter des im jeweiligen Moment nebenstehenden Bildes beschränkt. Sie erklären sich nicht und werden auch vom Fotografen nicht erklärt. Unsere Interpretationsfreiheit wird lediglich durch das beschränkt, was wir selbst in ihnen sehen.

In den vergangenen gut zehn Jahren ist es über die digitale Revolution hinaus in der Kunstwelt zu einem gewissen linguistischen Wandel in der Beschreibung von Kunstwerken gekommen. Anstelle von Kunstwerk, Fotografie, Installation oder auch Performance – Gattungen, die im Materiellen angesiedelt sind – wird das Wort „Projekt" benutzt. Etwas, was einst lediglich ein Entwurf war, eine Skizze, eine vorläufige Etappe, ist zum Zweck an sich geworden, und das nicht nur auf der künstlerischen Ebene. Wir machen ein Projekt, managen Projekte, führen Projekte durch, evaluieren Projekte, beenden ein Projekt und beginnen das nächste. Tillmans' Schaffen wendet sich von diesem Wort ab. Den Künstler interessiert nicht das Projekt, sondern der – stete und permanente – Prozess des Verstehens und Beschreibens der Welt. Wer also ist der Fotograf? Ein Methodiker? Ein Archivar? Ein Philosoph, der nach sich selbst auferlegten Prinzipien lebt? Vielleicht von allem ein bisschen. In erster Linie aber Schöpfer eines Gesamtkunstwerks, der die Vergangenheit und die Gegenwart aufzeichnet, die dabei stets offenbleiben für die Zukunft.

QUELLEN

1 „Über dieses Buch. Ein Interview von Mary Horlock mit Wolfgang Tillmans", in: *if one thing matters, everything matters*, Ausst.-Kat., Tate Britain, London 2003, S. 305.

Ushuaia Digitalis, 2010

Jacek Dehnel

GALERIESZENEN – TRÄUMEREI

To będzie opowieść o urodzie świata i kolorowych folderach, a także o połysku i glamour, a nawet o półmacie i półmroku. Oraz o usiłowaniach i intencjach, które łatwo odczytać opacznie. Mogłaby być opowieścią obrazkową: złożoną z samych odbitek, to większych, to mniejszych, ułożonych obok siebie przemyślnie tak, że jedne stanowią komentarz do drugich, że mniejsze są przypisami do większych lub – jeśli zajdzie taka potrzeba – wręcz przeciwnie. Ale nie jest łatwo zmontować taką opowieść, zwłaszcza w zabytkowych wnętrzach szacownych galerii, a jeszcze trudniej ją odczytać: każdy obraz ma bowiem więcej ścieżek niż tekst, a przy dziesięciu obrazach, przy obrazach dwudziestu wszystko to się multiplikuje i permutuje, wchodzi w grę wyższa kombinatoryka, następuje gwałtowny przybój fal imaginacji. Dlatego w przedpokoju wystawy stawia się skrybę lub kilku skrybów. I każdy z nich spisuje swoją opowieść, jakby układał prostą ścieżkę z odpowiednio przyciętych kamieni o idealnie dopasowanych krawędziach.

Mamy więc artystę. I to wcale nie musi być ten cały Tillmans, powiedzmy sobie szczerze; nie o donos chodzi w opowieści, a o samą opowieść. Nie jest ani młody, ani stary, bo artyści starzeją się tak, jak ich dzieła. Jedni są starzy od dziecka, jak chorzy na progerię, od zawsze nieaktualni, inni są natomiast wiecznie, nieposkromienie młodzi. Nie ma tu żadnych reguł. Zresztą, nawet gdybyśmy zobaczyli artystę, nie mielibyśmy pojęcia, jak wygląda, bowiem jego twarz, starą lub młodą, zasłania czarny pasek: obiektyw, aparat, lampa. Trochę jak na policyjnych zdjęciach w prasie.

A ten artysta jest – o, na wernisażu pani z widelczykiem tak pięknie przyzywa tu odpowiedni cytat – „zwierciadłem chodzącym po gościńcu". Pan w granatowym dwurzędowym garniturze elegancko jej potakuje. I dodaje od siebie. Konwersują. Najważniejsze, że wszystko tu jest takie naturalne, takie prawdziwe. Pstryknięte w biegu fotki, autentyczne *snapshots*. Tak wygląda jego życie, tu stał, tu spał, z tym spał, to jadł na śniadanie, a tak wygląda skłębiony, przepocony podkoszulek, który zdjął z jakiegoś chętnego torsu.

Panowie i panie, a także grzeczna wylansowana młodzież i niegrzeczna wylansowana młodzież, chodzą po sali, pogryzając tartinki, i zachwycają się prawdą tych odbitek. Oni już wiedzą, że nie wypada zachwycać się photoshopowym lazurem plaż z folderów, reklamujących wczasy w krajach trzeciego świata i pierwszorzędnej nędzy; nauczyli się, że sztuka nie musi być *jak żywa*, portret *taki do pani podobny*, a fotografia to coś więcej niż oprawiona w srebrną ramkę pamiątka ze stania w słońcu pod wieżą Eiffela i uśmiechania się do obiektywu. Oni są już ponad to. Zostali oszlifowani, wypolerowani, oświeceni. Chodzą więc pomiędzy rozwieszonymi na ścianach odbitkami; komuś spada na ziemię kawałeczek ciastka, który dla niepoznaki od razu rozdusza obcasem; kto inny, lekko wstawiony, chichoce tak głośno, że widać, jak z drugiej sali jakaś kobieta w wysokiej, tapirowanej fryzurze odchyla się do tyłu i patrzy z dezaprobatą przez otwarte drzwi.

Wracają do swoich domów, jadą do swoich domów, samochodem i metrem, i, już po drinku ze znajomymi, nocnym autobusem, jadą do mieszkań w apartamentowcach z portierem, do swoich wynajmowanych, studenckich kawalerek i podmiejskich willi, rozbierają się do snu, oglądają film, ostatni raz sprawdzają profil na facebooku, piją drinka, kochają się, dzwonią do jej matki, dzwonią do jego matki, dzwoni do nich szef. Połykają pigułkę nasenną, ustawiają temperaturę pieca, smarują się kremem przeciwzmarszczkowym i pod oczy, ostatni raz wchodzą na chat.

Ale po tym wszystkim jest sen. I śpią co do jednego, i co do jednego śnią. To wtedy powracają do nich obrazy, których napakowali sobie do oczu na wystawie; to na nich budują swoje wstydliwe senne marzenia. I oto – spójrz – leżą w swoich pościelach, białych, kolorowych, wzorzystych i gładkich, na łóżkach pojedynczych i małżeńskich, na wznak, na boku, przytuleni, osobno. Leżą – spójrz – rozebrani ze swoich garsonek, ze swoich dwurzędowych garniturów i lekkich marynarek z wywiniętymi rękawami, małych czarnych, sandałków, półbutów; obrani z pierścionków, kolii, plecionych bransoletek, obrączek, rzemyków z koralikiem, ogołoceni. Ale to, co włożyli sobie do głowy na wernisażu, nie daje się zdjąć jak beret ani wyjąć jak cierń, siedzi w środku i wciela się w kolejne sceny ich snów.

Teraz mogą pożądać czego innego, niż im wypada. Matka trojga dzieci, z dłonią włożoną pod dłoń męża, widzi we śnie spocony, zwinięty kędzior pod męską, nie, chłopięcą jeszcze pachą, dalej żyłkowaną błękitnawo różowość ramienia, zsuwający się złoty łańcuszek i geometryczne wzory na dywanie: ale również to, co nie było widoczne w kadrze, całą resztę tego mężczyzny, nie, tego chłopca, który może kochać i może porzucić, który jest niebezpieczny, groźny, i do którego się tęskni jeszcze przez długi, długi czas. Jej mężowi, który śpi obok, śni się różowa kolumna: nakrapiane kwiaty naparstnicy, rosnącej w środku nieznanego mu miasta. Wstydzi się, że śni o jakichś tam kwiatkach, ale śni dalej, bo naparstnica jest od niego mocniejsza, mocniejsze są od niego widoki rozgwieżdżonego nieba, które też jest nakrapiane, i jeszcze jakieś inne punkciki, nie-

Heartbeat / Armpit, 2003 (video)

widoczne na wystawie, a teraz mnożące się coraz to bardziej i bardziej: cały wszechświat plamek, cętkowanych wzorów, kropek.

W innym łóżku to ona śni o naparstnicy, a on – o kędziorze pod pachą chłopca.

W jeszcze innych łóżkach kto inny śni o jeszcze czym innym.

Bo choć za dnia za nic w świecie by się do tego nie przyznali – może nie wszyscy, ale wielu z nich – to sen zdejmuje z nich odpowiedzialność za czyny we śnie popełniane i za odczuwane we śnie pragnienia, miłości i rozpacze (choćby znajdowały one swoje odbicie w ich jak najbardziej dotykalnych ciałach, które przez sen się prężą, uśmiechają, wilgotnieją, zgrzytają zębami). I nagle ich oczekiwania wobec świata – ten ogromny, widmowy katalog sprzedaży wysyłkowej, tysiące stron kredowego papieru – z którego nieustannie chcieliby coś zamawiać, wzbogacił się o zupełnie nowe działy.

Że też można być kimś takim, mieć takie życie! Tym artystą, z czarną kreską aparatu na oczach. Podróżować, jeść śniadania, pożądać w zupełnie inny sposób niż oni podróżują, pożądają i jedzą śniadania! I ze strony na stronę, ze zdjęcia na zdjęcie rośnie ich apetyt na to życie, o którym na jawie nie powiedzą ani słową, o którym na jawie nie będą chcieli nawet pomyśleć; teraz jednak rekonstruują je tak, jakby byli detektywem rozpracowującym jakąś skomplikowaną sprawę, więcej, zakochanym w sprawie; robią wizję lokalną tamtego życia, mając do dyspozycji tylko migawki; wypełniają je treścią – taką, jaka przychodzi im do głowy z tego, co sami przeżyli i widzieli na filmach w technikolorze, na kasetach wideo i płytach z wypożyczalni; zapełniają to wyobrażone życie całym mnóstwem szczegółów i drobnych wydarzeń, których nie ma na żadnym zdjęciu, bo są tuż poza krawędzią kadru, bo zdarzyły się chwilę po lub chwilę przed poruszeniem przesłony.

Tego życia nie nazwaliby *glamour*: nie jest to przyjęcie u ambasadora z trzydziestosekundowej telewizyjnej reklamy czekolady, nie ma tu kabrioletów mknących w stronę piaszczystych plaż z walizką Louis Vuittona, rzuconą przez stylistę z wystudiowaną niedbałością na tylne siedzenie; usta modeli są nietknięte błyszczykiem, widoki miast strzelono z zupełnie nieatrakcyjnych miejsc, a fotografia klimatyzatora jest jak policzek wymierzony miłośnikom pism o dekoracji wnętrz. A jednak, przy całym braku błyszczyka, jest to życie migotliwe i kuszące bardziej niż puder z drobinkami prawdziwego złota, niż afrodyzjak w kryształowej fiolce. Z korkiem zaprojektowanym przez drugiego męża znanej piosenkarki.

Tak, ciało i jego przygody. Zmięte podkoszulki z plamami z potu i spermy. Ale i wolność, niewinność, młodość, wszystko to, do czego nie ma już powrotu z małżeńskiego łóżka, obwarowanego garderobą i dwiema nocnymi szafkami pod kloszami lampek. I to, do czego tęsknią najbardziej – prawda, którą widzą tu w pełnym blasku.

Nie zdają sobie sprawy, że to, co odczuwają jako *prawdę*, zostało ułożone równie starannie, co walizka na tylnym siedzeniu kabrioleta z reklamy wakacji na Lazurowym Wybrzeżu; gdyby przyjrzeli się bliżej temu, co dzieje się na pustej ścianie pomiędzy zdjęciami, dopatrzyliby się może sekretnych powinowactw i powtarzających się rytmów; tego, jak jedne kształty i wzory odnajdują swoje odbicia w innych, jak kuleczki groszku odsyłają swoją zielenią do liści, zza których widać czyjeś nagie plecy, a swoją kulistością do palet jajek, ustawionych jedna na drugiej w wysoką wieżę, wieża zaś odsyła do wieżowców, i tak dalej, i tak dalej, od jednego zdjęcia do drugiego. Dopatrzyliby się może, że to, co wydawało im się *snapshotem*, pstryknięty niezdarnie, w pędzie, mimo – jak im podpowiada ich wizja tego życia – zawrotów głowy od pochłoniętego alkoholu *albo jeszcze czegoś gorszego*, było uważnie oświetlone, ustawione, uzgodnione z modelem. Że w całym tym bałaganie, pomiędzy ochlapanym błotnikiem samochodu, kartonami upchniętymi kolanem w ciężarówce, w ramie kadru, który wydaje się zupełnie przypadkowy, przypadek jest przycięty starannie jak bukszpanowy krzaczek w manierystycznym ogrodzie, udający drzewo jeszcze dziksze, niż naprawdę dzikie.

Nie znaczy to wcale, że szczerej dzikości, wolności i prawdy nigdzie nie ma; że nie istnieją biedadomki wystawione w lesie przez współczesnych pustelników, albo plaże, na których niedomyci chłopcy i dziewczyny śpią rankiem na wilgotnym piasku, zwinięci w wieloosobowy kłębek. Owszem, istnieją. Ale któż z nich wyjdzie teraz, w środku snu, ze swojego wynajmowanego mieszkania studenckiego, ze swojej willi na przedmieściu, z apartamentowca pachnącego jeszcze ziemiście świeżą farbą, i pójdzie na te plaże i do tych lasów, i stanie w wilgotnym piasku ponad kłębkiem ciał? Nikt. Muszą zdać się na artystę, człowieka z czarnym paskiem przechodzącym przez środek twarzy – podejrzanego przemytnika, pośrednika-hochsztaplera, specjalistę od kontrabandy sensów i obrazów, któremu nigdy nie można ufać, zawsze ma bowiem jakieś swoje cele, których nie zamierza zdradzić.

Wszyscy tu zgodnie udają: on, że jest zwierciadłem na gościńcu, okiem na szypułce, które szwenda się po życiu, zwłaszcza po jego gorszych dzielnicach, i dostarcza chętnym wiernych, prawdziwych relacji pod wielkim nagłówkiem *BEZ CENZURY!* Oni zaś – że nie wiedzą, jaki jest jego prawdziwy fach, ani że lubi wyprowadzać wszystkich w pole. Śnią dalej, beztrosko, a ich pływające w endorfinach mózgi wysyłają sygnały do skulonych w pościeli ciał, jak nieustający w stukaninie złoty telegraf. I to te sny zapamiętają – przynajmniej nad ranem; wtedy przez moment będą chcieli wstać i zapisać, co im się śniło. „I tak zapamiętam..." – powiedzą sobie i obrócą się na drugi bok. A kiedy obudzą się po raz drugi, wszystko będzie dokładnie wyczyszczone, wymyte i odkażone.

Ale po tych snach przyjdą do nich jeszcze bardziej niejednoznaczne, do których nie przyznają się nawet w tej krótkiej chwili szczerości o świcie: ciągi świateł i kształtów, których w żaden sposób nie potrafią złożyć w spójną całość. Plamy światła i cienie. Kontury ostre i rozmyte. Ławice kropek i pasm, jak wodorosty i skrzek na dnie rwącego strumienia. Tutaj nie znajdą ani bohatera, ani wnętrza; żadnego kształtu, który można by zapamiętać, oswoić jak rzecz, którą bierze się do ręki, ustawia na biurku między lampką a tacą z imbrykiem; żadnego fragmentu opowieści, choćby najdrobniejszego strzępka.

Oto unoszą się w niesłychanych, pulsujących przestrzeniach, popychani podmorskimi prądami czy może podmuchami wiatru – trudno powiedzieć – zsuwają się po gładkich, jednobarwnych płaszczyznach ciągnących się po horyzont, przenikają przez iryzujące pasma zorzy. Gdyby nawet wiedzieli, gdzie mogą dotrzeć, gdzie dotarli w tych podróżach, z pewnością by o tym milczeli.

O ile bowiem mogą znieść *te sceny* – budzące pewne zażenowanie, kiedy akurat idzie się z talerzykiem w jednej i widelczykiem w drugiej ręce, próbując równocześnie zabawiać rozmową znajomego kardiologa – o tyle *brak scen* zupełnie ich konfunduje. Widać, jak niepewnie się czują, pozbawieni ochronnego pancerzyka z garsonek, szmizjerek, golfów,

swetrów w serek i spodni rurek, zupełnie nadzy, śpiący jak kamień – w tej niezgłębionej przestrzeni, gdzie nie ma ani jednego słupa milowego, ani jednego punktu odniesienia. O nie, tego tym bardziej nie mogą zapamiętać.

Wstają więc, wymiótłszy wszystko z głowy przed drugim przebudzeniem, idą do kuchni i jedzą śniadanie, nie myśląc o tamtym śniadaniu; idą do łazienki, nie myśląc o tamtych łazienkach; patrzą na swoje gołe ciała – na ramiona, na policzki, na spojówki, na pachy, na zmarszczki, przebarwienia, skazy, włoski wyrastające z pieprzyka, żyły na przedramionach – nie myśląc wcale o tamtych ciałach; przed wyjściem wrzucają do pralki pranie, nie myśląc, za wszelką cenę nie myśląc o tamtym praniu. Po drodze patrzą na liście, rozrzucone po chodnikach, gnijące w kałużach, nie myśląc o tamtych liściach i tamtych kałużach. Patrzą na puste płaszczyzny: pustą ścianę z nieznacznie tylko zaznaczonym prostokątem po reprodukcji, której nigdy nie lubili i którą wreszcie zdecydowali się znieść do piwnicy; na połyskliwie czarne wieczko laptopa i na jego matowo czarny ekran; na kartkę. Na kontuar w kawiarni, do której wstępują na espresso przed pracą: długą, idealnie białą i gładką płaszczyznę, zakłóconą jedynie przez kilka okruszków i talerzyk z saszetkami cukru.

I udaje im się ani razu nie pomyśleć o tamtych niekończących się płaszczyznach. Są czyści, pozbyli się tej groźnej infekcji oczu. Zapytani w czasie przerwy na lunch o to, co robili wieczorem, mówią: byliśmy na wystawie. Chcą powiedzieć coś więcej, ale nic nie mówią. A nikt o więcej nie pyta.

Ich dzień ma być całkowicie wolny od snów. I jest.

in flight astro (ii), 2010

Jacek Dehnel

GALERIE-SZENEN – TRÄUMEREI

Das wird eine Geschichte von der Schönheit der Welt und bunten Broschüren, von Glanz und Glamour, sogar vom Seidenmatt und Halbdunkel. Und vom Mühen und Wollen, das sich leicht verquer deuten lässt. Es könnte eine Bildergeschichte werden: zusammengefügt aus Aufnahmen, mal größeren, mal kleineren, mit Bedacht so nebeneinander gesetzt, dass die einen zum Kommentar der anderen werden, die kleineren die Fußnoten der größeren sind oder – falls erforderlich – auch umgekehrt. Doch leicht ist es nicht, so eine Geschichte zu montieren, besonders im Baudenkmalinneren ehrwürdiger Galerien, noch schwieriger wird es, sie zu deuten: Denn jedes Bild enthält mehr Pfade als ein Text, und bei zehn Bildern, bei zwanzig Bildern multipliziert sich und permutiert alles, die höhere Kombinatorik kommt ins Spiel, die Wellen der Vorstellungskraft branden gewaltig auf. Deshalb stellt man ins Ausstellungsfoyer einen Skribenten – oder auch mehrere. Und jeder von ihnen schreibt seine Geschichte nieder, als verlegte er einen schlichten Pfad aus entsprechend behauenen Steinen mit ideal aufeinander abgestimmten Kanten.

Da haben wir den Künstler. Das muss gar nicht der ganze Tillmans sein, seien wir ehrlich, es geht bei der Geschichte nicht ums Denunzieren, sondern um die Geschichte selbst. Er ist nicht jung, nicht alt, denn Künstler altern mit ihren Werken. Die einen sind von Kindesbeinen an alt, als litten sie an frühkindlicher Vergreisung, seit jeher unzeitgemäß, andere hingegen sind ewig, unbezähmbar jung. Hier gibt es keine Regel. Außerdem hätten wir sogar dann, wenn wir des Künstlers ansichtig würden, keine Vorstellung davon, wie er aussieht, denn sein Gesicht, ob alt oder jung, verdeckt ein schwarzer Balken: das Objektiv, die Kamera, der Blitz. Ein wenig wie bei den Polizeifotos in der Presse.

Und der Künstler ist – oh, auf der Vernissage führt hier die Dame mit dem Gäbelchen überaus treffend das entsprechende Zitat an – ein „Spiegel, der eine Chaussee entlangspaziert“. Der Herr im dunkelblauen Zweireiher pflichtet ihr elegant bei. Und fügt das Seine hinzu. Sie tauschen Gedanken aus. Am wichtigsten sei es, dass alles hier so natürlich, so authentisch sei. Im Laufschritt geschossene Schnappschüsse, echte *snapshots*. So also sieht sein Leben aus, hier stand er, hier schlief er, mit dem hier schlief er, hier frühstückte er, und so sieht das zusammengeknüllte, verschwitzte Unterhemd aus, das er von einem willigen Leib zog.

Damen und Herren, eine höflich gestylte Jugend und eine unhöflich gestylte Jugend schreiten durch den Saal, knabbern an Tartelettes und begeistern sich für die Wahrheit der Aufnahmen. Sie wissen längst, dass es sich nicht gehört, sich für das Photoshop-Azurblau der Strände aus den Broschüren zu begeistern, die für Ferien in Ländern der Dritten Welt und Ersten Armut werben; sie haben gelernt, Kunst muss nicht „das Leben selbst“ sein, ein Damenporträt nicht „wie aus dem Gesicht geschnitten“, und Fotografie ist mehr als das Souvenir im Silberrähmchen vom in der Sonne unterm Eiffelturm Stehen und ins Objektiv Lächeln. Darüber sind sie längst hinaus. Sie haben Schliff, Politur, Aufklärung. Sie schlendern also zwischen den an den Wänden aufgehängten Aufnahmen umher; jemandem plumpst ein Stückchen Kuchen zu Boden, das er überspielend sofort mit dem Absatz zermalmt; ein anderer kichert beschwipst so laut, dass man eine Frau mit hochdrapierter Frisur im nächsten Saal sehen kann, wie sie sich nach hinten neigt und tadelnd durch die offene Tür herüberblickt.

Sie kehren in ihre Häuser zurück, fahren nach Hause, mit dem Auto, der U-Bahn und nach einem Cocktail mit Bekannten mit dem Nachtbus heim, fahren zu ihren Wohnungen in den Apartmentanlagen mit Portier, in ihre gemieteten Studentenstudios und Vorstadtvillen, entkleiden sich für die Nacht, sehen einen Film, checken zum letzten Mal ihr Facebookprofil, trinken einen Cocktail, lieben sich, rufen ihre Mutter an, rufen seine Mutter an, der Chef ruft sie an. Sie nehmen eine Schlaftablette, regulieren die Kamintemperatur, reiben sich mit Antifalten- und Augencreme ein, chatten zum letzten Mal.

Doch nach alldem kommt der Traum. Und sie schlafen ausnahmslos, träumen ausnahmslos. Dann kehren die Bilder zu ihnen zurück, mit denen sie sich in der Ausstellung die Augen vollgestopft haben; auf ihnen errichten sie ihre verschämten Träumereien. Und da – schau nur – liegen sie in ihrer Bettwäsche, weiß, bunt, gemustert und einfarbig, in Einzel- und in Ehebetten, auf dem Rücken, der Seite, aneinandergeschmiegt, einzeln. Sie liegen da – schau nur – von ihren Kostümen, ihren Zweireihern und leichten Sakkos mit den hochgekrempelten Ärmeln, den Kleinen Schwarzen, Sandaletten, Halbschuhen befreit, ihrer Brillantringe, Colliers, geflochtenen Armbänder, Eheringe, Korallenriemchen ledig, entblößt. Doch das, was sie sich bei der Vernissage in den Kopf gestopft haben, lässt sich nicht absetzen wie eine Baskenmütze oder herausziehen wie ein Dorn, es sitzt im Inneren und schlüpft in neue Traumsequenzen. Jetzt können sie nach anderem verlangen, als sich das für sie gehört. Die Mutter dreier Kinder, die ihre Hand in die Hand ihres Mannes schmiegt, sieht im Traum die verschwitzte, krause Locke in einer männlichen, nein jungenhaften Achselhöhle, etwas

weiter das blaugeäderte Rosé der Schulter, das herabgleitende Goldkettchen und die geometrischen Formen auf dem Teppich: aber auch das im Bildfeld Unsichtbare, den gesamten Rest des Mannes, nein, des Jungen, der lieben kann und der verlassen kann, der gefährlich ist, bedrohlich und nach dem man sich noch lange, lange sehnt. Ihr Mann, der neben ihr schläft, träumt von einer rosigen Säule: den gesprenkelten Blüten des Fingerhuts, der mitten in einer ihm unbekannten Stadt wächst. Er schämt sich, dass er von Blumen träumt, träumt aber weiter, weil der Fingerhut stärker ist als er, stärker als er sind auch die Blicke in den Sternenhimmel, der ebenfalls gesprenkelt ist, und noch einige andere Pünktchen, die in der Ausstellung unsichtbar waren und sich jetzt weiter und weiter ausdehnen: ein Kosmos von Fleckchen, Tüpfelmustern, Pünktchen.

In einem anderen Bett träumt sie vom Fingerhut und er von der Locke in der Achselhöhle des Jungen.

In wieder anderen Betten träumt jemand anderes von noch etwas anderem.

Denn, auch wenn sie – vielleicht nicht alle, aber viele von ihnen – es bei Tage um nichts in der Welt zugäben, der Schlaf nimmt von ihnen die Verantwortung für ihre Traumtaten und ihre Traumbegehren, ihre Traumlieben und Traumverzweiflungen (auch wenn sie deren Abbild in nur allzu greifbaren Körpern finden, die sich durch den Traum räkeln, lächeln, feucht werden, mit den Zähnen knirschen). Und unversehens haben sich ihre Erwartungen an die Welt, der riesige, schemenhafte Versandhauskatalog mit Tausenden Seiten Kreidepapier, aus dem sie unablässig etwas bestellen möchten, um weitere Rubriken bereichert.

Dass man auch so jemand sein, ein solches Leben führen kann! Ein Künstler mit schwarzem Kamerastrich vor den Augen. Reisen, frühstücken, begehren auf eine völlig andere Art als sie reisten, begehrten und frühstückten! Und von Seite zu Seite, Foto zu Foto wächst ihr Appetit auf ein Leben, über das sie bei Tage kein Wort verlieren, an das sie bei Tage nicht einmal zu denken wagen; jetzt rekonstruieren sie es aber, als wären sie ein Detektiv, der an einem verworrenen Fall arbeitet, mehr noch, in den Fall verliebt; sie machen einen Lokaltermin für jenes Leben, ihnen stehen dabei nur Momentaufnahmen zur Verfügung, sie füllen sie mit Inhalt, dem, der ihnen anhand dessen, was sie selbst erlebt und auf Filmen in Technicolor, auf Videokassetten und Verleih-DVDs gesehen haben, in den Kopf kommt; sie füllen das vorgestellte Leben mit einer Vielzahl von Details und winzigen Vorfällen, die auf keinem Bild zu finden sind, weil sie gleich abseits des Bildfeldrands liegen, weil sie einen Augenblick vorher oder einen Augenblick nachher geschehen sind, als sich der Vorhang hob.

Dieses Leben würden sie Glamourleben nennen: Es ist kein Botschafterempfang aus dem Dreißigsekundenspot für eine Schokolade, hier gibt es keine Cabrios, die mit einem Louis-Vuitton-Koffer, den ein Stylist mit erprobter Lässigkeit auf den Rücksitz geworfen hat, zu den Sandstränden jagen, die Modellmünder sind von Lippenstift unberührt, die Städteansichten von völlig unattraktiven Orten aus aufgenommen, und die Fotografie des Klimagerätes ist eine Ohrfeige ins Gesicht der Liebhaber von Zeitschriften für Inneneinrichtung. Und dennoch, bei allem Mangel an Lippenstift gleißt dieses Leben, ist verführerischer als Puder mit echtem Goldstaub, als ein Aphrodisiakum im Kristallflakon. Mit dem Verschluss, den der zweite Gatte einer bekannten Sängerin entwarf.

Ja, der Körper und seine Abenteuer. Zerknüllte Unterhemden mit Schweiß- und Spermaflecken… Aber auch die Freiheit, Unschuld, Jugend, all das, zu dem es aus dem Ehebett keine Rückkehr mehr gibt, zu dessen Seiten ein Garderobenschrank und zwei Nachttische lampenbeschirmt Wache halten. Und das, wonach sie sich am meisten sehnen – Wahrheit, die sie hier in ihrer ganzen Pracht sehen.

Sie sind sich nicht darüber im Klaren, dass das, was sie als *Wahrheit* wahrnehmen, ebenso bedacht drapiert wurde wie der Koffer auf dem Rücksitz des Cabrios aus der Urlaubsreklame an der Côte d`Azur; wenn sie genauer hinsähen, was sich an der leeren Wand zwischen den Aufnahmen vollzieht, könnten sie vielleicht verborgene Verwandtschaften und wiederkehrende Rhythmen erkennen; erkennen, wie die einen Formen und Muster sich in den anderen spiegeln, wie die Erbsenkügelchen durch ihr Grün auf das Laub verweisen, hinter dem man einen nackten Rücken sieht, und durch ihre Kugelform auf die Eierpaletten, die eine über der anderen hoch emporgetürmt werden, der Turm seinerseits verweist auf die Hochhaustürme und so weiter und so fort, von einem Bild ins andere. Sie könnten vielleicht erkennen, dass das, was ihnen als *snapshot* erschien, bei dem ungelenk im schnellen Lauf abgedrückt wurde, trotz – wie es ihnen ihre Wahrnehmung des Lebens nahelegt – des Schwindelns infolge des Konsums von Alkohol *oder noch Schlimmerem*, überlegt ausgeleuchtet ist, angeordnet, auf das Modell abgestimmt. Dass in dem ganzen Chaos zwischen dem verdreckten Fahrzeugkotflügel, den von einem Knie zerdrückten Kartons in einem Laster, im Bildfeldrahmen, der völlig zufällig gewählt scheint, der Zufall genauso zurechtgestutzt ist

Lutz, Alex, Suzanne & Christoph on beach (b/w), 1993

wie ein Buchsbaum in einem manieristischen Garten, der vorgibt, er sei ein noch viel wilderer Baum als die wahrhaft wilden Bäume.

Das soll überhaupt nicht bedeuten, es gäbe nirgends ehrliche Wildheit, Freiheit oder Wahrheit, es gäbe keine armseligen Behausungen, die von den heutigen Einsiedlern mitten im Wald errichtet werden, oder keine Strände, an denen ungewaschene Jungen und Mädchen frühmorgens im feuchten Sand schlafen, aufgerollt zu einem Menschenknäuel. Natürlich gibt es sie. Doch wer von ihnen geht jetzt dorthin hinaus, mitten im Traum, aus seinem gemieteten Studentenstudio, aus seiner Vorstadtvilla, aus seiner Apartmentanlage, die noch nach erdig frischer Farbe riecht, wer geht hinaus an die Strände, in die Wälder und hält im feuchten Sand über dem Leiberknäuel inne? Niemand. Sie müssen sich auf den Künstler verlassen, den Menschen mit dem schwarzen Balken quer durchs Gesicht – einen verdächtigen Schmuggler, hochstaplerischen Mittelsmann, Spezialisten für Sinn- und Bilderkontrabande, dem nicht zu trauen ist, denn er verfolgt immer seine Absichten, die er nicht preisgeben will.

Alle hier geben einhellig vor: Der Künstler gibt vor, der Stendhal'sche Spiegel zu sein, der eine Chaussee entlangspaziert, ein Auge auf einem Blütenstängel, das durchs Leben streunt, besonders durch dessen ärgere Quartiere und Gewillten wirklichkeitsgetreue, echte Berichte darbietet unter der großen Aufschrift *UNZENSIERT!* Sie hingegen, dass sie sein wahres Handwerk nicht kennen und nicht wissen, dass er es liebt, alle naszuführen. Sie träumen weiter, sorglos, und ihre in Endorphinen schwimmenden Gehirne schicken Signale an die in die Betten gerollten Körper wie der in seinem Stakkato nie nachlassende goldene Telegraf. Und an diese Träume erinnern sie sich – zumindest früh am Morgen; dann wollen sie einen Augenblick lang aufstehen und das Geträumte festhalten. „Daran erinnere ich mich auch so", sagen sie und drehen sich auf die andere Seite. Und wenn sie wieder aufwachen, wird alles blank, leergespült und keimfrei sein.

Doch nach den Träumen kommen noch vieldeutigere, die sie sich nicht einmal im kurzen Augenblick der Ehrlichkeit bei Tagesanbruch eingestehen wollen: Lichter und Formenketten, die sie auf keine Weise zu einem geschlossenen Ganzen zusammenfügen können. Schatten und Lichtflecken. Scharfe und verschwommene Konturen. Sandbänke aus Pünktchen und Streifen wie Algen und Froschlaich am Grunde einer reißenden Strömung. Hier finden sie keinen Helden, kein Inneres; keine

Form, die sich erinnern ließe, zähmen wie eine Sache, die man in die Hand nimmt, auf dem Schreibtisch zwischen der Lampe und dem Tablett mit der Kanne ablegt, keinen Geschichtsausschnitt, und sei es auch nur ein winziges Fädchen.

Da erheben sie sich in unerhörte, pulsierende Räume, von Brandungsströmungen gedrängt, vielleicht auch von Windböen erfasst – schwer zu sagen – treiben sie über glatte, einfarbige Flächen, die sich bis an den Horizont erstrecken, irisierende Streifen des Morgenrots durchqueren. Sogar, wenn sie wüssten, wohin sie gelangen könnten, wohin sie auf diesen Reisen gelangt sind, würden sie das mit Sicherheit verschweigen.

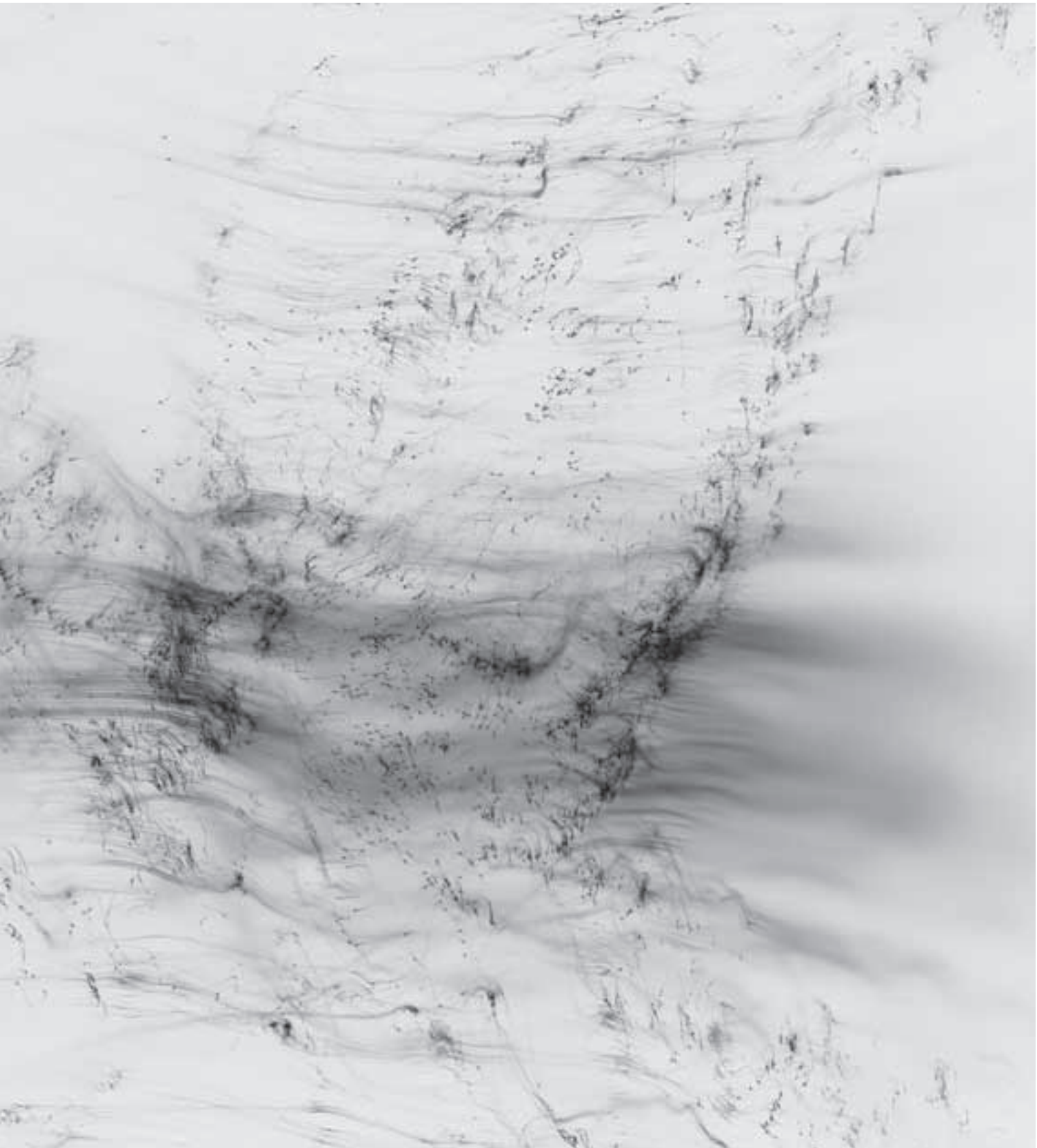
Denn so sehr sie *die Szenen* ein wenig genieren, wenn man gerade mit einem Tellerchen in der einen und einem Gäbelchen in der anderen Hand unterwegs ist und gleichzeitig versucht, einen bekannten Kardiologen im Gespräch zu unterhalten, so sehr verwirrt sie *der Mangel an Szenen*. Man sieht, wie unbehaglich sie sich fühlen, ihres Schutzpanzers aus Kostümen, T-Shirt-Kleidern, Rollkragenpullovern, Sweatshirts mit V-Ausschnitt und Röhrenhosen beraubt, völlig nackt, fest schlafend wie ein Stein – in diesem unerforschlichen Raum, wo es keine Meilensteine gibt, nicht den kleinsten Bezugspunkt. Oh nein, das können sie erst recht nicht in Erinnerung behalten.

Sie stehen also auf, fegen alles vor dem zweiten Aufwachen aus dem Kopf, gehen in die Küche und frühstücken, ohne über jenes Frühstück nachzusinnen, gehen ins Bad, ohne über jenes Bad nachzudenken, betrachten ihre nackten Körper – die Schultern, Wangen, Bindehäute, Achselhöhlen, Falten, Verfärbungen, Male, Härchen, die dem Leberfleck entsprießen, Adern auf den Unterarmen – ohne über jene Körper nachzudenken; bevor sie das Haus verlassen, werfen sie die Wäsche in die Waschmaschine, ohne, um jeden Preis ohne an jene Wäsche zu denken. Unterwegs betrachten sie das Laub, das über die Bordsteine verstreut ist, in den Pfützen verfault, ohne an jenes Laub und jene Pfützen zu denken. Sie betrachten leere Flächen: die leere Wand mit dem kaum erkennbaren Rechteck, das eine Reproduktion hinterlassen hat, die sie nie gemocht und endlich in den Keller hinuntergetragen haben; den schwarzglänzenden Deckel des Laptops und seinen mattschwarzen Bildschirm, ein Blatt Papier. Die Theke im Café, in dem sie vor der Arbeit auf einen Espresso vorbeischauen: eine lange, ideal weiße und glatte Fläche, die nur ein paar Krümel und der Teller mit den Zuckertütchen durchbrechen.

Und es gelingt ihnen, nicht ein einziges Mal an jene unendlichen Flächen zu denken. Sie sind rein, sie haben die gefährliche Augeninfektion überwunden. Als sie in der Mittagspause gefragt werden, was sie gestern Abend gemacht haben, erwidern sie: Wir waren in einer Ausstellung. Sie möchten mehr sagen, sagen aber nichts. Und niemand fragt nach.

Ihr Tag soll vollkommen traumfrei sein. Und er ist es auch.

Freischwimmer 93, 2004



Wolfgang Tillmans

FRAGMENTY WYWIADÓW, WYKŁADÓW I NOTATEK

Wybrane i zredagowane przez Carmen Brunner
i Marte Eknæs

Mówiąc najprościej, moja codzienna praca to praca z kartkami papieru. Nadaję kształt kolorom i barwnikom na papierze, tworząc w ten sposób obiekty, które niosą więcej znaczenia niż zawiera w sobie płaska powierzchnia obrazu. Idea ta leży u podstaw całej mojej pracy. W jaki sposób znaczenie pojawia się na kawałku papieru? Jak papier może znieść taki ciężar? Ten produkowany maszynowo materiał nieposiadający wrodzonych wartości znaczeniowych? To nasze człowieczeństwo, nasz umysł ożywiają go. Rzecz w tym, jaki kształt przybiorą rzeczy na papierze, aby stały się wyobrażeniem i unaoczniły nasze zamiary i uczucia.

Wypróbowałem ten pomysł, tworząc serię prac *Blushes*. Zrobiłem delikatne oznaczenia na papierze, które wywołują natychmiast skojarzenia ze skórą, włosami, pigmentami rozpuszczonymi w wodzie, spadającymi gwiazdami itd. Niektóre obrazy wyglądają, jakby nic na nich nie było, co zrodziło pytanie: kiedy obraz staje się obrazem? Od zawsze fascynowała mnie eksploracja powierzchni obrazu, istoty tego, co się nań składa. Ślady farby przekształcają kawałek papieru w obraz, a to sprawia, że one również zyskują nowe znaczenie.

Fotografia jest dla mnie przede wszystkim obiektem w przestrzeni. Od początku nie jest odbiciem, lecz obrazem.

W pracach fotograficznych z serii *paper drops* uczyniłem papier fotograficzny głównym tematem i tak powstały obrazy, które są jednocześnie abstrakcyjne i figuratywne. Porównuję je do funkcji matematycznych. Nie mogę ich sam obliczyć, ale matematyk mógłby dokładnie wywnioskować, jak dane kształty wyłoniły się z napięcia papieru i siły ciążenia. Prace te są niemal jak naukowe plansze.

Niechętnie rozmawiam o takich kategoriach jak „przedstawiający" czy „abstrakcyjny", gdyż ich językowe różnicowanie budzi mój sprzeciw. Interesuje mnie to, co łączy przedmiotowość i abstrakcję, a nie to, co je dzieli. Obrazów z cyklu *Faltenwurf* nie traktowałem nigdy jako jedynie narracyjnych albo mających coś wspólnego z ciałem czy seksem, tylko jako powiązane z rzeźbą i abstrakcją. Dla mnie obraz abstrakcyjny jest przedmiotowy, ponieważ jest przedmiotem, który przedstawia sam siebie. Obrazu nie można oddzielić od jego powierzchni.

Za moje pierwsze dzieło uważam obraz *Lacanau self* (1986). Jest to autoportret, który powstał na plaży we Francji, kiedy to trzymając aparat przy brodzie, sfotografowałem własne ciało. Na obrazie widać różowy kształt – to moja koszulka, trochę czerni i bieli (szorty), część mojej nogi oraz dużo piasku wokoło. Jest to również pierwszy wykonany przez mnie abstrakcyjny obraz. Stanowi jednocześnie przedstawienie postaci, jak i zapis zdobytego doświadczenia, potwierdzenie mnie samego. Był to rodzaj mojego *coming-out* jako artysty.

Wiele możliwości dała mi umiejętność robienia odbitek: stało się nagle dla mnie jasne, że obraz może pojawić się na nieskończenie wiele różnych sposobów, całkiem inaczej, niż kiedy z fotolabu albo z drogerii odbiera się plik odbitek. Jest to bardzo pracochłonny proces zbliżania się do obrazu, który będzie wyglądał, jak ten upragniony. Po drodze może zdarzyć się wiele błędów: krzywe kadry, złe kolory, brak obrazu, prześwietlony papier, papier naświetlony przypadkowo w niedomkniętym opakowaniu, papier, który zaciął się w drukarce, brak tuszu itd. Zacząłem zbierać te odpadki i nieudane prace. W 1998 roku zamiast umówionej limitowanej edycji udostępniłem sześćdziesiąt z nich czasopismu „Parkett". Obserwacja i wykorzystanie błędów umożliwiła mi stworzenie późniejszych obrazów nieprzedmiotowych.

Każdy obraz *Mental Picture jest* tak samo „realny" jak wszystkie inne moje fotografie, gdyż opiera się na tej samej zasadzie: uaktywnione przez światło barwniki przekładają się na kolor. W moich obrazach abstrakcyjnych osiągam to, pomijając aparat i naświetlając bezpośrednio sam papier. Z jednej strony proces ten naśladuje rzeczywistość fotografii, z drugiej umożliwia powstanie abstrakcyjnych przestrzeni, których nie byłbym sobie w stanie wyobrazić.

Płaszczyzny są często wieloznaczne: na przykład jeden z wzorów używanych w berlińskim metrze, tak zwany wzór antygraffiti, mógłby być modnym wzorem typu „kamuflaż", ale jednocześnie poprzez swoją funkcję, symbolizuje walkę z niezależną kulturą młodzieżową. Interesuje mnie ta dwuznaczność kodów i płaszczyzn oraz to, że niosą one znaczenia. Od początku lat 90. pracuję nad grupą obrazów, które nazwałem *Faltenwurf* – przedstawiają części garderoby, powieszone do wyschnięcia czy porozrzucane. Dla mnie ubrania były od zawsze znaczącą częścią naszego świata, stanowiąc membranę chroniącą ciało przed światem zewnętrznym. Mają w sobie walor zmysłowy, jak i potencjał rzeźbiarski i mówią wiele o organizacji ludzkiego życia w ogóle. Problemy z ginącymi skarpetkami to niemal obraz ludzkiej kondycji: zawsze brakuje ci jednej z dwóch skarpetek.

Prace z serii *Silver* są efektem poddania papieru fotograficznego działaniu światła oraz procesom chemicznym i mechanicznym. Większość dzieł, które składają się na *Silver Installations*, są czystą barwą i posiadają dzięki temu nieskończoną głębię. Inne, które charakteryzują się delikatnie nałożonymi kolorami i obecnością śladów powtarzających się znaków, to obrazy czysto mechaniczne. Powstały wskutek włożenia papieru do napełnionej wodą nieoczyszczonej maszyny do wywoływania zdjęć. Noszą ślady zabrudzeń, plam czy pozostałości soli srebra, które czasami pozostawiają lekki metaliczny połysk. To zakłóca głębię obrazu i nagle na jego powierzchni nawarstwia się fizyczna materia, coś, czego na fotografiach zazwyczaj się nie spotyka.

Prace z serii *Lighters* zaczęły się od zacięcia się papieru w maszynie do wywoływania w czasie, gdy pracowałem nad obrazami z cyklu *paper drops*. Czy wkładając do maszyny kolorowe odbitki, wiedziałem, że może to spowodować zacięcie się papieru, czy też uświadomiłem to sobie, dopiero kiedy to się wydarzyło? Trudno jest oprzeć się pokusie wskazania na związek między gestem i efektem, by podkreślić, że się tam było, że się to zrobiło, ale staram się. Postrzegam przypadek i kontrolę jako jednakowo istotne. Ważne jest zachowanie równowagi między akceptacją życia jako takiego a chęcią wpłynięcia na jego kształt; równowagi tak trudnej do utrzymania. Prace *Lighter* i *Silver* postrzegam jako przypowieść o zakrętach i niedoskonałościach w naszym życiu oraz o tym, jak sobie z nimi radzimy. Czy przeszkadzają nam one, czy też akceptujemy je jako część naszego życia?

Obrazy *Impossible Colour* są wynikiem nieudanych procesów fotograficznych. W wypadku niektórych wybielacz zanieczyścił wywoływacz albo zagotowały się przypadkowo chemikalia. Spowodowało to powstanie nierówności, widoczne są też ślady procesu chemicznego w litej farbie. W innych obrazach z tego cyklu poddana ekspozycji świetlnej kolorowa powierzchnia została nieco przekręcona w obrębie maskownicy i przycięta w kształt nieregularnych ośmiokątów z częściowo nieostrymi brzegami. Dzięki takiemu zabiegowi brzeg stał się równoważną częścią obrazu, jednocześnie zachowany został ślad procesu fotograficznego i sposób kadrowania obrazu. Fotografia pozwala w ekonomiczny sposób myśleć o trójwymiarowości. Nie muszę pokazywać obok części garderoby lub przedmiotów, które fotografuję i aranżuję.

Moje instalacje sprzyjają rozmyślaniu nad kwestiami przestrzeni i uaktywniania architektury. Ich niehierarchiczna kompozycja ma na celu umożliwienie dostępu do obrazów w sposób niezdeterminowany żadnym wcześniejszym założeniem. Główne zadanie polega na zaufaniu własnym oczom, kiedy patrzymy na świat oraz na zarzuceniu uprzedzeń i zaufaniu własnemu instynktowi jeśli chodzi o wartość idei. Nie potrzebne są żadne hierarchii, by zdecydować, co jest akceptowalne, co dopuszczalne, a co piękne. Możliwość percepcji świata własnymi oczami jest dostępna każdemu. Jeśli nauczysz się tego raz, łatwiej oprzesz się manipulacji i pozostaniesz otwarty na nowe pomysły. Zawsze mamy wolny wybór zobaczenia w świecie tego, co chcemy zobaczyć.

Choć stale stawałem w obliczu żądania ukazywania autentyczności i tożsamości, dążyłem jednak do zakwestionowania wyobrażenia fotografii jako bezpośredniego zapisu rzeczywistości, po to, by nie była postrzegana jako reprezentacja przedmiotu, lecz jako przedmiot sam w sobie. Chociaż te abstrakcyjne obrazy nie przedstawiają niczego spoza ich obszaru, rzeczywistość jest dla nich kluczowa. Ich rzeczowość oraz fizyczny kontekst konstytuują znaczenie.

Czarno-białe zdjęcia w gazetach rozbudziły, między innymi, moje zainteresowanie fotografią. Ujęło mnie połączenie ich mechanicznej natury z emocjonalną siłą oraz zdolność wykraczania poza ilustrację zamieszczonej obok informacji. To doświadczenie bardzo mnie poruszyło. W 1986 firma Canon wprowadziła na rynek pierwszą czarno-białą kserokopiarkę laserową, wyposażoną również w skaner i zdolną produkować realistycznie wyglądające obrazy. Odkryłem taki sprzęt w pobliskim punkcie ksero i od razu zaintrygowały mnie zmysłowe właściwości tych kopii. Zacząłem powiększać w nieskończoność zarówno moje, jak i znalezione fotografie i tak odkryłem, że interesuje mnie fotografia – poprzez dekonstrukcję fotograficznych obrazów. Wskutek tych doświadczeń subtelne linie, niedoskonałości i tekstury w połączeniu z tematem obrazu stworzyły nową całość. Treść obrazu, powierzchnia i przedmiotowość papieru były jednakowo ważne, a kserokopiarka stała się dla mnie w końcu podstawowym medium służącym powiększaniu obrazu. Kupiłem aparat fotograficzny, by robić zdjęcia, które mogłem potem kopiować. To był nowy sposób tworzenia obrazów – przestałem szkicować, malować; nauczyłem się języka fotografii przez degradowanie, doprowadzanie obrazów do abstrakcji.

Seria *Gold z* 2002 roku to studium materiału, który, choć wysokiej jakości, jest w istocie bezużyteczny. Chodziło o to, by fotografować coś, co nie daje się odtworzyć i reprodukować to coś na papierze i jako sam papier.

Jednym z moim najdawniejszych zainteresowań pozostaje astronomia. Jako dziecko często wpatrywałem się w nocne niebo i oglądałem przez teleskop gwiazdy, planety i mgławice. W dzień godzinami, zawsze, kiedy to było możliwe, obserwowałem powierzchnię słońca i szkicowałem plamy widoczne na jego powierzchni. Tę fazę intensywnej obserwacji słońca traktuję jako podstawę mojego wizualnego pojmowania rzeczywistości.

W czasie pracy nad wystawą *Freedom from the Known* w P.S.1 w Nowym Jorku (2006) myślałem o prostym, ale nie o prostackim, sposobie wyrażenia odczucia, że wystawiam w kraju, którego polityka przepełnia mnie wielkim lękiem, ale i złością. Występuje bowiem dychotomia między pracą z czystą abstrakcją, całkowicie pozbawioną politycznego podtekstu, a tą nagłą potrzebą, która zdominowała znaczną część mojej aktywności. Myślę jednak, że i czysto abstrakcyjne prace, i te z niebezpośrednio polityczną treścią są wyrazem mojej nieskrępowanej ekspresji. To sprzeciw wobec poczucia bezsilności, gdy obserwuję rozpad świata, w którym odżywają ideologie, buduje się bariery i granice i rośnie nienawiść między ludźmi.

Osiem obrazów tworzących cykl *Empire* to fotokopie i faksy fotografii, które wykonałem pierwotnie w latach 90. Niedoskonale jakościowo fotokopie zostały zeskanowane w największej rozdzielczości, przetworzone na druk cyfrowy w formacie 240 x 170 cm, następnie oprawione i oszklone. Zbierałem je z powodu ich ukrytych możliwości. Prace z tej serii są reprezentacją zapisu jednego z najbardziej efemerycznych typów obrazów. Interesuje mnie proces przewartościowania, który zachodzi, kiedy biorę mały i bezużyteczny kawałek papieru, powiększam go, nadając mu większą fizyczność przez oprawienie w ramę.

Prace pod tytułem *Lighter* zacierają różnicę między dwuwymiarowym obrazem a trójwymiarowym obiektem. Niektóre z nich to czysty papier fotograficzny, niepoddany żadnym procesom, ale jedno małe załamanie zmienia wszystko.

Nie traktuję swoich prac abstrakcyjnych jako odwrócenia się od rzeczywistości, lecz jako kontynuację tego, co fotografia zawsze dla mnie znaczyła. Od momentu swego zaistnienia jako obiekt stała się ona też barwną płaszczyzną.

I tak na przykład, *Concorde Grid* z 1997 roku, ciąg 56 fotografii samolotu przekraczającego granicę dźwięku, ukazanego w kolejnych pozycjach na niebie, przypomina nieco witraże, jest abstrakcyjny i figuratywny jednocześnie – 56 barwnych pól i gradientów. Wydaje nam się, że wciąż patrzymy na niebo, ale w rzeczywistości jest to tylko kolor na papierze.

Serie *Freischwimmer* i *Urgency* rozwinęły się z *Blushes*, które często kojarzą się z płaskim obszarem. Z kolei w cyklu *Freischwimmer* przestrzeń obrazu ma największą głębię. Wszelkie skojarzenia z płynnością sugerowane przez sam obraz i jego tytuł, powstały z pomocą światła, bez użycia jakichkolwiek płynów czy chemikaliów. Ważne, że nie jest to malarstwo. Kiedy nasze oko odkrywa, że to fotografie, w wyniku ciągu myślowych skojarzeń łączymy je z rzeczywistością, podczas gdy malarstwo zawsze postrzegamy jako ślad pozostawiony przez artystę. To powiązanie „dokumentalności" obecnej w fotograficznej rzeczywistości z oczywistą malarską metodą uwalnia je od postrzegania tylko jako produkt ręki artysty.

Podobnie jak inne moje prace abstrakcyjne, z wyjątkiem bladych i poznaczonych odbitek z serii *Silver*, *Freischwimmer* powstały wskutek przesuwania w ciemni źródeł światła i narzędzi emitujących światło nad papierem światłoczułym. Proces ich tworzenia był całkowicie „suchy", dopóki nie zostały włożone do wywoływacza. Dla mnie istnieje tylko jedna opcja stworzenia obrazu. Aparat fotograficzny, kserokopiarka i papier światłoczuły pozwalają mi wykonać te obrazy, które chcę wykonać.

Lights (Body) (2000–2002) to praca wideo ukazująca światła dyskotekowe w klubie nocnym. Widać tam jedynie mechaniczne ruchy światła pulsujące w rytm muzyki. Całość filmowałem pewnej sobotniej nocy z tanecznego parkietu. Jedynym śladem człowieka są unoszące się w świetle cząsteczki kurzu. Wideo znów łączy abstrakcję z treścią społeczną – klub nocny jest miejscem spotkań, w którym wymienia się pomysły i zawiera znajomości, ale to także przestrzeń cudownie abstrakcyjna.

Wszystkie prace z cyklu *Silver Installations* zostały wykonane ręcznie w ciemni: przez wybór kolorów, naświetlenie papieru za pomocą rozmaitych mieszanych źródeł światła i wywołanie odbitek. Jeśli używam na przykład czerwonego światła, pojawiający się obraz jest niebieski, jeśli zielonego, ma on kolor purpury itd. Wybór czasu naświetlania umożliwia kolejne wariacje, wpływając nie tylko na nasycenie, ale i na odcień koloru, nad którym właśnie pracuję. To nie lada wyzwanie dla wyobraźni – przewidzieć wynik tych działań. Naprawdę zastanawiam się nad tym, ile zmian koloru potrzebuje obraz, by wyglądać „jak żywy". Za dużo zmian i wszystko może się rozpaść. W ten sposób *Silver Installations* stały się refleksją nad rozmieszczeniem koloru. Traktuję je zarówno jako prawdziwe studia natury, jak i abstrakcje mające w naturze swe źródło. Ostatecznie kolor to także naturalne zjawisko. Czyste widzenie koloru nie musi koniecznie zyskiwać na wartości przez kontekst sztuki; kolor może istnieć sam dla siebie, jako efekt obserwacji natury.

O dziele takim jak *Silver Installation VI* (2009) można mówić jak o namalowanym obrazie, gdyż jest to wielkoformatowy rysunek na ścianie, mural, w którym białe fragmenty ściany są równoważne z częściami obrazu. Fotografia potrafi jednak coś, czego nie potrafi malarstwo, czego nie potrafi aluminium – chodzi o rodzaj naturalnej absorpcji światła, czysto fizyczny proces, wolny od pragnienia całkowitej kontroli nad nim jego twórcy.

U podstaw mojej pracy leżało zawsze wykorzystanie możliwości medium fotografii w celu stworzenia nowego obrazu. To jedyna rzecz, za jaką czuję się odpowiedzialny. Jestem zdania, że każdy czas, każdy historyczny moment pozwala tworzyć nowe rzeczy i wymaga nowej odpowiedzi. Może zachodzić postęp w stosunku do tego, co działo się wcześniej, ale musi istnieć specyficzna cecha wskazująca na czas obecny. Czy wykonane z pomocą kamery, czy nie – nie jest to tak istotne, gdyż wszystkie moje dzieła biorą się z ciekawości i eksperymentowania. Słowo „eksperyment" traktuję bardzo dowolnie, jakkolwiek unikałem go, gdy było używane w kontekście moich obrazów abstrakcyjnych. Zauważyłem, że zawsze, gdy obraz jest abstrakcyjny, od razu mówi się o eksperymencie. Ale dla mnie w takim samym stopniu eksperymentem jest każdy portret i każdy miejski pejzaż.

ŹRÓDŁA:

Heinz-Norbert Jocks, *Von der Zerbrechlichkeit der Nacktheit und der unerschrockenen Suche nach*, „Kunstforum International", kwiecień/maj 2001.
F. C. Gundlach, *Wie kommt Bedeutung in das Blatt Papier*, w: *Reality-Check,* kat. wyst., 2. Triennale der Photographie, Hamburg 2002.
Nathan Kernan, *They Are What They Are*, w: Jan Verwoert, Peter Halley i Midori Matsui (red.), *Wolfgang Tillmans,* London–New York 2002.
Wolfgang Tillmans, *Künstler-Reden # 2,* Kunstmuseum Basel, 10.02.2004.
Gil Blank, *The Portraiture of Wolfgang Tillmans*, „Influence", jesień 2004, nr 2.
Rita Vitorelli, *Gespräch mit Wolfgang Tillmans*, „Spike", zima 2005.
Wolfgang Tillmans, w trakcie oprowadzania po wystawie *Freedom from The Known,* P.S.1, Nowy Jork, 2006.
Hans Ulrich Obrist i Wolfgang Tillmans, *The Conversation Series,* 6, Köln 2007.
Volkhard App, *Subversiver Lifestyle als Konsumhaltung*, www.dradio.de, 15.02.2007.
Jenny Hoch, *Ich kann über das Älterwerden nur lachen*, www.spiegel.de, 2.06. 2007.
Dirk Peitz, *Man fotografiert, was man liebt*, „Süddeutsche Zeitung", 20.02.2007.
Florian Illies, *Ohne Zweifel kann ich nicht nach vorne gehen*, „Monopol", luty 2007. Wolfgang Tillmans w czasie rozmowy w Tate Britain, 2007.
Wolfgang Tillmans, *Manual*, Köln 2007.
Dominic Eichler, *Look, Again*, „Frieze", październik 2008, nr 118.
Holger Liebs, *Linse in die Zukunft*, „Süddeutsche Zeitung", 30.05. 2009.
Ito Toyoko, *Interview*, „Bijutsu Techo", Tokyo 2010.
Hans Ulrich Obrist i Julia Peyton-Jones, *Interview with Wolfgang Tillmans*, w: *Wolfgang Tillmans,* kat. wyst., Serpentine Gallery, London 2010.

Ponowny przedruk za pozwoleniem wydawnictwa Hatje Cantz. Opublikowane po raz pierwszy w: *Wolfgang Tillmans: Abstract Pictures*, Hatje Cantz, Ostfildern 2011.

Wolfgang Tillmans

AUSZÜGE AUS INTERVIEWS, VORTRÄGEN UND NOTIZEN

Ausgewählt und zusammengestellt von Carmen Brunner
und Marte Eknæs

Auf der elementarsten Ebene ist alles, was ich täglich tue, mit Blättern von Papier zu arbeiten. Ich gestalte Farben und Farbstoffe auf dem Papier und schaffe so Objekte, die mehr Bedeutung haben als nur den Inhalt des Bildes auf ihrer Oberfläche. Diese Idee steht am Anfang aller meiner Arbeiten. Wie kommt Bedeutung in ein Stück Papier? Wie kann ein Stück Papier derart aufgeladen sein? Das Material selbst ist industriell gefertigt und besitzt keine eigenen Ausdrucksmittel. Unsere Menschlichkeit, unser Gehirn erfüllt es erst mit Leben. Entscheidend ist, wie wir die Dinge auf dem Papier gestalten, damit es irgendwie eine Darstellung des Lebens wird und Intentionen und Emotionen sichtbar macht.

Ich habe diese Idee mit einer Serie von Bildern namens *Blushes* untersucht. Ich habe leichte Markierungen auf Papier gebracht, die Assoziationen wie Haut, Haar, im Wasser aufgelöste Pigmente, Meteore und so fort wecken. Auf manchen Bildern ist fast gar nichts, und da stellt sich die Frage: Wann wird ein Bild ein Bild? Die Erkundung der Bildoberfläche, der Natur dessen, was ein Bild ausmacht, hat mich schon immer fasziniert. Die Farbspuren verwandeln das Stück Papier in ein Bild, das diesen Markierungen seinerseits neue Bedeutung zuweist.

Für mich ist die Fotografie in erster Linie ein Objekt im Raum. Sie ist nicht primär eine Abbildung, sondern ein Bild.

Bei meinen linsenbasierten *paper-drop*-Bildern habe ich das Fotopapier selbst zum Thema gemacht und Bilder geschaffen, die figürlich und abstrakt zugleich sind. Ich vergleiche sie mit mathematischen Funktionen. Ich kann sie nicht berechnen, aber ein Mathematiker könnte genau beschreiben, wie ihre Formen durch die Spannung des Papiers und durch die Schwerkraft zustande kamen. Sie erinnern fast an wissenschaftliche Illustrationen.

Ich spreche nicht gerne über Kategorien wie gegenständlich und abstrakt, denn diese in unserer Sprache angelegte Unterscheidung läuft meinem Ansatz zuwider. Ich interessiere mich dafür, was das Gegenständliche und das Abstrakte verbindet, nicht für das, was sie trennt. Ich habe die *Faltenwurf*- Bilder nie einfach nur als Erzählungen oder als etwas begriffen, das mit Körper und Sex zu tun hat, sondern auch als etwas, das mit Skulptur und Abstraktion zusammenhängt. Für mich ist ein abstraktes Bild gegenständlich, da es als ein Objekt existiert, das sich selbst zum Gegenstand hat. Das Bild lässt sich nicht von der Oberfläche lösen, auf der es sich befindet.

Das Bild, das ich als mein erstes Werk betrachte, ist *Lacanau self* (1986). Es ist ein Selbstporträt, das am Strand in Frankreich entstand, als ich an meinem Körper von oben herunter fotografierte. Es gibt da eine pinkfarbene Form, die mein T-Shirt ist, ein bisschen Schwarz und Weiß von meinen Shorts, ein Teil meines Beins und eine große Sandfläche drum herum. Es ist auch mein erstes abstraktes Bild. Gleichzeitig ist es sowohl eine Darstellung einer Figur als auch die Aufzeichnung einer Erfahrung, die ich hatte, eine Bestätigung meiner selbst. Es war so etwas wie mein Coming-out als Künstler gegenüber mir selbst.

Zu lernen, wie man Abzüge macht, gab mir eine Fülle von Möglichkeiten an die Hand: Plötzlich wurde mir klar, dass ein Bild unendlich viele unterschiedliche Gestalten annehmen kann, ganz anders, als wenn man im Labor oder Drogeriemarkt einen Packen Abzüge abholt. Es ist ein arbeitsintensiver Annäherungsprozess, um zu einem Bild zu gelangen, das so aussieht wie das, das man haben möchte. Auf dem Weg dahin kann viel schiefgehen: schiefe Bildausschnitte, falsche Farben, gar kein Bild, ein völlig schwarzes Papier, Licht, das in eine halboffene Papiertasche einsickert, Papierstaus, verbrauchte Chemikalien und so weiter. Ich habe angefangen, diesen Ausschuss und diese Fehler zu sammeln. 1998 habe ich der Zeitschrift *Parkett* als Edition anstelle eines Prints in limitierter Auflage sechzig dieser Unikate zur Verfügung gestellt. Das Beobachten und Nutzbarmachen von Fehlern hat es mir ermöglicht, die nichtgegenständlichen Bilder zu machen, die dann anschließend kamen.

Jedes *Mental Picture* ist genauso »real« wie meine anderen Fotografien, denn es beruht auf demselben Prinzip: durch Licht aktivierte Farbstoffe, die in Farbe übersetzt werden. Bei meinen abstrakten Bildern hole ich diesen Prozess aus der Kamera heraus und belichte und manipuliere das Licht direkt auf dem Papier. Einerseits simuliert dieser Prozess eine fotografische Realität und andererseits macht er abstrakte Räume möglich, die ich mir sonst nicht hätte vorstellen können.

Oberflächen sind häufig mehrdeutig, wie zum Beispiel dieses Muster eines Berliner U-Bahnsitzes, was ein sogenanntes Antigraffiti-Muster ist, also einerseits ein modisches Tarnmuster sein könnte, andererseits wiederum ein Muster ist, das eine Verhinderung von Jugendkultur darstellt. Für diese Doppeldeutigkeit von Codes und Oberflächen und überhaupt für die Feststellung, dass an der Oberfläche oft die Inhalte bereits

ablesbar sind, interessiere ich mich. Seit den frühen 1990er-Jahren arbeite ich an einer Gruppe von Bildern namens *Faltenwurf,* Bildern von Kleidungsstücken, die zum Trocknen aufgehängt wurden oder einfach herumliegen. Für mich waren Kleidungsstücke schon immer ein wesentlicher Teil der visuellen Welt. Sie sind sowohl eine sinnliche als auch eine skulpturale Oberfläche, und sie sagen viel über die Organisation des menschlichen Lebens im Allgemeinen aus. Der Ärger mit Socken etwa ist fast so etwas wie ein Bild der Conditio humana: Ständig verliert man einen einzelnen.

Die *Silver*-Arbeiten sind das Ergebnis der Tatsache, dass Fotopapier sowohl auf Licht als auch auf chemische und mechanische Prozesse reagiert. Die meisten Werke, die in den *Silver Installations* zu einer Gruppe zusammengefasst sind, sind reine Farbe und haben dadurch eine unendliche Tiefe. Andere, die schwache Farben und Spuren sich wiederholender Markierungen aufweisen, sind rein mechanische Bilder. Sie entstanden dadurch, dass Papier in eine mit Wasser gefüllte schmutzige Entwicklungsmaschine eingeführt wurde. Dieses Papier zeigt Überlagerungen von Schmutzmarkierungen, Flecken und Spuren von Silbersalzen, die manchmal sogar einen leicht metallischen Glanz hinterlassen. Das unterbricht die Tiefe des Bildes, und plötzlich gibt es eine physische Materie auf der Oberfläche des Bildträgers, etwas, das einem auf Fotografien normalerweise nicht begegnet.

Die *Lighters* verdanken sich ursprünglich einem Papierstau in meiner Entwicklungsmaschine, der zu einem Zeitpunkt passierte, als ich bereits einige Jahre an den *paper-drop*-Bildern gearbeitet hatte. Habe ich die Farbbelichtungen in die Entwicklungsmaschine eingefüttert, weil ich wusste, dass es wahrscheinlich einen Papierstau geben würde, oder habe ich den Zusammenhang erst bemerkt, als er vor meinen Augen Gestalt annahm? Es ist schwer, der Versuchung nachzugeben, den Akt der Manipulation des Zufalls offenzulegen, denn man möchte zeigen, dass man es selbst gemacht hat, dass man da war, aber ich versuche, dem zu widerstehen. Für mich sind Zufall und Kontrolle gleich stark. Es ist wichtig, ein Gleichgewicht zwischen der Akzeptanz des Lebens, wie es ist, und dem Versuch, es zu beeinflussen, herzustellen, eine Balance, die sich nur sehr schwer aufrechterhalten lässt. Ich sehe die *Lighter*- und *Silver*-Arbeiten auch als eine Allegorie für die Brüche und Unvollkommenheiten in unserem Leben und dafür, wie wir damit umgehen. Stören sie uns oder akzeptieren wir sie als Teil des Lebens?

Die *Impossible-Colour*-Bilder sind das Ergebnis von völlig schiefgegangenen fotografischen Prozessen. Bei einigen von ihnen verdarb das Bleichmittel den Entwickler oder die Chemikalien kochten versehentlich. Das erzeugte Unregelmäßigkeiten und Spuren des chemischen Prozesses in ihrer ansonsten einheitlichen Farbe. Bei anderen wird die belichtete Farbfläche innerhalb des Bildrahmens leicht gedreht und so zu einer Art unregelmäßigem Achteck mit teilweise verschwommenen Rändern beschnitten. Dadurch wird der Rahmen zu einem gleichberechtigten Teil des Bildes, spiegelt so auf den fotografischen Prozess zurück und hebt zugleich die Konstruiertheit des Bildausschnitts hervor.

Fotografie ist eine ökonomische Möglichkeit, über dreidimensionale Fragen nachzudenken. Ich muss nicht die eigentlichen Kleidungsstücke oder Gegenstände, die ich arrangiere und fotografiere, ausstellen.

Meine Installationen ermöglichen es mir, über räumliche Fragen nachzudenken und Architektur zu aktivieren. Ihre nichthierarchische Komposition soll einen nicht vorherbestimmten Zugang zu den Bildern ermöglichen. Ein übergreifendes Thema ist die Ermutigung, den eigenen Augen zu trauen, wenn man die Welt betrachtet, den eigenen Vorurteilen zu misstrauen, aber dem eigenen Instinkt hinsichtlich der Stichhaltigkeit einer Idee zu trauen. Man benötigt keine Hierarchien, um zu entscheiden, was akzeptabel, zulässig oder schön ist. Die Möglichkeit, sich die Umwelt mit den eigenen Augen anzueignen, steht jedermann offen. Hat man das erst einmal trainiert, ist es einfacher, Manipulation zu erkennen und ihr zu widerstehen und weiter offen für neue Ideen zu sein. Es steht uns immer frei, das in der Welt zu sehen, was wir sehen wollen.

Obwohl ich ständig mit der Forderung konfrontiert wurde, Authentizität und Identität darzustellen, wollte ich die Idee, die Fotografie sei eine direkte Aufzeichnung der Realität, stören, sodass die Bilder nicht einfach als Darstellungen, sondern als tatsächliche Gegenstände wahrgenommen werden können. Obwohl die abstrakten Bilder nichts außerhalb ihrer selbst darstellen, ist die Realität von entscheidender Bedeutung für sie. Ihre Dinghaftigkeit und ihr physischer und zeitgenössischer Kontext machen zusammen ihre Bedeutung aus.

Die Schwarz-Weiß-Bilder in Zeitungen waren eines der Dinge, die mein Interesse an der Fotografie auslösten. Mich faszinier-

ten die Kombination ihrer mechanischen Natur mit ihrer emotionalen Wirkung sowie ihre Fähigkeit, über die Bebilderung der Nachrichtenstory hinauszugehen. Diese Erfahrung hat mich tief bewegt. 1986 brachte Canon einen Schwarz-Weiß-Laserkopierer auf den Markt, der als erster einen Scan des Originals machte und realistische Halbtonbilder produzierte. Ich entdeckte einen davon in einem örtlichen Copyshop und fühlte mich sofort von den sinnlichen Eigenschaften der Fotokopien, die er produzierte, angezogen. Ich fing an, meine eigenen und gefundene Fotos unendlich zu vergrößern und dadurch mein Interesse an der Fotografie durch die Dekonstruktion der Fotografien zu erkunden. Dieser Prozess ergab feine Linien, Unvollkommenheiten und Strukturen und erzeugte eine neue Einheit mit dem Sujet des Bildes. Der Bildinhalt, die Oberfläche und die Dinghaftigkeit des Papiers waren für mich gleichbedeutend, und ich begriff den Fotokopierer schließlich als ein originales Vergrößerungsmedium. Ich kaufte eine Kamera, um Fotografien zu machen, die ich fotokopieren konnte. Das war eine neue Art, Bilder zu machen, ich hörte auf zu zeichnen und zu malen und erlernte die Sprache der Fotografien gewissermaßen dadurch, dass ich sie zersetzte, sie abstrahierte.

Die *Gold*-Serie von 2002 ist eine Untersuchung eines Materials, das von hohem Wert, aber im Grunde nutzlos ist. Es ging darum, etwas zu fotografieren, das sich unmöglich nachbilden lässt, und dies auf und als Papier zu reproduzieren.

Eine meiner ältesten Interessen ist die für Astronomie. Nächtelang hab ich als Kind ins Schwarze geguckt und mir durch ein Teleskop die Sterne, schwache Nebelflecken und Planeten angeschaut. Tagsüber brachte ich, wann immer die Sonne zu sehen war, Stunden damit zu, ihre Oberfläche zu betrachten, und habe Zeichnungen der Sonnenflecken gemacht. Ich betrachte diese Phase intensiven Beobachtens tatsächlich als die Grundlage meines visuellen Verständnisses.

Während der Arbeit an der Ausstellung *Freedom From The Known* im P.S.1 (2006) dachte ich über eine einfache, aber nicht plumpe Art nach, das Bewusstsein darüber, in einem Land auszustellen, dessen Politik mich mit großer Furcht und Wut erfüllt, zum Ausdruck zu bringen. Es gibt eine Dichotomie zwischen der Arbeit mit der reinen Abstraktion, völlig ohne unmittelbaren politischen Inhalt, und dem persönlichen Gefühl der Dringlichkeit, das einen großen Teil meiner Zeit im Wachzustand beherrscht. Aber ich denke, dass rein abstrakte Arbeiten und Bilder mit einem nicht-direkten politischen Inhalt Teil meiner Ausdrucksfreiheit sind. Sie sind mein Widerstand gegen das Gefühl der Machtlosigkeit gegenüber dem Auseinanderfallen der Welt, die darauf aus ist, Ideologien wiederzubeleben und Grenzen und Absperrungen zu errichten und den Hass zwischen Menschen zu schüren. Die acht Bilder der *Empire*-Serie sind alle Fotokopien und Faxe von Fotografien, die ich ursprünglich in den 1990er-Jahren gemacht habe. Diese minderwertigen Fotokopien wurden mit der höchstmöglichen Auflösung gescannt, in C-Prints der Größe von 240 x 170 Zentimetern verwandelt und dann aufgezogen, gerahmt und verglast. Ich hatte all diese Fotokopien wegen ihrer latenten Kraft gesammelt. Die Bilder in dieser Serie sind Darstellungen exakter Aufzeichnungen eines der flüchtigsten Bildtypen. Mich interessiert die Verwandlung des Wertes, der eintritt, wenn ich ein kleines und wertloses Stück Papier nehme, es vergrößere und ihm eine größere physische Präsenz verleihe, indem ich es rahme.

Die *Lighter*-Arbeiten stellen die klare Unterscheidung zwischen dem zweidimensionalen Bild und dem dreidimensionalen Objekt infrage. Einige von ihnen sind zunächst einfach ganz pure Fotopapiere, doch dann verändert ein Knick alles.

Ich betrachte meine abstrakten Arbeiten nicht als eine Abkehr von der Wirklichkeit, sondern als eine schlüssige Fortsetzung dessen, was Fotografie schon immer für mich bedeutet hat. Ab dem Moment, in dem eine Fotografie als ein Objekt existiert, existiert sie auch als ein Farbfeld. So erinnert beispielsweise *Concorde Grid* von 1997, eine Abfolge von sechsundfünfzig Fotografien des Überschallflugzeugs in unterschiedlichen Positionen am Himmel, ein bisschen an ein Buntglasfenster und ist abstrakt und figürlich zugleich. Sechsundfünfzig Farbfelder und Farbverläufe. Wir nehmen an, dass wir einen Himmel vor uns haben, aber in Wirklichkeit ist es nur Farbe auf Papier.

Freischwimmer und *Urgency* haben sich aus *Blushes* entwickelt, die häufig flachen Raum evozieren. Bei *Freischwimmer* weist der Bildraum die größte Tiefe auf. Sämtliche Assoziationen mit Flüssigkeit, die Bild und Titel nahelegen mögen, wurden mittels Licht und ohne Flüssigkeiten oder andere Chemikalien erzeugt. Es ist wichtig, dass dies keine Gemälde sind, denn da das Auge sie als Fotografien erkennt, verbindet die Assoziationsmaschine im Kopf sie mit der Wirklichkeit, während das Auge ein Gemälde stets als die Produktion von Spuren durch

den Künstler versteht. Diese Verbundenheit des „Beweises“, wie in der fotografischen Wirklichkeit, und ein offenkundig malerischer Prozess befreien sie davon, lediglich als ein Produkt von der Hand des Künstlers gelesen zu werden.

Wie meine anderen abstrakten Arbeiten, außer den blassen und mit Spuren versehenen *Silver*-Prints, sind die *Freischwimmer* dadurch entstanden, dass ich lichtsensitives Papier in der Dunkelkammer manuell mit Lichtquellen und Licht ausstrahlenden Werkzeugen und Spielzeugen manipuliert habe. Es handelt sich also bei ihnen um eine vollständig trockene Bearbeitung, bis ich sie in das normale Entwicklerbad gebe. Es geht dabei für mich nur um eine weitere Möglichkeit der Bildherstellung. Kameras und Fotokopierer und lichtsensitives Papier ermöglichen es mir, die Bilder zu machen, die ich machen möchte.

Lights (Body) (2000–2002) ist ein Video von Discolichtern in einem Nachtclub. Man sieht nichts als die mechanischen Bewegungen der Lichter zu Musik. Das Ganze wurde samstagnachts auf einer wogenden Tanzfläche gefilmt. Doch die einzigen Spuren von Menschen sind Staubpartikel, die durch die Lichtstrahlen fliegen. Dieses Video zeigt eine weitere Verbindung von Abstraktion und sozialem Inhalt. Ein Nachtclub ist ein Treffpunkt, an dem man Ideen austauscht und Beziehungen eingeht. Er ist aber auch ein Raum für schöne Abstraktion.

Sämtliche Bilder einer *Silver Installation* entstanden von Hand in der Dunkelkammer, indem ich Farben ausgewählt und das Papier in einem Umkehrprozess unterschiedlichen Lichtmischungen ausgesetzt habe. Wenn ich zum Beispiel rotes Licht verwende, entsteht ein blaues Bild, bei grünem Licht ein magentafarbenes und so fort. Die Belichtungszeit stellt eine weitere Variable da und beeinflusst nicht nur die Dichte, sondern auch den Ton der Farbe, an der ich gerade arbeite. Es ist eine Herausforderung für die Vorstellungskraft, das Ergebnis vorauszusehen. Ich denke zum Beispiel darüber nach, wie viel Farbveränderung ein Bild benötigt, um lebendig zu wirken. Wenn es etwas zu viel Struktur oder Variation gibt, kann es auch auseinanderfallen. Die *Silver Installations* sind also eine Reflexion über die Farbverteilung. In diesem Sinne sind sie für mich sowohl eine Naturstudie als auch eine Abstraktion der Natur. Farbe ist für mich letztendlich eben auch ein Naturphänomen. Insofern braucht diese reine Betrachtung von Farbe eigentlich nicht über einen Kunstdiskurs legitimiert zu werden, sondern kann auch so stehen bleiben – als eine Naturbeobachtung.

Man kann über ein Werk wie *Silver Installation VI* (2009) auf die gleiche Weise sprechen wie über ein Gemälde, denn es handelt sich im Grunde um eine großformatige Wandzeichnung, bei der die weißen Wandabschnitte genauso aktiv sind wie die Bildabschnitte. Aber die Fotografie kann etwas, was die Malerei nicht kann, was Aluminium nicht kann: eine Art intuitives Absorbieren des Lichts, ein rein physischer Prozess, frei vom Drang des Urhebers, totale Kontrolle auszuüben.

Die Grundlage meiner Arbeit war immer der Einsatz des Mediums Fotografie und all dessen, was es bietet, um ein neues Bild zu machen. Das ist das Einzige, wofür ich mich verantwortlich fühle. Ich glaube, dass alle Zeiten und jede historische Situation das Schaffen neuer Dinge ermöglicht und neue Antworten erfordert. Das können Weiterentwicklungen dessen sein, was sich vorher abgespielt hat, aber es muss etwas Spezifisches über den gegenwärtigen Zustand aussagen. Ob dies mit oder ohne Kamera geschieht, ist für mich letztlich nicht so relevant, weil alle meine Werke einem Gefühl von Neugierde, Recherche und Experimentieren entspringen. Ich verwende das Wort Experimentieren ganz frei, auch wenn ich ihm immer aus dem Weg gehe, wenn es im Bezug auf meine abstrakten Bilder gebraucht wird. Mir ist aufgefallen, dass jedes Mal, wenn das Werk abstrakt ist, automatisch der Begriff „Experimentieren“ auftaucht. Doch für mich ist jede Porträtsitzung und jede Stadtlandschaft ein genauso großes Experiment.

QUELLEN

Heinz-Norbert Jocks, »Von der Zerbrechlichkeit der Nacktheit und der unerschrockenen Suche nach Glück«, in: *Kunstforum International,* April / Mai 2001.
F. C. Gundlach, »Wie kommt Bedeutung in das Blatt Papier«, in: *Reality-Check,* Ausst.-Kat. 2. Triennale der Photographie, Hamburg, Hamburg 2002.
Nathan Kernan, »They Are What They Are«, in: Jan Verwoert, Peter Halley und Midori Matsui (Hrsg.), *Wolfgang Tillmans,* London und New York 2002.
Wolfgang Tillmans, *Künstler-Reden #2,* Kunstmuseum Basel, 10. Februar 2004.
Gil Blank, »The Portraiture of Wolfgang Tillmans«, in: *Influence,* 2, Herbst 2004.
Rita Vitorelli, »Gespräch mit Wolfgang Tillmans«, in: *Spike,* 06, Winter 2005.
Wolfgang Tillmans, während einer Führung durch die Ausstellung *Freedom From The Known,* P.S.1, New York, 2006.
Hans Ulrich Obrist und Wolfgang Tillmans, *The Conversation Series,* 6, Köln 2007.
Volkhard App, »Subversiver Lifestyle als Konsumhaltung«, www.dradio.de, 15. Februar 2007.
Jenny Hoch, »Ich kann über das Älterwerden nur lachen«, www.spiegel.de, 2. Juni 2007.
Dirk Peitz, »Man fotografiert, was man liebt«, in: *Süddeutsche Zeitung,* 20. Februar 2007.
Florian Illies, »Ohne Zweifel kann ich nicht nach vorne gehen«, in: *Monopol,* Februar 2007. Wolfgang Tillmans während eines Künstlergesprächs in der Tate Britain, 2007.
Wolfgang Tillmans, *Manual,* Köln 2007.
Dominic Eichler, »Look, Again«, in: *Frieze,* 118, Oktober 2008.
Holger Liebs, »Linse in die Zukunft«, in: *Süddeutsche Zeitung,* 30. Mai 2009. Toyoko Ito, »Interview«, in: *Bijutsu Techo,* Tokio 2010.
Hans Ulrich Obrist und Julia Peyton-Jones, »Interview with Wolfgang Tillmans«, in: *Wolfgang Tillmans,* Ausst.-Kat. Serpentine Gallery, London, London 2010. 29

Wiederabgedruckt mit freundlicher Genehmigung von Hatje Cantz. Erstpublikation durch Hatje Cantz in *Wolfgang Tillmans: Abstract Pictures*, 2011.

BIOGRAFIA, WYSTAWY, BIBLIOGRAFIA

1968
Urodzony w Remscheid, Niemcy

1987–1990
Mieszka i pracuje w Hamburgu

1990–1992
Studia w Bournemouth and Poole College of Art and Design w Bournemouth

1992–1994
Mieszka i pracuje w Londynie

1994–1995
Mieszka i pracuje Nowym Jorku

1995
Ars Viva Preis, Niemcy
Kunstpreis der Böttcherstrasse, Brema

1996–2007
Mieszka i pracuje w Londynie

1998–1999
Gościnna profesura w Hochschule für bildende Künste, Hamburg

2000
Turner Prize, Tate Britain, Londyn

2001
Honorowy stypendysta The Arts Institute, Bournemouth
Projekt AIDS Memorial, Sendlinger Thor, Monachium

2003–2009
Profesor Städelschule, Frankfurt nad Menem

Od 2006
Przestrzeń Wystawowa Between Bridges, Londyn

Od 2007
Mieszka i pracuje w Londynie i Berlinie

2009
Nagroda Niemieckiego Towarzystwa Fotograficznego

Od 2009
Członek rady powierniczej Tate, Londyn

Od 2011
Mieszka i pracuje w Berlinie i Londynie

Wystawy indywidualne (wybór)

2011
Wolfgang Tillmans Zachęta Ermutigung, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
Galerie Chantal Crousel, Paryż
Regen Projects, Los Angeles
Z Franzem Westem, Galeria Juana de Aizpuru, Madryt

2010
Galerie Daniel Buchholz, Berlin
Serpentine Gallery, Londyn

2008
Lighter, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin
Tegenwoordigheid van Geest, Stedelijk Muzeum, Amsterdam
Strings, Galerie Chantal Crousel, Paryż

2007
paper drop, Galerie Daniel Buchholz, Kolonia
Bali, Kestner Gesselschaft, Hanower
Beugung, Kunstverein, Monachium

2006
Freedom from the Known, P.S.1, Nowy Jork
Museum of Contemporary Art, Chicago, przeniesiona do Hammer Museum, Los Angeles, Hirshhorn Museum, Waszyngton

2005
Truth Study Centre, Maureen Paley, Londyn
2005, Galeria Juana de Aízpuru, Madryt

2004
Freischwimmer, Tokyo Opera City Art Gallery, Tokio

2003
if one thing matters, everything matters, Tate Britain, Londyn

2002
Veduta dall' alto, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Rivoli, Turyn
Vue d'en haut, Palais de Tokyo, Paryż
Lights (Body), Galleria S.A.L.E.S., Rzym

2001
Nadzór, Deichtorhallen, Hamburg
Super Collider, Galerie Daniel Buchholz, Kolonia
Science Fiction / hier und jetz zufrieden sein, *AC: Isa Genzken / Wolfgang Tillmans*, Museum Ludwig, Kolonia

1999
Wako Works of Art, Tokio
Soldiers – The Nineties, Andrea Rosen Gallery, Nowy Jork
Regen Projects, Los Angeles

1996
Wer Liebe wagt lebt morgen, Kunstmuseum, Wolfsburg

1995
Kunsthalle, Zurych
Portikus, Frankfurt nad Menem

1994
Andrea Rosen Gallery, Nowy Jork

1993
Daniel Buchholz – Buchholz & Buchholz, Kolonia
Interim Art, Londyn

1988
Approaches, Café Gnosa, Hamburg

WYSTAWY ZBIOROWE (WYBÓR)

2011
Photography Calling! Fotografie und Gegenwart, Sprengel Muzeum, Hanower
Dance Your Life, Centre Pompidou, Paryż
Streetlife and Homestories, Museum Villa Stuck, Sammlung Goetz, Monachium
Playground and Field of Disaster, Pavillon des Images, Montpellier
British Art Show, Hayward Gallery, Londyn
Sin realidad no hay utopia, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla

2010
Not in Fashion, MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt nad Menem
Les Rencontres d'Arles 2010, *The International Photography Festival*, Arles
Wolfgang Tillmans, Isa Genzken, abc – art berlin contemporary, Berlin
Walker Art Gallery, Liverpool
British Art Show 7: In the Days of the Comet, Nottingham: Nottingham Contemporary, Nottingham Castle Museum, New Art Exchange; Londyn: Hayward Gallery; Glasgow: Centre for Contemporary Art, Tramway, Gallery of Modern Art; Plymouth: Peninsular Arts, Plymouth Arts Centre, Plymouth City Museum and Art Gallery, Royal William Yard
Landschaft als Weltsicht, Museum Wiesbaden, Kunstsammlungen Chemnitz; Bonnefantenmuseum, Maastricht

2009
53rd Venice Biennale, kurator Daniel Birnbaum, Wenecja
Hollbein bis Tillmans, Schaulager, Bazylea
60 Jahre – 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland von 1049–2009, Martin-Gropius-Bau, Berlin

2008
Street & Studio, Tate Modern, Londyn, przeniesiona do Museum Folkwang, Essen
15 Years/ Part III (z Christopherem Williamsem), Wako Works of Art, Tokio
Folding, Haus Lange, Krefeld

2007
Dateline Israel: New Photography and Video Art, The Jewish Museum, Nowy Jork
What Does the Jellyfish Want, Museum Ludwig, Kolonia
Getroffen. Otto Dix und die Kunst des Portraits, Kunstmuseum, Stuttgart

2006
Das 8. Feld, Museum Ludwig, Kolonia
Click Double Click, Haus der Kunst, Monachium; Bozar Expo, Bruksela

2005
Migration, Kölnischer Kunstverein, Kolonia
Arbeit an der Wirklichkeit, The National Museum of Modern Art, Tokio

2004
The Flower as Image, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dania; Fondation Beyeler, Riehen, Szwajcaria
Jetzt und zehn Jahre davor, Kunstwerke, Berlin

2003
BISS – Architektur der Obdachlosigkeit, Neue Pinakothek, Monachium
The Society for Contemporary Art Selection, The Art Institute of Chicago

2002
Sensationen des Alltags, Kunstmuseum, Wolfsburg

2001
Zero Gravity, Kunstverein der Rheinlande und Westfalen, Kunsthalle, Düsseldorf
Sex – Vom Wissen und Wünschen, Hygienemuseum, Drezno

2000
Turner Prize, Tate Britain, Londyn
Apocalypse, Royal Academy of Arts, Londyn
Protest and Survive, Whitechapel Art Gallery, Londyn
The British Art Show 5, przygotowana przez Hayward Gallery, Londyn, dla The Arts Council of England, Londyn; przeniesiona do Edynburga, Southhampton, Cardiff i Birmingham

1999
Can you hear me?, 2. Ars Baltica Triennial of Photographic Art, Kunsthalle, Rostock

1997
We gotta get out of this place, Cubitt, Londyn

1996
Glockengeschrei nach Deutz, Galerie Daniel Buchholz, Kolonia
Prospect '96, Frankfurter Kunstverein, Schirn Kunsthalle, Frankfurt nad Menem

1995
Take Me (I'm Yours), Serpentine Gallery, Londyn

1994
L'Hiver de l'amour, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paryż

1989
Die Hamburg Schachtel, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

PUBLIKACJE (WYBÓR):

Abstract Pictures, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2011
Wolfgang Tillmans, kat. wyst., Serpentine Gallery, London 2010
Lighter, kat. wyst., Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart Berlin; Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2008
Wako Book 4, Wako Works of Art, Tokyo 2008
Hans Ulrich Obrist, *The Conversation Series*, *Vol. 6 – Wolfgang Tillmans*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007
Manual, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007
Freedom from the Known, kat. wyst., Contemporary Art Center / P.S.1, New York; Steidl, Göttingen 2006
Truth Study Center, Taschen, Köln 2005
if one thing matters, everything matters, kat. wyst., Tate Britain, London; Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2003
Wolfgang Tillmans, red. J. Verwoert, P. Halley, M. Matsui, Phaidon, London–New York 2002
Aufsicht / View from Above, kat. wyst., 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, kat. wyst., Kunstmuseum Wolfsburg; Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 1996
Wolfgang Tillmans, Kunsthalle Zürich, Zürich 1995 (nowe wydanie 2008)
Wolfgang Tillmans, Taschen, Köln (1995, nowe wydanie 2002)

BIOGRAFIE, AUSSTELLUNGEN UND BIBLIOGRAFIE

1968
Geboren in Remscheid, Deutschland

1987–1990
Lebt und arbeitet in Hamburg

1990–1992
Studium am Bournemouth and Poole College of Art and Design, Bournemouth

1992–1994
Lebt und arbeitet in London

1994–1995
Lebt und arbeitet in New York

1995
Ars Viva Preis, Deutschland
Kunstpreis der Böttcherstraße, Bremen

1996-2007
Lebt und arbeitet in London

1998–1999
Gastprofessur an der Hochschule für bildende Künste, Hamburg

2000
Turner Preis, Tate Britain, London

2001
Honorary Fellowship, The Arts Institute at Bournemouth
Gestaltung des AIDS-Memorials am Sendlinger Tor in München

2003–2009
Professor an der Städelschule, Frankfurt a. M.

Seit 2006
Ausstellungsraum „Between Bridges“, London

Seit 2007
Lebt und arbeitet in London und Berlin

2009
Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie

Seit 2009
Artist Trustee on Tate Board, London

Seit 2011
Lebt und arbeitet in Berlin und London

EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

2011
Wolfgang Tillmans Zachęta Ermutigung, Zachęta Nationale Kunstgalerie, Warschau
Galerie Chantal Crousel, Paris
Regen Projects, Los Angeles
Zusammen mit Franz West, Galeria Juana de Aizpuru, Madrid

2010
Galerie Daniel Buchholz, Berlin
Serpentine Gallery, London

2008
Lighter, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin
Tegenwoordigheid van Geest, Stedelijk Museum, Amsterdam
Strings, Galerie Chantal Crousel, Paris

2007
paper drop, Galerie Daniel Buchholz, Köln
Bali, Kestner Gesellschaft, Hannover
Beugung, Kunstverein München

2006
Freedom from the Known P.S. 1, New York
Museum of Contemporary Art, Chicago, weitere Station Hammer Museum, Los Angeles, Hirshhorn Museum, Washington D.C.

2005
Truth Study Centre, Maureen Paley, London
2005, Galeria Juana de Aizpuru, Madrid

2004
Freischwimmer, Tokyo Opera City Art Gallery, Tokyo

2003
if one thing matters, everything matters, Tate Britain, London

2002
Veduta dall' alto, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Rivoli, Turin
Vue d'en Haut, Palais de Tokyo, Paris
Lights (Body), Galleria S.A.L.E.S., Rom

2001
Aufsicht, Deichtorhallen Hamburg
Super Collider, Galerie Daniel Buchholz, Köln
Science Fiction/hier und jetzt zufrieden sein, AC: Isa Genzken / Wolfgang Tillmans, Museum Ludwig, Köln

1999
Wako Works of Art, Tokyo
Soldiers – The Nineties, Andrea Rosen Gallery, New York
Regen Projects, Los Angeles

1996
Wer Liebe wagt lebt morgen, Kunstmuseum Wolfsburg

1995
Kunsthalle Zürich
Portikus, Frankfurt a.M.

1994
Andrea Rosen Gallery, New York

1993
Daniel Buchholz – Buchholz & Buchholz, Köln
Interim Art, London

1988
Approaches, Café Gnosa, Hamburg

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

2011
Photography calling! Fotografie und Gegenwart, Sprengel Museum, Hannover
Dance your Life, Centre Pompidou, Paris
Streetlife and Homestories, Museum Villa Stuck / Sammlung Goetz, München
Playground and Field of Desaster, Pavillon des Images, Montpellier, Frankreich
British Art Show, Hayward Gallery, London
Sin realidad no hay utopia, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, Spanien

2010
Not in Fashion, MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
Les Rencontres d'Arles 2010, *The International photography Festival*, Arles, France
Wolfgang Tillmans, Isa Genzken, abc – art berlin contemporary, Berlin
Walker Art Gallery, Liverpool
British Art Show 7: In the Days of the Comet, Nottingham, Nottingham Contemporary, Nottingham
Castle Museum, New Art Exchange; London, Hayward Gallery; Glasgow, Centre for Contemporary Art, Tramway, Gallery of Modern Art; Plymouth, Peninsular Arts, Plymouth Arts Centre, Plymouth City Museum and Art Gallery, Royal William Yard
Landschaft als Weltsicht, Museum Wiesbaden, Kunstsammlungen Chemnitz, Bonnefantenmuseum Maastricht

2009
53rd Venice Biennale, kuratiert von Daniel Birnbaum, Venedig
Holbein bis Tillmans, Schaulager, Basel
60 Jahre – 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland von 1949–2009, Martin-Gropius-Bau, Berlin

2008
Street & Studio, Tate Modern, London, weitere Station Museum Folkwang, Essen
15 Years/ Part III (mit Christopher Williams), Wako Works of Art, Tokyo
Folding, Haus Lange, Krefeld

2007
Dateline Israel: New Photography and Video Art, The Jewish Museum, New York
What Does the Jellyfish Want, Museum Ludwig, Köln
Getroffen. Otto Dix und die Kunst des Portraits, Kunstmuseum Stuttgart

2006
Das 8. Feld, Museum Ludwig, Köln
Click Double Click, Haus Der Kunst, München
Bozar Expo, Brüssel

2005
Migration, Kölnischer Kunstverein, Köln
Arbeit an der Wirklichkeit, The National Museum of Modern Art, Tokyo

2004
The Flower as Image, Louisiana Museum of Modern Art Humlabæk, DK, Fondation Beyeler, Riehen, Schweitz
Jetzt und zehn Jahre davor, Kunstwerke, Berlin

2003
BISS – Architektur der Obdachlosigkeit, Neue Pinakothek, München
The Society for Contemporary Art Selection, The Art Institute of Chicago

2002
Sensationen des Alltags, Kunstmuseum Wolfsburg

2001
Zero Gravity, Kunstverein der Rheinlande und Westfalen, Kunsthalle Düsseldorf
Sex – Vom Wissen und Wünschen, Hygienemuseum Dresden

2000
Turner Preis, Tate Britain, London
Apocalypse, Royal Academy of Arts, London
Protest and Survive, Whitechapel Art Gallery, London
The British Art Show 5, von der Hayward Gallery für The Arts Council of England organisiert, London; weitere Stationen Edingburgh, Southhampton, Cardiff, Birmingham

1999
Can you hear me?, 2. Ars Baltica Triennial of Photographic Art, Kunsthalle Rostock

1997
We Gotta Get out of this Place, Cubitt, London

1996
Glockengeschrei nach Deutz, Galerie Daniel Buchholz, Köln
Prospect 96, Frankfurter Kunstverein, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main

1995
Take Me (I'm Yours), Serpentine Gallery, London

1994
L'Hiver de l'amour, Musée d'art moderne de la ville de Paris

1989
Die Hamburg Schachtel, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

PUBLIKATIONEN (AUSWAHL AUS MONOGRAFISCHEN PUBLIKATIONEN):

Abstract Pictures, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit (2011)
Wolfgang Tillmans, Ausst.-Kat. Serpentine Gallery, London (2010)
Lighter, Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof, Museum für
Gegenwart Berlin, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit (2008)
Wako Book 4, Wako Works of Art, Tokyo (2008)
Hans Ulrich Obrist: *The Conversation Series Vol. 6 – Wolfgang Tillmans*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln (2007)
Manual, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln (2007)
Freedom from the Known, Ausst.-Kat. Contemporary Art Center/P.S.1, Steidl, New York, Göttingen (2006)
truth study center, Taschen, Köln (2005)
if one thing matters, everything matters, Ausst.-Kat. Tate Britain, London, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit (2003)
Wolfgang Tillmans, J. Verwoert/P. Halley/M. Matsui (Hg.), Phaidon, London, New York, (2002)
Aufsicht/View from Above, Ausst.-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, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit (1996)
Wolfgang Tillmans, Kunsthalle Zürich, Zürich (1995, neu aufgelegt 2008)
Wolfgang Tillmans, Taschen, Köln (1995, neu aufgelegt 2002)

LISTA PRAC
WERKLISTE

Markt (a), 1989

yet untitled (Warsaw), 2011

Systematic Collection, 2008

yet untitled (Warsaw), 2011

yet untitled (Warsaw), 2011

yet untitled (Warsaw), 2011

yet untitled (Warsaw), 2011

untitled, 2008

yet untitled (Warsaw), 2011
paper drop (green), 2008
paper drop (black), 2001
yet untitled (Warsaw), 2011

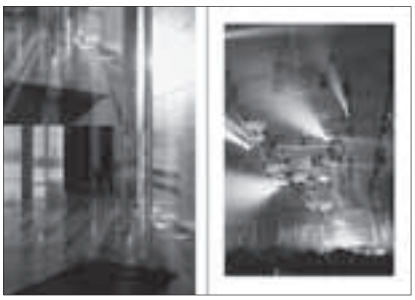
yet untitled (Warsaw), 2011

yet untitled (Warsaw), 2011

paper drop (white) b, 2004

yet untitled (Warsaw), 2011

yet untitled (Warsaw), 2011



yet untitled (Warsaw), 2011

Rome, 2007

yet untitled (Warsaw), 2011

yet untitled (paper drop), 2011

yet untitled (paper drop), 2011

yet untitled (Warsaw), 2011

yet untitled (Warsaw), 2011

yet untitled (Warsaw), 2011

mobile phone girls, 2005

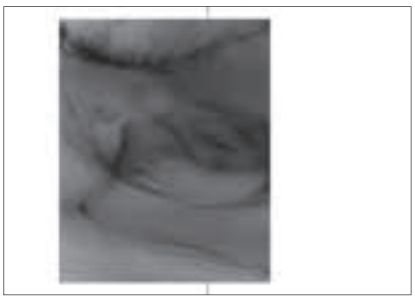
yet untitled (paper drop), 2009

Lighter, black concave III, 2009

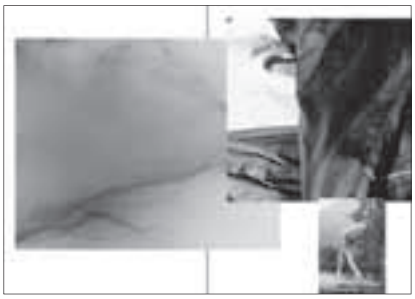
Cebu, phones, 2009
paper drop fused I, 2006
Lighter, black concave III, 2009
yet untitled (Warsaw), 2011

paper drop (London) II, 2011

yet untitled (Warsaw), 2011



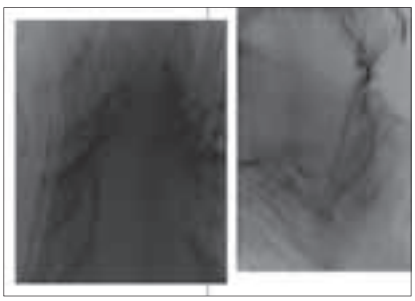
Freischwimmer 176, 2011



Freischwimmer 177, 2011

Everlast III, 2009

Dan, 2008



Freischwimmer 179, 2011

Freischwimmer 180, 2011

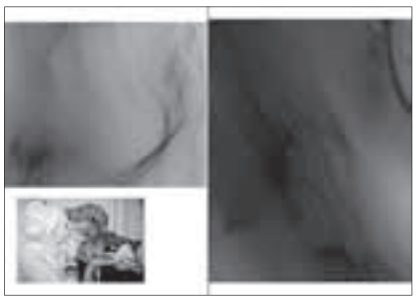
Roy, 2009

Ireland Digitalis (a), 2010

Freischwimmer 186, 2011

Freischwimmer 187, 2011

yet untitled (Warsaw), 2011



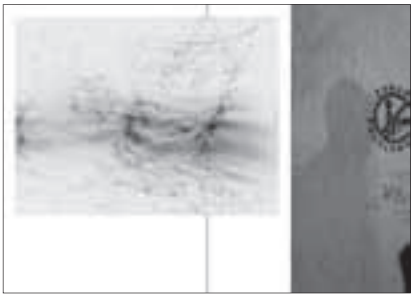
Freischwimmer 188, 2011

Karen & Rosa, 2008

Freischwimmer 191, 2011

Duomo, 2009

Dürerstrasse, 2009



Freischwimmer 93, 2004

yet untitled (Warsaw), 2011

Nightfall (a), 2010

Nightfall (b), 2010

Nacken (b), 2009

Nacken (a), 2007

shower head, 2009

Nightfall (d), 2010

TGV, 2010

Garten, 2008

yet untitled (Warsaw), 2011

Ushuaia Favela, 2010

Nacken, Jan, 2010

Urgency XXVI, 2006

subway, 2008

Tarsier, n, 2009

Rest of World, 2009

yet untitled (Warsaw), 2011

friendly leaf, 2008

Anders, Lucca, 2008

Stühle, 2008

yet untitled (Warsaw), 2011

Old Street, 2010

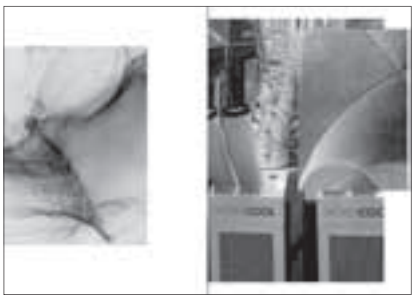
Times Square LED, 2010

Tukan, 2010

yet untitled (still life), 2011

Ursuppe, b, 2010

Werkstatt, 2008



Freischwimmer 83, 2005

Movin Cool, 2010

Santa Croce (a), 2008

in flight astro (ii), 2010

Onion, 2010

yet untitled (Warsaw), 2011

Ushuaia Digitalis, 2010

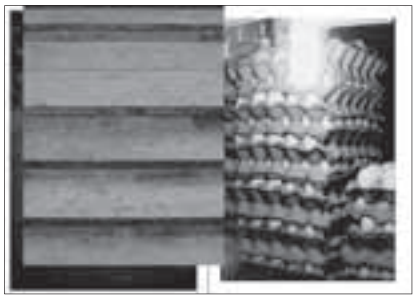
Oriental Pearl, 2009

Rohbau, 2009

Iguazu, 2010

Neueröffnung, 2010

yet untitled (Ireland), 2010



Aufsicht (night), 2009

yet untitled (Warsaw), 2011

Eierstapel, 2009

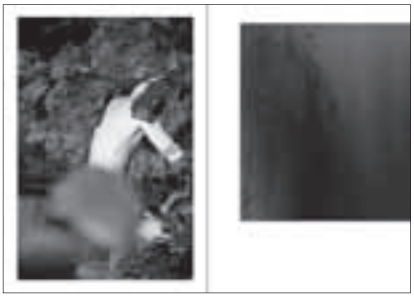
yet untitled (Warsaw), 2011

yet untitled (Warsaw), 2011

Weather, 2010

yet untitled (Warsaw), 2011

sea of light, 2008



Anders behind leaves, 2010

Einzelgänger VI, 2003

Andre J, 2010

fans at concert, 2009

Karol, 2011

Bartek & Lena, 2011

Tamara Adolfe, 2010

cladding, 2009

Nanbei Hu, 2009

Isa, studio for Venice, 2007

Gustav Metzger, 2009

yet untitled (Warsaw), 2011

yet untitled (Warsaw), 2011

Bartek, 2011

after dinner, 2009

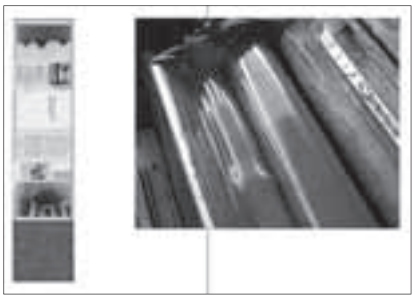
Eka, 2009

truth study centre (table 3), 2007

Heartbeat/Armpit, 2003 (video)

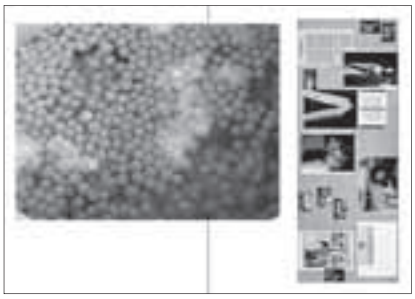
Susanne, No Bra, 2006

Princess Julia Berlin, 2010



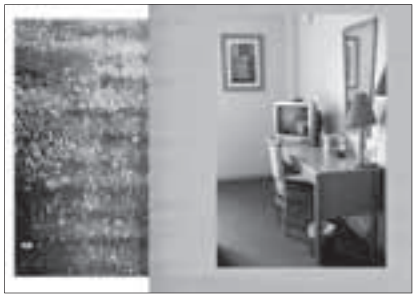
Paradise, War, Religion, Work (TSC, New York), 2007

Farbwerk, 2006 (video)



Peas, 2003 (video)

truth study centre (table 25), 2007

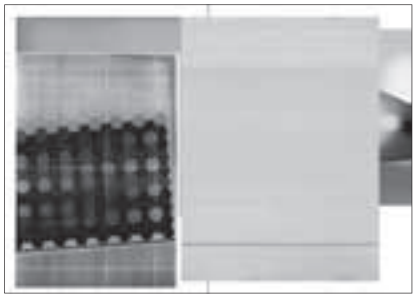


City (São Paulo) II, 2010

Silver 72, 2008

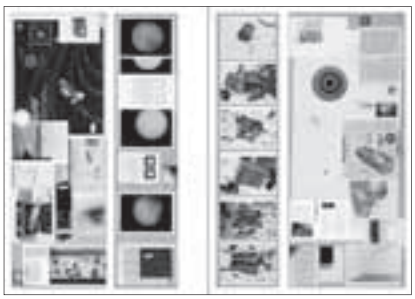
Jurys Inn, 2010

Cuma, 2011 (video)



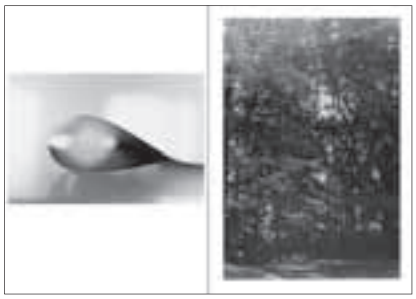
yet untitled, 2011

Silver 83, 2011



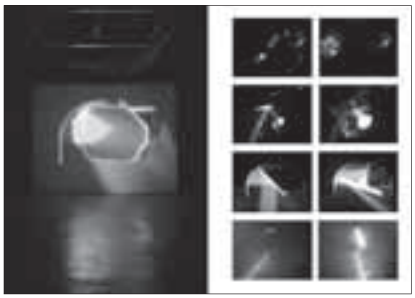
Kepler Venice tables, 2009

New Year table, 2009



paper drop (light), 2006

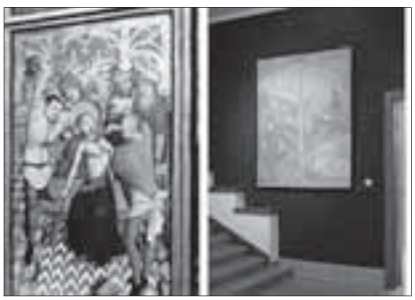
Wald (Berlin), 2010



Lights (Body), 2002 (video)

Wald (Remscheid), 2010

still life (Moscow/ Berlin), 2009



yet untitled (Warsaw), 2011

yet untitled (Warsaw), 2011

dark peonies, 2008

Silver 80, 2011

Sportflecken, 1996

like praying (faded fax), 2005

Silver 85, 2011

slate, b, 2011

Clouds II, 2008

blacks, 2011

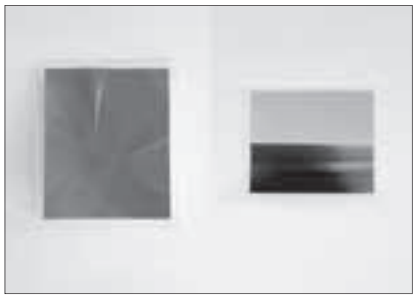
Lighter, black V, Lighter, black concave III, Lighter 76, Lighter, white convex I, 2008–09 (installation view La Biennale di Venezia, 2009)

Oberhaut, 2009

Faltenwurf (submerged) II, 2000

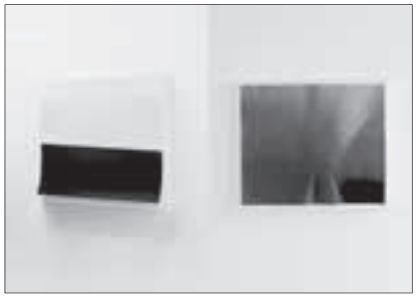
Les Calanques, 1987

Lighter, blue II, 2006



Lighter, green concave IV, 2010

Lighter 85, 2010



Lighter, white, blue, black I, 2010

Lighter, magenta/ red II, 2010

Lighter, green/ black II, 2010

JACEK DEHNEL ur. w 1980 w Gdańsku. Absolwent Polonistyki na UW w ramach Kolegium MISH. Mieszka w Warszawie. Poeta, prozaik, tłumacz; zajmuje się również malarstwem i rysunkiem. Wydał sześć tomów wierszy, dwa zbiory opowiadań: *Kolekcja* (1999) i *Rynek w Smyrnie* (2007), powieści *Lala* (2006) i *Saturn* (2011), cykl minipowieści *Balzakiana* (2008) i zbiór prozy o fotografiach *Fotoplastikon* (2009). Publikował w wielu pismach literackich. Jego teksty były tłumaczone kilkanaście języków, m.in. niemiecki, angielski, hebrajski, włoski, francuski, węgierski.

ISABELLE MALZ studiowała historię sztuki, filozofię i literaturę francuską na uczelniach w Bazylei i Bochum. W 2007 roku uzyskała tytuł doktora za pracę zatytułowaną *Bildprozesse im Zwischenraum. Das Bild in den Videoarbeiten von Gary Hill* [Procesy wizualne w międzyprzestrzeni. Obraz w pracach wideo Gary'ego Hilla]. W latach 2001–2002 była konsultantką naukową wystawy *Surrealismus 1919–1949* w Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen w Düsseldorfie. W kolejnych latach pracowała w charakterze niezależnej kuratorki wystaw i publikowała teksty o sztuce współczesnej. Od września 2007 roku zajmowała stanowisko konsultanta naukowego, a od 2008 roku jest kuratorką Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen w Düsseldorfie: konsultantka naukowa wystaw *Jeroen de Rijke / Willem de Rooij* (2007) oraz *Eija-Liisa Ahtila* (2008) w galerii K21 w Düsseldorfie, współkuratorka ekspozycji *Objectivités. La Photographie à Düsseldorf* (2008/09) w Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, kuratorka wystawy *Joseph Beuys. Parallelprozesse* (2010/2011, wraz z Marion Ackermann) w Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen w Düsseldorfie.

HANNA WRÓBLEWSKA ur. 1968 in Olsztyn. Historyk sztuki, kurator. Od 2010 dyrektorka Zachęty Narodowej Galerii Sztuki.

JACEK DEHNEL, geboren 1980 in Danzig. Er hat an der Universität Warschau im Rahmen des Collegiums MISH (Fachübergreifende Individuelle Geisteswissenschaftliche Studien) Polonistik studiert. Dehnel lebt in Warschau. Der Dichter, Prosaiker und Übersetzer beschäftigt sich auch mit der Malerei und dem Zeichnen. Er hat sechs Gedichtbände und zwei Erzählbände veröffentlicht: *Kolekcja* (1999) und *Rynek w Smyrnie* (2007), die Romane *Lala* (2006) und *Saturn* (2011), einen Zyklus von Minierzählungen *Balzakiana* (2008) sowie eine Prosasammlung über Fotografien *Fotoplastikon* (2009). Dehnel hat in zahlreichen literarischen Zeitschriften publiziert. Seine Texte wurden in über 10 Sprachen übersetzt, unter anderem ins Deutsche, Englische, Hebräische, Italienische, Französische und ins Ungarische.

ISABELLE MALZ studierte Kunstwissenschaft, Philosophie und französische Literaturwissenschaft in Basel und Bochum. 2007 Promotion über *Bildprozesse im Zwischenraum. Das Bild in den Videoarbeiten von Gary Hill*. 2001–2002 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Ausstellung *Surrealismus 1919–1949*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Anschließend tätig als freie Kuratorin mit Veröffentlichungen zur zeitgenössischen Kunst. Ab September 2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin, seit 2008 Kuratorin an der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf: wissenschaftliche Assistenz der Ausstellungen *Jeroen de Rijke / Willem de Rooij* (2007) und *Eija-Liisa Ahtila* (2008) in K21, Co-Kuratorin der Ausstellung *Objectivités. La Photographie à Düsseldorf* (2008/09) im Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Kuratorin von *Joseph Beuys. Parallelprozesse* (2010/2011, mit Marion Ackermann) in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

HANNA WRÓBLEWSKA, geboren 1968 in Olsztyn (dt. Allenstein). Kunsthistorikerin, Kuratorin. Seit 2010 Direktorin der Zachęta Nationalen Kunstgalerie.

WOLFGANG TILLMANS ZACHĘTA ERMUTIGUNG
Wystawa Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen w Düsseldorfie Prezentowana w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie. Projekt w ramach programu Sezon Kultury Nadrenii Północnej-Westfalii w Polsce 2011/2012 przy wsparciu kraju związkowego Nadrenii Północnej-Westfalii.
Eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, in der Zachęta Nationalen Kunstgalerie, Warschau; ein Projekt im Rahmen der Kultursaison NRW in Polen 2011/2012 mit Unterstützung des Landes Nordrhein-Westfalen.

18 listopada 2011 – 29 stycznia 2012
18. November 2011 – 29. Januar 2012

KATALOG / KATALOG

WYDAWCA / HERAUSGEBER
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

POD REDAKCJĄ / REDAKTION
Isabelle Malz

TEXTE / TEKSTY
Jacek Dehnel, Isabelle Malz, Wolfgang Tillmans, Hanna Wróblewska

TŁUMACZENIA / ÜBERSETZUNGEN
Ursula Kiermeier (Jacek Dehnel)
Brigitte Nenzel (Marion Ackermann)
Dr. Joanna Obrusnik-Jagla (Ute Schäfer, Wolfgang Tillmans)
Zdzislaw Owczarek (Isabelle Malz),
Antje Ritter-Jasińska (Hanna Wróblewska)

KOREKTA / LEKTORAT
Jolanta Pieńkos (Zachęta Nationale Kunstgalerie, Warschau / Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa), Frank J. Schmitz, Monika Werner (Polnisches Institut, Düsseldorf / Instytut Polski, Düsseldorf)

KOORDYNACJA WYDAWNICZA / PUBLIKATIONEN
Gabriele Lauser

PROJEKT GRAFICZNY I ŁAMANIE / GRAFISCHE GESTALTUNG UND SATZ
Tomasz Bierkowski

KONCEPCJA I WYBÓR PRAC / KONZEPT UND GESTALTUNG BILDTEIL
Wolfgang Tillmans

WYBÓR I OPRACOWANIE TEKSTÓW WOLFGANGA TILLMANSA / REDAKTION FÜR WOLFGANG TILLMANS
Carmen Brunner, Marte Eknæs

PRZYGOTOWANIE ZDJĘĆ DO DRUKU / LITHOGRAFIE
Karen Schütz und Johann Hausstätter bei haustætter herstellung, Berlin

DRUK / DRUCK
Kettler Druckerei, Bönen

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.
Deutsche Nationalbibliothek zamieszcza tę publikację w Deutsche Nationalbibliografie; szczegółowe dane bibliograficzne: http://dnb.d-nb.de.

PRODUKCJA I DYSTRYBUCJA / GESAMTHERSTELLUNG UND VERTRIEB:
Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
ISBN 978-3-941773-16-5

Printed in Germany

WYSTAWA / AUSSTELLUNG

KURATORKA / KURATORIN
Isabelle Malz

ASYSTENTKA KURATORKI / ASSISTENZ
Anna Tomczak

REALIZACJA / AUSSTELLUNGSMANAGEMENT
Anna Muszyńska

INWENTARYZATORZY / REGISTRAR
Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Katharina Nettekoven

KONSERWACJA DZIEŁ / RESTAURIERUNG
Croaton

PROJEKT ARCHITEKTURY WYSTAWY / AUSSTELLUNGSAUFBAU
Joanna Koszewska

MULTIMEDIA
Jens Meller, Oswin Schmidt

ZESPÓŁ MONTAŻOWY / TECHNIK
Darek Bochenek, Maciej Lach, Remigiusz Olszewski

PROMOCJA / KOMMUNIKATION
Gerd Korinthenberg, Zofia Koźniewska, Alissa Krusch
Marta Miś-Michalska

PROGRAM OŚWIATOWY / BILDUNG
Joanna Kinowska

KIEROWNICY DZIAŁÓW WYDAWNICTW / PUBLIKATIONEN
Dorota Karaszewska, Gabriele Lauser

Zachęta Nationale Kunstgalerie, Warschau / Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa

DYREKTORKA / DIREKTOR Hanna Wróblewska

ZASTĘPCA DYREKTORKI / STELLVERTRETENDE DIREKTORIN
Justyna Markiewicz

GŁÓWNA KSIĘGOWA / HAUPTBUCHHALTERIN
Danuta Skorupska

KURATORZY / KURATOREN
Maria Brewińska, Magda Kardasz, Joanna Kordjak-Piotrowska

ASYSTENCI KURATORÓW / ASSISTENZKURATOREN
Katarzyna Kołodziej, Anna Tomczak

RZECZNICY PRASOWI / PRESSESPRECHER
Marta Miś-Michalska, Olga Gawerska

DZIAŁ EDUKACJI / LEITUNG BILDUNG
Joanna Kinowska, Zofia Dubowska-Grynberg,
Magdalena Komornicka, Stanisław Welbel, Benjamin Cope

BIBLIOTEKA / LEITUNG BIBLIOTHEK
Julia Koszewska, Aldona Głowala

DZIAŁ DOKUMENTACJI / DOKUMENTATIONSABTEILUNG
Gabriela Świtek, Sebastian Madejski, Inez Piechucka,
Karolina Zychowicz

DZIAŁ REALIZACJI / LEITUNG AUSSTELLUNGSMANAGEMENT
Anna Muszyńska, Marek Janczewski, Krystyna Sielska

DZIAŁ ZBIORÓW I INWENTARZY / LEITUNG REGISTRAR
Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Maria Świerżewska

KONSERWATOR / RESTAURIERUNG
Joanna Waśko

DZIAŁ WYDAWNICTW / PUBLIKATIONSABTEILUNG
Dorota Karaszewska, Małgorzata Jurkiewicz,
Krzysztof Łukawski, Jolanta Pieńkos, Maciej Sikorzak

DZIAŁ MARKETINGU / LEITUNG KOMMUNIKATION
Zofia Koźniewska, Katarzyna Winter, Aleksandra Zientecka

DZIAŁ FINANSOWO-KSIĘGOWY / BUDGET-ABTEILUNG
Bożena Artyniew, Katarzyna Pałyska, Iwona Staszewska,
Grażyna Suchorab

DZIAŁ ADMINISTRACJI / LEITUNG VERWALTUNG
Monika Popiołek, Krzysztof Barański, Roman Barański,
Jarosław Fik, Michał Lemańczyk, Paweł Pietrzak,
Anna Sokólska, Aleksander Wodnicki

KSIĘGARNIA ARTYSTYCZNA / BUCHHANDLUNG
Marta Dąbrowska, Małgorzata Jakubczak, Ewa Majsterek

SEKRETARIAT / SEKRETARIAT
Monika Piesio, Elżbieta Grelik, Zdzisława Krajewska

KADRY / STABSSTELLE PERSONAL
Natalia Kęsoń

RADCA PRAWNY / RECHTSBERATER
Janina Sławińska-Ejsmont

DZIAŁ TECHNICZNY / LEITUNG TECHNIK
Andrzej Bialik, Dariusz Bochenek, Maciej Lach,
Remigiusz Olszewski

DZIAŁ IT / IT-ABTEILUNG
Michał Przykorski
Janusz Dębowski, Krzysztof Boguszewski

OCHRONA / BEREICHSLEITUNG SICHERHEIT
Konsalnet

KASA BILETOWA / KASSE
Elżbieta Kalińska, Mirosława Rojek

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3
00-916 Warszawa

www.zacheta.art.pl

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

DYREKTORZY / ZARZĄD DIREKTION / VORSTAND
KÜNSTLERISCHE DIREKTORIN / DYREKTOR ARTYSTYCZNY
Marion Ackermann
Kathrin Beßen, Jutta Bock

DYREKTOR HANDLOWY / KAUFMÄNNISCHER DIREKTOR
Hagen Lippe-Weißenfeld
Iris Hartmann

GŁÓWNY KURATOR I ZESPÓŁ / LEITUNG WISSENSCHAFT UND TEAM
Anette Kruszynski
Dorothee Jansen, Doris Krystof, Isabelle Malz,
Susanne Meyer-Büser, Maria Müller-Schareck,
Lisa Marei Schmidt, Melanie Vietmeier, Moritz Wesseler,
Katja Winterpagt

DYREKTOR ARTYSTYCZNY DO ZADAŃ SPECJALNYCH
KÜNSTLERISCHER LEITER FÜR BESONDERE AUFGABEN
Julian Heynen

DZIAŁ EDUKACJI / LEITUNG BILDUNG
Julia Hagenberg
Regula Erpenbach, Sonja Köster, Annika Plank, Peter Schüller,
Nina Wagner, Angela Wenzel

BIBLIOTEKA / LEITUNG BIBLIOTHEK
Henry Vauth
Marianne Able, Andreas Peters

DZIAŁ REALIZACJI / LEITUNG AUSSTELLUNGSMANAGEMENT
Stefanie Jansen
Dagmar Kurtz

DZIAŁ ZBIORÓW I INWENTARZY / LEITUNG REGISTRAR
Katharina Nettekoven
Katja Speith

KONSERWATORZY / RESTAURIERUNG
Maria Anna Bierwirth, Sven Kamp, Nina Quabeck,
Anne Skaliks, Andreas Volkmer

DZIAŁ MARKETINGU / LEITUNG KOMMUNIKATION
Gerd Korinthenberg
Cornelia Heising, Alissa Krusch, Marita Rowlands
SPRZEDAŻ / BEREICHSLEITUNG VERTRIEB
Gabriele Lauser
Alexia Krauthäuser, Simone Rachel, Uta Rottmann, Marion Vogt
KONTAKTY Z PUBLICZNOŚCIĄ / BEREICHSLEITUNG BESUCHERSERVICE
Cäcilie Teschner
Wolfgang Bednarek, Nikolaos Kessopoulos, Philip Trabert

DZIAŁ ADMINISTRACJI / LEITUNG VERWALTUNG
Susen Kempkes
Klaus-Peter Allenstein, Jürgen Dreßler,
Claudia Fischer-Jaworsky, Marlene Geisensetter,
Christian Kalinofski, Wilfried Kirste, Stefan Müller-Stapper,
Bereichsleitung Finanzbuchhaltung Caroline Krump
Susanne Finken, Kerstin Thielo

KADRY / STABSSTELLE PERSONAL
Monika Fischer

DZIAŁ TECHNICZNY / LEITUNG TECHNIK
Bernd Schliephake
Andreas Grella, Jens Meller, Oswin Schmidt,
Bernd Strauchmann, Zoltan Ternai, Sandro Walter
OCHRONA / BEREICHSLEITUNG SICHERHEIT
Ramon Karbach, Dietmar Bütau, Artur Burgner, Lothar Finken,
Klaus Grigat, Andreas Grund, Philipp Grund, Franz Hacker,
Thomas Hofmann, Nicholas Robert Johnson, Franz Josef
Kleschautzky, Carsten Laaser, Mario Metz, Joachim Oertwig,
Manfred Pachali, Katrin Sondermeier, Michael Stanaszek,
Daniel Vetter, Manfred Wirsig

ArtPartner Relations GmbH
DYREKTOR ADMINISTRACYJNY / GESCHÄFTSFÜHRUNG
Otmar Böhmer
DZIAŁ PR / LEITUNG VERANSTALTUNGEN
Sandra Christmann
Jana Schünemann, Valentina Wöber

Gesellschaft der Freunde der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen e. V.
PRZEWODNICZĄCY / VORSITZENDER
Robert Rademacher
DYREKTOR ADMINISTRACYJNY / GESCHÄFTSFÜHRUNG
Leoni Spiekermann

Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Grabbeplatz 5
D-40213 Düsseldorf

K20 Grabbeplatz | K21 Ständehaus | Schmela Haus
www.kunstsammlung.de

Podziękowania dla Wolfganga Tillmansa i jego studia za pomoc w przygotowaniu książki i wystawy / Dank an Wolfgang Tillmans und sein Studio für die Mitarbeit an diesem Katalog und der Ausstellung: Carmen Brunner, Eric Freier, Karl Kolbitz, Annett Kottek, Federico Martelli, Simon Menges, Frauke Nelißen, Alcuin Stevenson