

Shaping the accidental

Toeval en controle in de cameraloze fotografie van
Wolfgang Tillmans



Masterscriptie Kunstgeschiedenis

Master Kunst- en Cultuurwetenschappen

Radboud Universiteit Nijmegen

Anna Kerkhoff

S3036758

Begeleider: Dr. W. Weijers

Datum: 13-08-2015

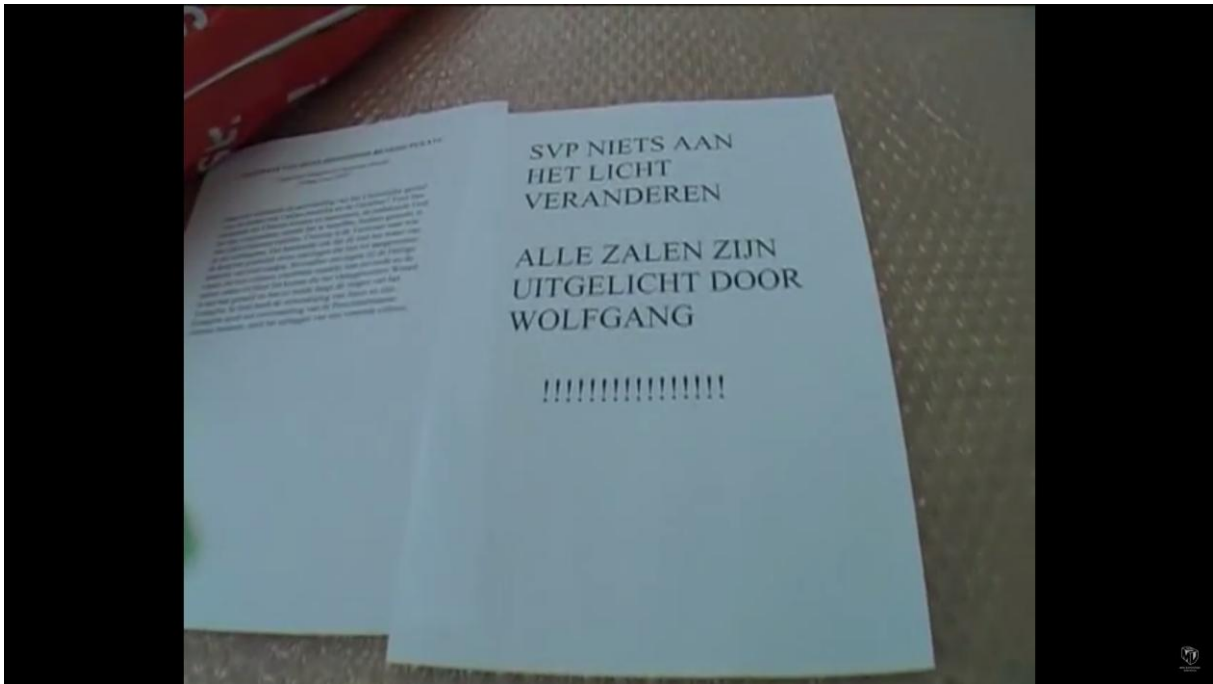
Shaping the accidental: chance and control in the cameraless photography of

Wolfgang Tillmans

This master's thesis explores the coming about of the cameraless photography of Wolfgang Tillmans out of his conventional photography and how chance and control play a role in their realization. There have been numerous examples of artists that have experimented with different cameraless techniques to explore the possibilities of photography. László Moholy-Nagy was a pioneer in using and developing the technique of the photogram at the beginning of the twentieth century, Pierre Cordier invented the chemigram in the 1950's and James Welling is an example of a postmodern artist who uses these and other techniques in his own way. Tillmans' cameraless works can be divided into different groups that consist of resembling photographs. These works seem to be an unexpected addition to the artists' oeuvre, as he started by making figurative photographs with a camera. The opposite is true: Tillmans' cameraless photographs originate from his figurative works, in which he allows chance to influence the picture. Tillmans has always been interested in little errors that occurred during the process of making or developing a photograph and he has accepted and shown these 'mistakes' in his work. In his cameraless work, he purposely takes a coincidence and starts using it in a controlled way. By incorporating these banal occurrences, he allows a form of abstraction in his photographs, because the picture gets interrupted by streaks of colour or other abstracting forms. Abstraction has always played a role in his work, also in his figurative photographs. By turning the camera to the ground or to the sky, Tillmans examines his world and the medium photography through the camera. His cameraless works are another way of broadening his photographic vision. However, these works cannot be called abstract, because they do not originate from a figurative image. They are a non-mediated reception of reality and they only refer to themselves: they are concrete photographs. Tillmans combines these works with his figurative photographs in his exhibitions, better described as installations. He hangs up his photographs in a non-hierarchical way by varying in size, material, source (newspapers, magazines or his own prints) and manner of attaching the photograph to the wall. His installations become almost a metaphor for his photographs, because Tillmans takes – as a true postmodern artist – everything he comes across in the world and uses it in his art. In his concrete works, he purposely tries to influence the interpretation of the viewer, by connoting these non-referential photos. He does by titling his concrete works in a highly suggestive way. On the other hand, he leaves a part of the interpretation open for the viewer by placing his photographs in a non-narrative way. By mixing concrete, abstract and figurative photos, the connotation lies in the reception of the viewer.

Inhoudsopgave

Inleiding	4
Hoofdstuk 1	
Een geschiedenis van de cameraloze fotografie	7
1.1 Lászlo Moholy-Nagy en het fotogram	8
1.2 Pierre Cordier en het chemigram	12
1.3 James Welling	15
1.4 Conclusie	19
Hoofdstuk 2	
De cameraloze werken van Wolfgang Tillmans:	
Abstractie en concrete fotografie	20
2.1 Series cameraloos werk	21
2.2 Abstractie, toeval en controle in het figuratieve werk van Wolfgang Tillmans	28
2.3 Concrete fotografie	34
2.4 De installaties	38
Hoofdstuk 3	
Denotatie en connotatie	43
Conclusie	52
Bibliografie	55
Afbeeldingen	57



Afbeelding I: Still uit video *Wolfgang Tillmans: Tegenwoordigheid van Geest* naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling in Stedelijk Museum Amsterdam in 2008.

‘SVP NIETS AAN HET LICHT VERANDEREN ALLE ZALEN ZIJN UITGELICHT DOOR WOLFGANG!!!!!!!!!!!!!!’. Een kort fragment uit een interview met Duitse fotograaf Wolfgang Tillmans (1968) en curator Martijn van Nieuwenhuyzen naar aanleiding van de tentoonstelling *Wolfgang Tillmans: Tegenwoordigheid van Geest* in 2008 in Stedelijk Museum Amsterdam.¹ Hierbij mocht Tillmans zelf uit de vaste collectie een tentoonstelling samenstellen en daarnaast zijn eigen werk laten zien in de later aangekochte installatie *Stedelijk room* (afbeelding 1 en 2). Het is een simpel A4-tje met een duidelijk boodschap: Tillmans heeft de zalen zelf uitgelicht naar eigen tevredenheid en hier mag duidelijk niet meer aan gerommeld worden. Een paar seconden in het filmpje, maar karakteristiek voor de kunstenaar. Controle is namelijk een belangrijk gegeven in zijn werk: Tillmans stelt zijn tentoonstellingen – die de vorm van installaties aannemen – zelf samen en gaat daarbij zorgvuldig te werk totdat het gewenste resultaat is verkregen, blijkbaar tot aan het reguleren van de lichtval toe. De aanblik van zijn tentoonstellingen doet echter heel anders

¹ Het gehele interview met Wolfgang Tillmans en curator Martijn van Nieuwenhuyzen: <https://www.youtube.com/watch?hl=nl&gl=NL&v=zGzkM0n0uEY>

vermoeden (afbeelding 3). Bij het zien van een installatie van Tillmans slaat de verwarring snel toe. Er is een breed scala van fotografische afbeeldingen te zien die schijnbaar willekeurig door elkaar zijn opgehangen en zijn afgedrukt op verschillende formaten. Sommige foto's zijn tegen de muur gespeld, anderen zijn ingelijst. Enkele foto's verbeelden landschappen, andere tonen kleurvlakken die niet zijn te herleiden tot een beeld uit de werkelijkheid. Uit de reeks van beelden is geen narratief te ontwaren en de beschouwer heeft weinig aanknopingspunten om betekenis te geven aan wat hij of zij ziet. In hoeverre laat de kunstenaar de betekenis van zijn gecontroleerde opstelling over aan het publiek? En hoe laat Tillmans het toeval een rol spelen in de totstandkoming van zijn individuele foto's, in het bijzonder bij zijn cameraloze werken? Dat zijn foto's die zonder bemiddeling van een camera tot stand zijn gekomen.

Wolfgang Tillmans begon eind jaren tachtig zijn carrière als kunstenaar met het sterk uitvergroten van bestaande beelden uit onder andere kranten. De geabstraheerde afbeeldingen die hier het resultaat van waren, stelde hij tentoon in cafés en uiteindelijk in galerieën. In de jaren negentig stond Tillmans vooral bekend als fotograaf in de sociale wereld van zijn leeftijdsgenoten die onderdeel uitmaakten van de *club scene* van Berlijn (afbeelding 4 en 5). Dit soort werk kreeg vooral aandacht door publicaties in tijdschriften als *i-D* en *Interview*. Sindsdien werkt Tillmans aan zeer divers oeuvre waarin hij alle mogelijke genres combineert en ogenschijnlijk de willekeur niet schuwt. Rond de millenniumwisseling begon hij met het maken van fotowerken, die zijn ontstaan vanuit zijn fascinatie voor 'foutjes' en 'mislukkingen' die zich kunnen voordoen bij het fotografisch proces. Wat anderen zouden zien als een mislukte foto door bijvoorbeeld overbelichting of een hapering tijdens het afdrukken, ziet Tillmans als een kans om een nieuwe impuls aan zijn werk te geven. Hij omarmt dit soort toevalligheden en gebruikt ze vervolgens in zijn eigen voordeel. Tillmans' werk is aangekocht door verschillende internationale musea en in 2000 was hij de eerste fotograaf die de Turner Prize won.

In deze scriptie zal ik voornamelijk schrijven over het cameraloze werk van Tillmans, maar ik zal zijn conventionele fotowerken hierbij betrekken. Wanneer ik de term 'cameraloos' gebruik, bedoel ik fotografie zonder camera en zonder lens. Hierbij wordt dus alleen met de chemische processen van fotografie gewerkt en zonder het perspectief van de lens. In deze scriptie zal ik me alleen richten op de tentoongestelde werken van Tillmans en niet zijn tijdschriftwerk, kunstenaarsboeken en andere projecten. Ik ga onderzoeken in welke context de cameraloze foto's zijn ontstaan en op welke manier toeval en experiment bij hebben gedragen aan de totstandkoming ervan. Op het eerste gezicht lijkt namelijk de overgang tussen Tillmans' figuratieve en cameraloze werken groot, maar de vraag is of dat inderdaad zo is.

In hoofdstuk één ga ik in op de traditie waarin Tillmans zich plaatst door fotografie te maken die alleen gebruik maakt van de chemische aspecten van dit medium. Tillmans is niet de eerste kunstenaar die zich terugtrekt in de donkere kamer om met licht en een lichtgevoelig oppervlak beelden te creëren. Hoe werden deze technieken in het verleden ontwikkeld? Ik zal drie kunstenaars bespreken die Tillmans voorgingen en mede hebben geïnspireerd. Zij experimenteerden in hun tijd met verschillende fotografische technieken, waarbij ook toeval een belangrijke rol speelde. Als eerste bespreek ik László Moholy-Nagy die als sleutelfiguur van het modernisme met het fotogram experimenteerde. De tweede kunstenaar die aan bod zal komen is Pierre Cordier als uitvinder van het chemigram – Tillmans werkt vaak met deze techniek die veel overeenkomsten met schilderkunst vertoont. Ten slotte bespreek ik James Welling die voorbeeld is van de postmodernistische fotokunstenaar die uiteenlopende technieken door elkaar gebruikt. Welling staat wat betreft werkwijze van alle voorbeelden het dichtst bij Tillmans.

In hoofdstuk twee geef ik een overzicht van Tillmans' cameraloze werken en de verschillende technieken die hij hiervoor gebruikt. Vervolgens bespreek ik zijn figuratieve met de camera gemaakte foto's die echter ook elementen van abstractie in zich hebben en waarbij toeval en experiment ook vaak al een rol speelden. Hoe is Tillmans via deze abstraherende foto's en toevalligheden in het maakproces is tot zijn cameraloze werken gekomen, die als voorbeelden van de zogenaamde concrete fotografie kunnen worden gezien? Ik zal ingaan op deze term en op de indexicale aard van fotografie. Ten slotte bespreek ik de tentoonstellingen van Tillmans die, zoals gezegd, de vorm van installaties aannemen. Deze samenvoeging van de meest uiteenlopende werken kan als een metafoor voor de werkwijze van Tillmans worden beschouwd.

In hoofdstuk drie zal ik op theoretische wijze beschouwen hoe toeval en controle in Tillmans' werk een belangrijke rol spelen. Ik zal laten zien hoe Tillmans controle uitoefent op de interpretatie van zijn werken, onder andere door middel van de titels die hij toekent aan zijn concrete foto's. Hierbij zal ik gebruik maken van de begrippen 'denotatie' en 'connotatie' zoals Roland Barthes ze gebruikte in zijn artikel 'Le message photographique' (1961).

Hoofdstuk 1

Een geschiedenis van de cameraloze fotografie

In dit hoofdstuk zal ik laten zien dat de cameraloze fotografie van Wolfgang Tillmans niet op zichzelf staat en in een traditie hoort die teruggaat tot het begin van de fotografie. Tillmans experimenteert veel in zijn oeuvre, maar hij is zeker niet de eerste die zich zonder fototoestel terugtrekt in de donkere kamer om met lichtgevoelig papier beelden te creëren. Door drie kunstenaars uit te lichten zal ik een ontwikkeling van de cameraloze fotografie in de loop van de twintigste eeuw schetsen. Ten eerste bespreek ik Bauhauskunstenaar László Moholy-Nagy en de techniek van het fotogram. Moholy-Nagy heeft het fotogram niet uitgevonden, maar is één van de belangrijkste figuren uit het modernisme die aan het begin van de twintigste eeuw de fotografie opnieuw vormgeeft. Hij was pionier op het gebied van het fotogram. Hij experimenteerde veel met deze techniek en zou voor tijdgenoten en latere fotografen een grote invloed blijken. Ten tweede behandel ik Pierre Cordier die in de jaren 1950 het chemigram uitvond. Hij experimenteerde veel met en ontwikkelde deze techniek en schreef er daarnaast over. Cordier vertegenwoordigt de tendens in het midden van de twintigste eeuw. Ten slotte bespreek ik James Welling die in de laatste decennia van de twintigste eeuw begon met fotografie en nu nog steeds fotografische werken maakt. Dit is een voorbeeld van een hedendaagse kunstenaar die het dichtst in de buurt komt van Wolfgang Tillmans, en die bestaande technieken als het fotogram gebruikt en ze vervolgens verandert en aanpast aan zijn eigen ideeën. Een gemene deler van al deze kunstenaars – inclusief Wolfgang Tillmans – is dat ze allemaal experimenteren met fotografie, misschien juist wel omdat het niet het oorspronkelijke medium is waar ze mee werkten. Ze zijn allemaal niet opgeleid als fotograaf en hebben het medium zelf ontdekt door als beeldend kunstenaar naar nieuwe mogelijkheden te zoeken. Zoals zal blijken, speelt ook het toeval bij deze kunstenaars een belangrijke rol.

1.1 László Moholy-Nagy en het fotogram

*The photogram is the true key to photography. Its possibilities could be greatly extended with these new discoveries.*²

László Moholy-Nagy (1895-1946) was een veelzijdig kunstenaar van Hongaarse afkomst. Hij was onder andere beeldhouwer, schilder, ontwerper en ook fotograaf. Hij doceerde van 1923 tot 1928 aan het Bauhaus. Hij werkte veel met fotografie en vond het licht een essentieel element in de kunsten. Aan het begin van de jaren twintig begon Moholy-Nagy met het experimenteren met het fotogram. Deze techniek is eigenlijk de meest basale en directe vorm van fotografie. Het komt erop neer dat de kunstenaar een voorwerp op een lichtgevoelig oppervlak legt en vervolgens licht erop projecteert. Het resultaat hiervan is een negatief: het voorwerp laat een lichte afdruk achter en de ruimte eromheen wordt donker. Een fotogram kan in de donkere kamer worden gemaakt, maar ook in het volle licht. In het licht is het oplichten van het papier en de vorming van de contouren van het voorwerp letterlijk te volgen, in de donkere kamer is het resultaat pas na afloop te zien. De techniek werd aan het begin van de ontwikkeling van de fotografie eerst toegepast voor wetenschappelijke doeleinden, vooral in de botanica. Anna Atkins was een van de eersten die allerlei planten vastlegde met de techniek van de cyanotypie: dit was een fotogram met chemicaliën die een blauwe afdruk achterlieten.

Moholy-Nagy is dus niet de uitvinder van de fotogramtechniek, maar hij is wel een van de kunstenaars die pionier was in het gebruik van dit specifieke medium als kunstvorm en niet als wetenschappelijk hulpmiddel. Man Ray was een andere kunstenaar die erg belangrijk was in de ontwikkeling van het fotogram en noemde zijn techniek de *Rayogram*.³ Moholy-Nagy was waarschijnlijk in aanraking gekomen met het fotogram en geïnspireerd geraakt om het te gebruiken via andere kunstenaars met wie hij samenwerkte.⁴ Hierdoor is hij wellicht in aanraking gekomen met Christian Schad's uitgave van een fotogram in het tijdschrift *Dadaphone* in 1920.⁵ Van de werken van Man Ray was hij waarschijnlijk niet op de hoogte.⁶ De vroegste fotogrammen van Moholy-Nagy laten patronen zien die zijn gevormd door lichtdoorlatende stof- en papierstroken die in een plat patroon

² Moholy-Nagy 1947, p. 188.

³ Alvin Landon Coburn, lid van de Photo-Secession groep, experimenteerde in die tijd ook met fotografie. Hij maakte de *vortograph*: een foto bestaand uit kaleidoscopische herhalingen van vormen die gemaakt worden door een object te fotograferen door een driehoekige opstelling van drie spiegels. Dit laat zien dat meerdere fotografen zich bezighielden met experimentele technieken.

⁴ Haus 1978, p. 19.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

zijn neergelegd, waarbij veel verschillen te zien zijn in doorzichtigheid van materialen die op het papier worden gelegd (afbeelding 6). Deze eerste fotogrammen zijn meer vertalingen van zijn schilderkunst naar fotografie. Zoals op bijvoorbeeld *Compositie Z VIII* (1924) (afbeelding 7) is te zien, maakt Moholy-Nagy in zijn schilderijen ook gebruik van geometrische vormen en streken die elkaar overlappen. Al snel ontstaat echter Moholy's kenmerkende stijl wat betreft fotogrammen: het tweedimensionale karakter en strepen die over de rand heen lopen verdwijnen en de ruimtelijke lichtvorm op de zwarte achtergrond ontstaat (afbeelding 8 en 9).⁷ Sommige fotogrammen zette Moholy-Nagy om in een positieve afbeelding (afbeelding 10 en 11). Door een contactafdruk te maken van het originele negatief, ontstond er een foto van een zwart voorwerp tegen een witte achtergrond.⁸

In zijn tijd was Moholy-Nagy, net als kunstenaars als Man Ray en El Lissitzky, ervan overtuigd dat fotografie de nieuwe kunstvorm was die de schilderkunst zou vervangen. Het zou de mogelijkheid hebben om alles wat de schilderkunst voorheen had gedaan ook te doen en meer. De expressiviteit van een schilderij zou geëvenaard kunnen worden en de fotografie was vernieuwend met haar verrassende perspectieven, close-ups en kadrering.⁹ Deze kunstenaars vonden vooral in het proces van het fotogram een nieuwe manier om hun ideeën over eigentijdse kunstvormen tot uitdrukking te brengen. Het simpele proces registreert alleen de vormen die het licht tegenhouden op weg naar het lichtgevoelige oppervlak. De genoemde kunstenaars zagen hierin de mogelijkheid van de werkelijkheid op een nieuwe manier te registreren. Voor het fotogram had je geen camera, maar alleen licht en lichtgevoelig papier nodig. Doordat het resultaat een negatieve afbeelding was, draaide het de conventionele manier van afbeeldingen maken om. Omdat er ook geen lens aan te pas kwam, draaide het fotogram zich weg van het perspectief met een verdwijnpunt dat zich automatisch voordoet bij fotografie met een camera.¹⁰ Het bracht fotografen in een directer contact met licht en licht vormde de meest essentiële eigenschap van het medium fotografie.

The photogram, or cameraless record of forms produced by light, which embodies the unique nature of the photographic process, is the real key to photography. It allows us to capture the patterned interplay of light on a sheet of sensitized paper without recourse to any apparatus. The photogram opens up a hitherto wholly unknown morphosis governed by optical laws peculiar to itself. It is the most completely dematerialized medium which the new vision commands.¹¹

⁷ Haus 1978, pp. 19-20.

⁸ Een contactafdruk is een directe afdruk van het negatief op lichtgevoelig papier door die twee op elkaar te leggen en te belichten. Zo ontstaat er een zwart-witafdruk die dezelfde grootte heeft als het negatief.

⁹ Rexer 2009, pp. 74-75.

¹⁰ Rexer 2009, p. 80.

¹¹ Moholy-Nagy 1937, p.21.

Fotografie betekent letterlijk 'schrijven met licht'. Het fotogram belichaamt deze omschrijving op de meest directe manier. Bij conventionele fotografie valt het licht natuurlijk ook op het papier, maar bij het fotogram is er geen tussenkomst van een lens: het licht wordt direct op het lichtgevoelige oppervlak geprojecteerd en zo bevrijdt het fotogram de werkelijkheidsweergave van zijn conventionele band met het perspectief.

Moholy-Nagy leidde het fotografieprogramma aan het Bauhaus en aldaar promootte hij experimentele fotografie en de alternatieve technieken die daarbij horen. Hij pleitte voor een verschuiving van reproductieve naar productieve fotografie: fotografie die ontstaat vanuit haar materie en mechanische componenten zonder een optische referentie naar een al bestaand beeld uit de wereld.¹² Dit soort fotografie wordt door fotograaf en fototheoreticus Gottfried Jäger *concrete photography* genoemd, concrete fotografie.

Its works are pure photographs: not abstractions of the real world, but rather concretions of the pictorial possibilities contained within photography. Concrete photographs exclusively use the most elementary, innate means of the discipline, primarily light and photosensitive paper. Its works are self-reflexive, self-referential, auto-dynamic and universal. They refer only to themselves and exclusively focus on their own and self-made inner pictorial conditions. In this respect they are universally comprehensible. They do not stand for an external reality.¹³

Het fotogram is een voorbeeld van dit soort fotografie. Het is een productieve vorm van fotografie, omdat het geen scènes uit de werkelijkheid haalt. Het fotogram baseert zich op de meest essentiële en karakteristieke eigenschappen van het medium fotografie: de afdruk die het licht achterlaat. Daarbij worden weliswaar voorwerpen gebruikt die uit de wereld afkomstig zijn en die in de afdruk in meer of mindere mate herkenbaar zijn, maar het is een productieve, en niet een op reproductie gerichte, kunstvorm omdat de foto het directe spoor van de werkelijkheid toont. Het is niet, net als in het perspectief, het zich door een denkbeeldig raam op een andere wereld. Het afbeeldende karakter is dan ook ondergeschikt aan het scheppende karakter waardoor met de specifieke middelen van de fotografie iets nieuws wordt voortgebracht in zowel technisch als visueel opzicht.

Moholy-Nagy lanceerde de term 'New Vision'. Deze nieuwe kijk houdt in dat er met een frisse blik naar de wereld wordt gekeken met de karakteristieke kenmerken van de fotografie. Dat wil zeggen dat hij enerzijds in de donkere kamer experimenteerde met licht en lichtgevoelig papier zonder camera, maar anderzijds ook de lens van de camera inzette om extreme perspectieven in beeld te brengen die in de schilderkunst nooit waren vertoond. Er werd dus wel gebruik gemaakt van

¹² Rexer 2009, p. 74.

¹³ <http://concrete-photography.org/credo-eng.html> (geraadpleegd januari 2015).

het perspectief, maar dat werd ingezet om ons beeld van de wereld te ontregelen in plaats van te bevestigen. Fotografen die deel uitmaakten van de avant-garde maakten hun werk nu vanuit het standpunt dat de eigenschappen van het apparaat, de camera, het uitgangspunt moet zijn van hun kunst en dat deze niet schilderkunst of andere media moest imiteren.¹⁴ Het modernistische idee van medium-specificiteit speelde hierbij een rol. Fotografie zou alleen een op zichzelf staande kunstvorm worden als deze volgens haar eigen specifieke eigenschappen voor de productie van beelden zou inzetten. Voorheen werd er in de fotografie veelal geprobeerd de schilderkunst te imiteren. Dit werd bijvoorbeeld gedaan door de fotografen van het Picturalisme, zoals Alfred Stieglitz, aan het einde van de negentiende eeuw en het begin van de twintigste eeuw. Zij zagen de fotografie weliswaar als een op zichzelf staande kunstvorm, maar in onder andere hun lichtgebruik imiteerden de foto's de schilderkunst. In de modernistische fotografie ging men onderzoeken hoe de eigenschappen van de camera het beeld zouden gaan vormen. Fotografen deden dit op verschillende manieren. Er werd geëxperimenteerd met de compositie van foto's: bijzondere perspectieven, extreme close-ups, ongewone kadreringen werden onderzocht. Er werd ook nadruk gelegd op scherpe schaduwen en felle lichtreflecties.¹⁵ Vooral ook werden nieuwe technieken ontwikkeld die te maken hebben met de meest bijzondere eigenschap van de fotografie: het registreren van licht op een lichtgevoelig oppervlak. Dit heeft te maken met het indexicale aspect van de fotografie waar ik in hoofdstuk twee verder op inga. Deze experimenten werden niet alleen maar vanwege formele vernieuwingen gedaan, ook was er een maatschappelijk doel. Kunstenaars van de Nieuwe Visie waren van mening dat routines van het dagelijks leven de perceptie van mensen hadden vervaagd en verstompt. Ze wilden deze patronen doorbreken door nieuwe manieren van zien en ervaren uit te vinden.¹⁶ Het nadrukkelijk onderzoeken en inzetten van nieuwe technologieën maakte hun werk zeer eigentijds. Men was uit op nieuwe vormen van verbeelding voor de moderne mens.

¹⁴ Edwards en Woods 2004, p. 402.

¹⁵ Edwards en Woods 2004, pp. 402-403.

¹⁶ Edwards en Woods 2004, p. 404.

The first thing people ask me at conferences, the first, is 'yes but Mr. Cordier, what about chance?'. What they mean, what they think, is 'this Cordier, he doesn't do much, he leaves it up to chance'.¹⁷

Waar bij het fotogram licht een essentiële rol speelt, is het tegenovergestelde het geval bij een andere cameraloze fototechniek: het chemigram. Het begrip zelf verklaart al voor een klein deel hoe de techniek werkt: de cameraloze foto wordt tot stand gebracht met chemische stoffen. Licht is nog steeds nodig bij dit proces, maar speelt een passieve rol. Hoewel hij natuurlijk niet de enige is die deze techniek gebruikt, wordt Belgisch kunstenaar Pierre Cordier als pionier en uitvinder van het chemigram gezien.¹⁸

Chemigrammen ontstaan door het oppervlak van het fotopapier direct te manipuleren. Vaak gebeurt dat met lakken, vernissen, oliën of fotografische chemicaliën. Chemigrammen worden in het volle licht gemaakt – in tegenstelling tot de ontwikkeling van conventionele foto's – en het resultaat is afhankelijk van de ervaring van de maker en de mate waarin hij het toeval in het proces kan gebruiken om het gewenste resultaat te verkrijgen. Experiment is vaak onderdeel van het proces.¹⁹ Het woord 'chemigram' verwijst zowel naar de techniek als het resultaat.²⁰ Afbeelding 12 is een voorbeeld van een chemigram dat is gemaakt door ontwikkelingsvloeistof en fixeer op een licht geolied oppervlak te schenken.²¹ Bij deze manier van werken is het moeilijk om controle te houden over het beeld dat ontstaat. Afbeelding 13 is een voorbeeld van een chemigram die op een meer geconstrueerde en grafische manier is ontstaan. Cordier heeft hier eerst een sjabloon gemaakt en vervolgens een soort zeefdruktechniek gebruikt. Hierbij heeft hij delen van het beeld afgedekt en de rest aan chemicaliën en licht blootgesteld. Voor het opkomen van de fijne zwarte en witte lijnen heeft de kunstenaar precies de tijd berekend voor het ontwikkelings- en fixeerbad. Toch was niet alles te controleren bij dit proces: minuscule luchtbelletjes verstoren het geordende lijnenpatroon.²²

Zoals toeval een grote rol speelt in het proces van het chemigram, zo ook speelde het een rol bij de uitvinding ervan in 1956. Cordier vertelt zelf in een interview ter ere van de tentoonstelling "Shadow Catchers" in het Victoria and Albert Museum in 2010-2011 hoe hij zijn eerste chemigram

¹⁷ Pierre Cordier, <http://vimeo.com/13149446> (geraadpleegd januari 2015).

¹⁸ Cordier heeft niet alleen het chemigram uitgevonden, hij is ook degene die het meest over deze techniek heeft geschreven. Het artikel dat ik in deze paragraaf vooral gebruik, is zo helder van opzet en uitleg, dat het bijna genoeg is als enige informatiebron.

¹⁹ <http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/camera-less-photography-techniques/> (geraadpleegd januari 2015).

²⁰ Cordier 1982, p. 262.

²¹ Cordier 2007, p. 227.

²² Cordier 2007, p. 236.

maakte. Cordier was in die tijd in Duitsland voor zijn dienstplicht. Voor een jarig Duits meisje wilde hij een verjaardagskaart maken en nam hij een vel fotografisch papier waar hij een verjaardagswens schreef met nagellak. Vervolgens doopte hij het geheel in ontwikkelingsvloeistof waardoor, in combinatie met licht, de achtergrond zwart werd. De nagellak begon te bewegen en andere vormen aan te nemen, waarna Cordier het blad in de fixeervloeistof doopte. Zo ontstond het eerste chemigram.²³

De vraag die bij deze techniek al snel opkomt is: gaat het hier nog wel om fotografie? Cordier is van mening dat het nog wel om fotografie gaat als je kijkt naar de letterlijke betekenis van het woord. Het licht speelt een passieve rol bij het chemigram, maar het is nog steeds nodig en dus kan men nog spreken van 'schrijven met licht'. Ook het materiaal dat gebruikt wordt voor de totstandkoming van een chemigram en een conventionele foto is hetzelfde.²⁴

De wijze waarop het beeld tot stand komt is volgens Cordier echter wel anders. Hij vergelijkt conventionele fotografie en het chemigram met elkaar door middel van een scheur in een muur. Een fotograaf kan gefascineerd zijn door een oude muur en de scheur vervolgens fotograferen. Hij kan de foto interessant maken door fotografische technieken toe te passen, zoals belichting, kadrering etc. De fotograaf heeft de scheur echter niet zelf gemaakt, de maker van het chemigram kan dit wel. In plaats van te zoeken naar een mooie scheur, probeert hij de omstandigheden er zodanig naar te maken dat hij die scheur zelf kan maken met behulp van lichtgevoelige emulsies.²⁵ Dit zijn vaak combinaties van zilverhalogeniden en gelatine. Die zilververbindingen zijn lichtgevoelig en als ze in aanraking komen met licht blijft alleen het zilver over waardoor er een verkleuring ontstaat.

Het creëren van afbeeldingen in plaats van een beeld selecteren uit de werkelijkheid, doet meer denken aan schilderkunst dan aan fotografie. Het proces van het chemigram heeft dan ook veel overeenkomsten met schilderen. Cordier is zich daar uitermate van bewust. Hij stelt dat de chemigramkunstenaar met dezelfde dilemma's wordt geconfronteerd als de schilder: welk motief, welke compositie, vormen, structuren en kleuren te kiezen? Verder is een chemigram, net als een schilderij, een unieke afbeelding. Omdat het direct uit de emulsie ontstaat, kan het niet van de drager worden gescheiden. Al is het mogelijk om vergelijkbare chemigrammen te maken, ze zullen nooit identiek zijn als foto's die van hetzelfde negatief zijn afgedrukt. De omstandigheden bij het maakproces zullen altijd verschillen: de producten die je gebruikt, de temperatuur, de chemische reactie etc.²⁶ Deze factoren dragen bij aan de rol van toeval in het maakproces van het chemigram.

²³ <http://vimeo.com/13149446> (geraadpleegd januari 2015).

²⁴ Cordier 1982, p. 262.

²⁵ Cordier 1982, pp. 262-262.

²⁶ Cordier 1982, p. 263.

Een verschil tussen de twee technieken is dat bij schilderkunst er vaak – in meer of mindere mate – een spoor van de hand van de kunstenaar in de verf achterblijft. Een chemigram laat niet meer van het creatieve proces zien dan een foto die het gevolg is van op elkaar inwerkende chemicaliën (tenzij het eindresultaat bekrast of ingescheurd zou worden). Daarbij is schilderdoek een inactief materiaal waarop vervolgens een abstracte of figuratieve voorstelling wordt aangebracht, maar fotogevoelige emulsies zijn zelf actief en levend. Net als bij schilderkunst zijn er daarbij, oneindig veel variaties mogelijk in vorm en kleur en zo is de drager zelf medeschepper van het beeld.²⁷

Een chemigram leidt in het grootste gedeelte van de gevallen tot een abstract beeld dat niet refereert aan iets buiten de eigen werkelijkheid. Er ontstaan vaak abstracte en gekleurde vormen en patronen (afbeelding 12 en 13). Het chemigram komt dus dichterbij de definitie van genoemde concrete fotografie van Gottfried Jäger.²⁸ Chemigrammen ontstaan door slechts de basisbenodigheden voor de fotografie – licht, lichtgevoelig materiaal en chemische substanties – in te zetten voor het laten ontstaan van naar hun ontstaansproces verwijzende beelden.

Uit de beschrijvingen van de techniek van het chemigram en het maakproces blijkt dat de kunstenaar niet de totale controle heeft over hoe het eindresultaat eruit gaat zien. Hij kan natuurlijk door veel oefening beter inschatten hoe zijn beslissingen zullen uitwerken, maar gehele controle zal hij nooit hebben. Daarom speelt toeval een grote rol bij de totstandkoming van een chemigram. Uiteenlopende omstandigheden tijdens het maakproces zijn van invloed en kunnen variëren. Materialen hebben meer autonomie dan bij andere kunstvormen, ze bepalen – al dan niet in verbinding met andere materialen – meer zelf. Toch hebben kunstenaars vanaf het ontstaan van het chemigram geëxperimenteerd met hoe bepaalde handelingen bepaalde resultaten tot gevolg hebben, in een poging de uitkomst van de processen enigszins te kunnen sturen.

²⁷ Cordier 1982, p. 263.

²⁸ <http://concrete-photography.org/credo-eng.html> (geraadpleegd januari 2015).

*It's not that I don't care about content, but content is not the only way a photograph has meaning.*²⁹

Als voorbeeld van een eigentijdse fotograaf die de traditie van het fotogram en het fotografisch experiment voortzet bespreek ik als derde kunstenaar James Welling (1951). Gedurende zijn gehele carrière als fotograaf heeft Welling met het medium fotografie geëxperimenteerd. Hij studeerde van 1971 tot 1974 aan het California Institute of the Arts onder John Baldessari, samen met onder anderen Dan Graham. Aan deze kunstacademie studeerde hij echter geen fotografie, maar nam hij tekenlessen en deed ook aan *performance art*. Pas in de late jaren zeventig werd zijn interesse voor fotografie gewekt. Welling maakte in de jaren zeventig onderdeel uit van de groep kunstenaars die tegenwoordig de 'Pictures generation' wordt genoemd. Deze groep ontstond in de Verenigde Staten in een tijd waarin de politieke omstandigheden (de Vietnam oorlog, Watergate) ervoor zorgden dat de jonge generatie kunstenaars gedesillusioneerd raakten over de toekomst en de hoop op sociale en politieke verandering verloren. De oudere generatie kunstenaars had de grenzen van wat er mogelijk was in de kunst opgezocht en uitgerekt door bijvoorbeeld het kunstwerk te dematerialiseren (conceptuele kunst). De jongere kunstenaars waren opgegroeid in een wereld vol beelden uit de populaire mediacultuur van films, televisie, popmuziek en tijdschriften. Ze hadden een dubbele relatie tot dit materiaal: aan de ene kant waren ze consumenten en aan de andere kant stonden ze kritisch tegenover de verleidingsmechanismen van de mediacultuur, onder invloed van filosofen en cultuurcritici als Michel Foucault en Roland Barthes.³⁰ De naam van de 'Pictures generation' is gebaseerd op de groepstentoonstelling *Pictures* die plaatsvond in 1977 in New York. Het Metropolitan Museum of Art kwam in 2009 terug op deze tentoonstelling met de expositie *The Pictures Generation, 1974-1984*. De kunstenaars van de *Pictures* groep eigenden zich de beelden uit hun cultuur zich toe en gebruikten die om vraagtekens te plaatsen bij het begrip originaliteit. Het toe-eigenen van beelden was een formele strategie, maar werd ook inhoud van de kunst.³¹ James Welling hoorde niet bij de oorspronkelijke *Pictures* groep die in 1977 exposeerde, maar wordt wel gezien als onderdeel van deze generatie en hij werd ook opgenomen in de tentoonstelling uit 2009. Hij experimenteert veel met verschillende technieken: video, polaroid, gelatinezilverdruk, fotogrammen en digitale prints. Al vroeg in zijn carrière maakte Welling zijn eerste fotogrammen,

²⁹ Elcott 2008, pp. 30-39.

³⁰ http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm (geraadpleegd februari 2015).

³¹ <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-united-states/a/the-pictures-generation> (geraadpleegd februari 2015).

nog voordat hij zijn eerste camera had. Het beeld van zijn handen was het resultaat van zijn eerste experimenten (afbeelding 14).

Een paradox in het werk van James Welling is de mate van de controle die hij uitoefent over het eindresultaat van zijn experimenten. Hij experimenteert zoals gezegd veel met technieken en materialen, wat impliceert dat het eindresultaat vaak een verrassing zal zijn. In een interview uit 2007 stelt hij echter dat hij het belangrijk vindt om tijdens het maken van een beeld er controle over te hebben. Hij wil wat hij ziet organiseren en kneden en op papier zetten. Wat hij om zich heen ziet, wil hij veranderen en zich eigen maken.³² In een ander interview uit 2005 zegt hij nog stellig dat hij echt een *control freak* is. Hij vertelt over de tijd dat hij nog maar net begonnen was met het medium fotografie en dat hij het in tegenstelling tot video, waarbij je met anderen moet samenwerken, fijn vindt om alles zelf te doen en controle te hebben over elke fase van het maakproces³³. Over zijn serie *Flowers* (2004-2007) (afbeelding 15) maakt hij echter duidelijk dat het proces – letterlijk – een blind experiment was. De foto's zijn in het donker gemaakt. Hij rangschikte voor deze serie grafietbloemen op stukken zwart-witfilm in de donkere kamer en belichtte het geheel met een vergrotingsapparaat. Hieruit ontstond een negatief silhouet waarvan de helderheid wordt bepaald door de (on)doorzichtigheid van de bladeren en hun nabijheid tot de film. Door deze zwart-witte negatieven scheen Welling gekleurd licht, waardoor een serie positieve fotogrammen ontstond. In de nieuwste serie van *Flowers* gebruikt hij in elke afbeelding een spectrum van kleuren.³⁴ Welling kon dus wel de bloemen rangschikken, maar hij kon ze niet zien: 'It made me think that, since I can't see what I'm doing, there's a randomness, which is important – setting up a situation in which you're going to be manipulating your subject, but then surprising effects evolve. In the *New Abstractions* (1998-2000), I threw strips of paper down onto a surface and photographed the result – very similar to how I made *Flowers*.'³⁵ Met zijn serie *Flowers* verwijst Welling duidelijk naar het verleden waarin veel werd geëxperimenteerd met fotogrammen van bloemen voor bijvoorbeeld botanisch onderzoek. Anna Atkins maakte zoals gezegd in 1843 al gebruik van het cyanotypie-proces waarbij ze plantafdrukken vastlegde die in principe de voorlopers zijn van het fotogram.

Dat Welling de techniek van het fotogram intensief onderzoekt wordt duidelijk in de series *Tile Photos* (1985) en *New Abstractions* (1998-2001). Bij de *Tile Photos* fotografeerde Welling plastic tegels die op een lichtdoos lagen (afbeelding 16). Deze foto's zijn natuurlijk niet strikt cameraloos, maar kunnen worden gezien als een omgekeerde fotogram: de lichtbron en het lichtgevoelige oppervlak zijn van plaats verwisseld en de lens van het vergrotingsapparaat is nu de lens van de

³² Rexer 2009, p. 278.

³³ Pühringer, A., 'Bilder von der Dinglichkeit der Welt', *Frame* 2005, pp. 64-74.

³⁴ Elcott 2008, p. 32.

³⁵ Rexer 2009, p. 280.

camera. Het resultaat is abstracte foto's van zwarte tegels tegen een witte achtergrond die patronen lijken te vormen op het oppervlak. Volgens kunsthistorica Catherine Quéloz speelt toeval een rol in deze serie, omdat de parallellogrammen lukraak op de witte achtergrond zijn gegooid en daardoor onvoorspelbare patronen maakten.³⁶ In de serie *New Abstractions* (1998-2001) maakt hij eerst fotogrammen van stroken zwaar Bristol papier waardoor er platte, witte banden op een zwarte achtergrond ontstaan. Deze prints heeft hij vervolgens digitaal ingescand en daarvan hoogcontrasterende negatieven gemaakt. Uiteindelijk heeft hij deze negatieven in zilver gelatineprint afgedrukt (afbeelding 17).³⁷

Welling gelooft niet in een strikte scheiding tussen abstract en figuratief of tussen fotogram en camerafotografie. Hij beschrijft dat hij in 1998 aan twee projecten begon: *New Abstractions* en een serie landschappen *Connecticut Landscapes*. Bij de landschappen liet hij de zwarte rand van het negatief op de afgedrukte foto staan: 'I began to realize that the edge of the negative represents the shadow of the camera, the opaqueness of matter. It casts a shadow on the negative, so it's a photogram as well.'³⁸ (afbeelding 18). De serie *New Abstractions* bestaat juist uit fotogrammen die louter zwarte strepen tonen (afbeelding 8). De zwarte vormen in deze werken staan volgens Welling direct in verband met de zwarte randen bij de landschappen. 'Since 1998 I've become sensitized to the idea of the photogram as a shadow of the world coexisting with the optical image made by the camera lens.'³⁹ Hij erkent dus de randen van de fotografische afdruk als fotogram die naast het beeldende karakter van de foto bestaan. Die randen zijn de schaduw van de wereld, een fotogram, omdat het licht dat ze opvangen ontsnapt is aan de lens van de camera. Door deze stelling in te nemen, zegt Welling dat hij het verschil tussen abstract en representatief niet per se eenduidig vindt. Hij ziet altijd wel een representatief en een abstract element in elke foto. Dat abstracte element is het concrete wat Jäger beschrijft op pagina zeven. Ze representeren geen externe realiteit, maar verwijzen naar zichzelf en zijn een onbemiddelde ontvangst van de werkelijkheid.

Bij zowel James Welling als Wolfgang Tillmans speelt abstractie een rol in hun oeuvre. Abstractie is echter een lastig begrip met uiteenlopende connotaties, van het geheel abstracte, louter naar de eigen visuele verschijning refererende werk tot een werk dat van de werkelijkheid is geabstraheerd. Een chemigram als dat van Pierre Cordier op afbeelding 12 past eerder in de eerste categorie. Andere fotografische werken tenderen naar de tweede vorm van abstractie, met alle dubbelzinnigheden van het begrip. *Aluminum foil* (afbeelding 19) is een foto van een gekreukeld stuk aluminiumfolie, maar zodanig gefotografeerd dat het beeld zowel uit slechts variaties van grijstinten

³⁶ Quéloz 1990, p. 99.

³⁷ Elcott 2008, p. 33.

³⁸ Elcott 2008, p. 32.

³⁹ Idem.

lijkt te bestaan, terwijl het ook het idee van een landschap op lijkt te roepen – of dat nu zilveren bergtoppen zijn die het licht reflecteren of het effect van licht over begroeiing. Tegelijk houdt bij goed kijken geen van deze interpretaties stand. Ook al is *Aluminum foil* een met de camera genomen foto, toch speelt volgens Quéloz het procesmatige ook in dat werk een rol, zij het op het niveau van het te fotograferen materiaal aluminium. De foto's zijn het onvoorziene product van het handelen van de kunstenaar, selectie en technische processen.⁴⁰ Hiermee verwijst Quéloz naar het toevallige in Welling's werk. De manier waarop aluminium reageert op aanrakingen en knedingen is niet goed te controleren en daarom de reflecties van het licht ook niet. Hierbij gaat het echter wel om toeval voordat de foto wordt gemaakt waar het bij andere voorbeelden zijn werk doet tijdens het maakproces van de foto.

⁴⁰ Quéloz 1990, p. 99.

De hierboven beschreven kunstenaars staan in een traditie die onder anderen wordt voortgezet door Wolfgang Tillmans. Hij experimenteert, net als James Welling, met de reeds bestaande technieken en zet ze in om zijn eigen beeldentaal te vormen. Zoals duidelijk is geworden, spelen toeval en experiment als sinds het begin van de cameraloze fotografie een grote rol bij deze techniek. Het chemigram is zelfs ontstaan door toeval.

Waar aan het begin van de twintigste eeuw het fotogram een middel was om de snel veranderende wereld op een andere manier te zien, lijkt het chemigram een totaal experimentele techniek te zijn waarbij de kunstenaar de materialen nog meer hun gang laat gaan. James Welling gebruikt vooral het fotogram als uitgangspunt voor zijn cameraloze technieken, maar interpreteert het proces anders en experimenteert als een postmoderne kunstenaar met mengvormen van conventionele fotografie en het fotogram.

Voor alle drie de besproken kunstenaars was de fotografie een relatief nieuw medium toen ze ermee begonnen te werken. Hierdoor moesten ze voor zichzelf de fotografie onderzoeken en waren ze genooddaakt om te experimenteren. Bij Wolfgang Tillmans is dat niet anders: ook hij heeft niet vanaf het begin een fotografieopleiding gehad en is vanuit andere kunstdisciplines bij de fotografie terecht gekomen. Hierdoor speelt bij hem toeval en experiment een grote rol. Daarover meer in de volgende hoofdstukken.

Hoofdstuk 2

De cameraloze werken van Wolfgang Tillmans:

Abstractie en concrete fotografie

*Your personal happiness level in life is determined by how well you negotiate between the things you can and the things you can't control. To reflect that is my aim in my art, to equally acknowledge chance and intention and their interdependence.*⁴¹

In dit hoofdstuk zal ik me vooral richten op het cameraloze werk van Wolfgang Tillmans. Ik zal deze werken en series in kaart brengen en uiteenzetten welke technieken de kunstenaar hiervoor gebruikt. Ten tweede zal ik me in dit hoofdstuk bezighouden met abstractie die in het gehele oeuvre van Tillmans - dus ook in zijn meer conventionele camerawerken een grote rol speelt. Ik zal laten zien hoe abstractie altijd al een rode draad vormde in Tillmans' foto's en hoe hij onder andere langs die weg tot zijn cameraloze werken is gekomen. Cameraloze, abstracte en concrete fotografie zijn termen die veel voor zullen komen in dit hoofdstuk en die verwarring kunnen oproepen. Abstracte en concrete kunst zijn niet hetzelfde, al zijn ze wel sterk met elkaar verbonden. Met cameraloos werk bedoel ik de werken die Tillmans maakt zonder lens, maar met lichtgevoelig papier en licht en/of chemicaliën. De foto's die hier het resultaat van zijn, kunnen onder concrete fotografie geschaard worden. Abstractie speelt juist een rol in sommige van Tillmans' conventionele camerawerken waarbij hij dus wel gebruik heeft gemaakt van de lens. Hierbij zet Tillmans de camera op zodanige wijze in dat de werkelijkheid wordt geabstraheerd en soms niet meer direct te herkennen is wat er wordt afgebeeld. Op het verschil tussen abstracte en concrete fotografie kom ik later uitgebreider op terug.

Een andere rode draad door Tillmans' werkende leven is toeval en experiment. Zoals gezegd is Tillmans niet begonnen met een fotografieopleiding, maar heeft hij het medium als kunstenaar ontdekt.⁴² Vanaf het begin van zijn kunstenaarscarrière experimenteert hij met kunstvormen en de fotografie speelt daarin van meet af aan een belangrijke rol. Ten slotte zal ik het nog hebben over Tillmans' cameraloze werken binnen zijn installaties, die zorgvuldig zijn samengesteld door de kunstenaar zelf. De eigenzinnige manier van het plaatsen en bevestigen van de foto's en prints aan

⁴¹ Nickas, B., 'Pictures to Perceive the World', uit: Tillmans, W., *Freedom from the Known*, Göttingen 2006. Geen paginanummers. Quote uit e-mail van Tillmans aan de auteur, 10-12-2005.

⁴² Tillmans studeerde van 1990 tot 1992 aan het Bournemouth and Poole College of Art and Design in Bournemouth, Engeland.

de muur zorgt ervoor dat de foto's een relatie met elkaar aangaan en niet meer op zichzelf staan. Daarom is 'installatie' een geschikt woord om Tillmans' tentoonstellingen te omschrijven.

2.1. Series cameraloos werk

Wolfgang Tillmans begon rond het jaar 2000 met het maken van cameraloze werken, maar hij was vanaf het begin van zijn werkend leven al bezig met de notie van abstractie en het experimenteren met fototechnieken. Tillmans' cameraloze en zijn abstracte werken kunnen grofweg in min of meer samenhangende groepen of series worden onderverdeeld. De criteria hiervoor zijn de uiterlijke kenmerken van de foto's en de techniek die Tillmans toepast. Kunstcriticus Dominic Eichler beschrijft deze groepen in zijn bijdrage aan *Wolfgang Tillmans: Abstract Pictures*.⁴³ De groepen – of families zoals Tillmans ze noemt – bestaan weer uit subgroepen van soortgelijke foto's. Ze zijn niet statisch, want er komen steeds nieuwe foto's bij en het is dus ook niet duidelijk of en wanneer een serie tot een einde zal komen. Bovendien zijn alle foto's gemaakt om – naast onderdeel uit te maken van een serie – op zichzelf te staan en ze zijn dus niet strikt onderdeel van een serie. Dat wil zeggen, Tillmans toont zijn foto's niet per se in een serie, maar haalt ze uit hun oorspronkelijke context en plaatst ze tussen andere werken die op het eerste gezicht niets met elkaar te maken hebben. Het is daarom lastig om een duidelijke en afgebakende verdeling te maken, maar om greep te krijgen op Tillmans' veelzijdige productie is het handig zijn abstracte en cameraloze werken in kaart te brengen. Deze foto's zijn allemaal unieke werken of edities van hoogstens twee prints (waarvan één print voor de kunstenaar). Dit in tegenstelling tot zijn meer conventionele met de camera gemaakte foto's die allemaal uitgebracht zijn in een grotere, hoewel altijd beperkte, oplage. Hierbij is er ook sprake van een negatief dat vaker gebruikt kan worden voor meerdere identieke afdrukken. De cameraloze foto's hebben geen negatief en moeten worden gescand om eenzelfde afdruk te kunnen maken.

Het luminogram is een techniek die Tillmans regelmatig gebruikt voor zijn cameraloze werk. Deze techniek is eigenlijk een variatie op het fotogram. Het gaat hier bij het luminogram om het projecteren van licht op een lichtgevoelig oppervlak zonder de tussenkomst van een object. Er worden nu geen vormen zichtbaar door een object dat het licht tegenhoudt, maar door de intensiteit of beweging van het licht zelf. Er kunnen ook filters of gels worden gebruikt om bepaalde resultaten te verkrijgen en het papier kan bewogen worden voor verschillende effecten. Het resultaat is een unieke luminogram die vervolgens wordt ingescand en uitvergroot. Daarna wordt deze eenmalig afgedrukt en ingelijst als C-print op een formaat van ongeveer 180 bij 240 centimeter, dan wel zonder lijst als inkjet print op papier opgehangen. De formaten van de inkjet drukken verschillen,

⁴³ Eichler, D. en Tillmans, W., *Wolfgang Tillmans: Abstract Pictures*, Ostfildern 2011.

maar de grootte kan oplopen tot 400 bij 500 centimeter.⁴⁴ Op afbeelding 20 en 21 is een impressie te zien van de schaal van de werken.

Blushes, Einzelgänger, Urgency en Freischwimmer (2000 – heden)

Een grote groep is de groep die bestaat uit de luminogrammen *Blushes* (afbeelding 22 en 23), *Einzelgänger*, *Urgency* en *Freischwimmer* (afbeelding 24). Tillmans vertelt in een interview uit 2001 uiterst beknopt hoe de serie *Blushes* is gemaakt.⁴⁵ Hij laat verschillende lichtbronnen over het papier schijnen, waaronder zaklampen en lasers, maar verder wil hij in het interview niet veel meer zeggen over het proces, behalve dat het erg uitgebreid is. Dat typeert Tillmans' opvatting over zijn cameraloze werken. Hij wil dat ze worden gezien zoals ze zijn en niet hoe ze gemaakt zijn. 'The initial question everybody asks when confronted with a photograph is who is it, when was it made, how is it made, and when you're confronted with a painting you don't ask that. I mean, why can't it be enough to look at the object in front of you?'⁴⁶ Tillmans wil hiermee zeggen dat de beschouwer zich vaak zal afvragen wat er op zijn cameraloze werken wordt afgebeeld, omdat het om fotografie gaat – of in ieder geval werk op fotografisch papier. In dit geval zijn de beelden niet meteen te herkennen als een beeld uit de werkelijkheid, dus zal de beschouwer zich afvragen hoe het is gemaakt. Tillmans wil juist dat men zijn beelden ziet als een op zichzelf staand object en het waardeert om de beeldende kwaliteiten, niet om de techniek of de ontstaansgeschiedenis.

Wat deze series met elkaar gemeen hebben zijn golvende lijnen en kleurvlekken die Tillmans door een ondefinieerbare ruimte laat zweven die soms wat doet denken aan water. In de groep *Freischwimmer* zijn de lijnen gekleurd, maar naarmate ze dikker worden, worden ze ook zwarter en dieper van kleur. Hoewel deze vier series geen beelden uit de werkelijkheid tonen, worden ze vaak toch geassocieerd met het menselijk lichaam.⁴⁷ De golvende lijnen doen denken aan haren, spierweefsel en soms aan menselijke huid. Sterker nog verwijst Tillmans naar het menselijk lichaam in zijn individueel getitelde foto *Muskel* (2001) (afbeelding 25). Het werk toont louter de sporen van licht en chemicaliën op papier, maar toch worden die gezien als fysiek en zelfs erotisch geladen. 'Actually no pictures convey a stronger sense of flesh than these pure alchemical experiments in

⁴⁴ De C-print is de populaire naam voor de chromogene kleurenafdruk. Dit zijn afdrukken gemaakt vanuit een kleurennegatief of een digitale afbeelding. Het afdrukproces maakt gebruik van chromogene stoffen en papier: chemische stoffen waar door reacties kleuren uit ontstaan. Een inkjet druk is een druk waarbij vloeibare inkt op papier wordt gespoten.

⁴⁵ Kernan 2001, p. 63.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Eichler en Tillmans 2011, p. 9.

light, not even pictures of real naked bodies.’⁴⁸ Vooral de serie *Blushes* geeft een suggestie van de huid, omdat je natuurlijk met je huid bloost. Tillmans lokt door zijn betiteling een bepaalde interpretatie uit. Hij is zich erg bewust van het spel dat hij speelt met enerzijds de beelden die vrij te interpreteren zijn en anderzijds de sturing die hij geeft aan de beschouwer door middel van zijn titels. Hier zal ik in hoofdstuk drie op terugkomen. Dominic Eichler associeert deze werken ook met seks, omdat deze bezigheid warmte en bloed naar de huid voert en daardoor kleur geeft.⁴⁹ Op deze manier kan de fotografische druk gezien worden als een huid. Eichler stelt: ‘Here, the photographic print seems to act as a stand-in for the skin; the touch of the artist’s process and later the viewer’s eyes are posited as a quasi-sexual encounters.’⁵⁰ Dus niet alleen de afbeelding zelf doet denken aan het menselijk lichaam, maar ook het maak- en kijkproces worden via deze weg vanzelf geassocieerd met een menselijke ontmoeting. Tillmans is zich bewust van deze associaties en veroorzaakt ze met opzet. Hij stelt hiermee ook vragen bij het medium en in hoeverre de fotografie altijd de waarheid laat zien.

I’m trying to challenge people’s assumptions that every photograph is reality by presenting abstract forms that somehow look figurative. People inevitably use all sorts of words and illusions to describe them, saying they look like skin, hairs, wires or sunbursts, but they only bring those associations along because the images are on photographic paper. If they were on canvas, they wouldn’t say the same thing.⁵¹

Wat Tillmans hier naar mijn mening mee bedoelt is het feit dat men bij fotografie – of deze nu is gemaakt met een camera of niet – de aanname heeft dat de foto iets uit de werkelijkheid afbeeldt of opneemt. In de wetenschap dat men van doen heeft met fotografisch papier wordt de link met fotografie en de werkelijkheidsclaim meteen gelegd. Hierdoor gaan mensen volgens Tillmans verbanden leggen met de werkelijkheid.⁵²

De associatie met het menselijk lichaam is gezien Tillmans’ eerdere foto’s overigens niet vreemd. In zijn conventionele fotografie werkt hij veel met het lichaam van zijn vrienden en minnaars en maakt seksueel geladen foto’s (afbeelding 26). In sommige foto’s zit hij zijn model letterlijk op de huid (afbeelding 27).

⁴⁸ Birnbaum, D., ‘A New Visual Register for Our Perceptual Apparatus’, uit: Ault, J. et.al., *Wolfgang Tillmans*, New Haven (CT), 2006, pp. 15-33.

⁴⁹ Eichler en Tillmans 2011, p. 9.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Blank 2004, p. 119.

⁵² Met de werkelijkheidsclaim – in het Engels *truth claim* genoemd – bedoel ik het geloof dat fotografie de werkelijkheid vastlegt. Dit houdt verband met de indexicale eigenschap van fotografie waar ik verderop in dit hoofdstuk op terug zal komen.

De tweede groep cameraloze werken bestaat uit fotogramseries *Silver* (afbeelding 28) en *Impossible Colour*, beide gemaakt vanaf 2000 tot nu. Deze fotowerken zijn monochrome *color fields* en veroorzaken niet de associaties met het menselijk lichaam en erotiek die de *Blushes* en *Freischwimmer* series wel oproepen. De *Silver* werken zijn ontstaan doordat Tillmans fotopapier – soms neutraal, soms al blootgesteld aan gekleurd licht – door een vuil ontwikkelingsapparaat heeft laten gaan waarin nog resten van gebruikte chemicaliën en zilvernitraat (vandaar de naam *Silver*) aanwezig waren. Hierdoor ontstonden allerlei onvoorziene strepen, krassen en veranderingen in kleur. Er is hier dus sprake van mechanische en chemische processen die met elkaar in dialoog zijn en waarop de kunstenaar niet veel invloed heeft, behalve de beslissing deze ‘fout’ als technisch procedé in te zetten. De serie *Silver* is een goed voorbeeld van hoe Tillmans toevalligheden zoals fouten in het productieproces een eigen rol geeft in het maken van zijn cameraloze fotowerken. Volgens Eichler heeft Tillmans dit proces uiteindelijk wel op een min of meer gecontroleerde manier naar zijn hand gezet.⁵³ Hij laat het toeval toe, maar verbuigt het vervolgens in zijn eigen voordeel door met opzet weer deze ‘fouten’ te herhalen. Tillmans speelt een spel met toeval en controle en zet beiden in wanneer en hoe hij het wil. Met het woord ‘fout’ bedoel ik iets dat een fout zou zijn bij conventionele fotografie, bijvoorbeeld een overbelichte foto of een mislukte afdruk. Tillmans ziet deze ongelukjes blijkbaar niet als fout, maar laat toevalligheden en imperfecties toe die hij dan weer op creatieve wijze gebruikt.

De *Silver* en *Impossible Colour* werken doen erg denken aan de *color field paintings* van schilders die geschaard worden onder de *post-painterly abstraction* zoals Jules Olitski en Helen Frankenthaler uit de tweede helft van de twintigste eeuw. De grootte van de werken speelt hierbij een rol en de uiterlijke kenmerken komen deels overeen. De nadruk op het proces is een punt van vergelijking tussen Tillmans en de *post-painterly abstraction* - net als bij de abstract-expressionisten. Hoewel het bij de ene stroming gaat om schilders met verf en doek en bij Tillmans om een fotograaf met licht en fotopapier, vinden ze het materiaal en medium erg belangrijk. Hoewel er op het eerste gezicht overeenkomsten zijn, ontstaan de werken vanuit een fundamenteel ander uitgangspunt. Tillmans neemt in zijn werk een duidelijk postmodernistische houding in, vooral in de zin van het toe-eigenen van alles om zich heen om te gebruiken in zijn kunst. Willemijn Stokvis beschrijft in haar bijdrage aan het boek *Vrij Spel* over postmodernisme in de Nederlandse kunst tussen 1970 en 1990 hoe deze ‘stroming’ zich uit in de kunsten.⁵⁴ Ze beschrijft een relativerende houding die zich

⁵³ Eichler en Tillmans 2011, pp. 8-11.

⁵⁴ Stokvis, W. en Zijlmans, K., *Vrij spel: Nederlandse kunst 1970-1990*, Amsterdam 1993.

manifesteert in de kunsten vanaf de jaren zeventig: 'Dat wil zeggen dat ieder materiaal goed genoeg is als drager van ideeën of voor de uiting van gevoelens, en dat de totale menselijke cultuur inspiratiebron is. (Ongeschreven) wetten aangaande wat wel en niet zou mogen, die al zo lang niet meer werden gehoorzaamd, zijn nu totaal vervallen. Men combineert verleden en heden, de ene discipline met de andere en het ene materiaal met het andere.'⁵⁵ Tillmans sluit hier in zoverre bij aan dat – zelfs al houdt hij zich vooral bij de discipline fotografie – hij alles wat hij ziet en meemaakt gebruikt als inspiratiebron, zijn eigen leven in zijn werk verwerkt, en daarbij alle mogelijke materialen en processen inzet. In zijn installaties schroomt hij niet zijn aller vroegste figuratieve camerawerken te combineren met zijn splinternieuwe cameraloze beelden. Zoals Stokvis het omschrijft: 'De kunst is geworden tot een kolossaal spel met alles.'⁵⁶ Tillmans speelt in zijn werk en dat doet hij op verschillende manieren: hij speelt met onderwerpen en inspiraties voor zijn fotografie door zich alles uit de wereld toe te eigenen in zijn kunst. Hij speelt met het medium dat hij onderzoekt door ermee te experimenteren en processen bloot te leggen. Dit doet hij niet alleen in zijn cameraloze foto's, maar ook met zijn figuratieve foto's die hij laat 'mislukken'. Ook speelt hij met toeval en controle: Tillmans lijkt voortdurend op zoek naar een balans tussen hoe enerzijds hij zijn werk laat beïnvloeden door externe gebeurtenissen en toevalligheden en anderzijds controle houdt over de presentatie en interpretatie. Het is bij Tillmans nooit helemaal het één of het ander.

Super Collider (2001 – 2003) en Mental Pictures (2000 – 2002)

De derde familie foto's bestaat uit twee fotogram- en luminogramseries en een aantal individuele foto's. De series *Super Collider* (afbeelding 29 en 30) en *Mental Pictures* (afbeelding 31) bestaan allebei uit bijna psychedelische kleurcomposities. De *Super Collider*-werken zijn kleurvlakken met daarop strepen contrasterende kleuren die als lichtflitsen over het beeldvlak gaan. Het is alsof de kunstenaar in deze groep werken een soort *action painting* heeft uitgevoerd, maar dan met licht op fotopapier. Hier is het echter – zoals eerder bij de *Silver* en *Impossible Colour* werken – vanuit een ander gedachtegoed uitgevoerd. Tillmans onderzoekt wat hij allemaal kan doen met het medium fotografie en is niet zozeer bezig met een expressionistisch gedachtegoed dat ten grondslag ligt aan *action painting*. Zijn werk kan in sommige gevallen als persoonlijk worden gezien, maar er is geen sprake van het putten uit zijn onderbewuste of een surrealistische traditie.

⁵⁵ Stokvis en Zijlmans 1993, p. 11.

⁵⁶ Stokvis en Zijlmans 1993, p. 12.

De *Mental Pictures* (afbeelding 31) zijn kleurvlakken met daarop gekleurde vlekken die geassocieerd kunnen worden met bloemen. De kleurgradaties verschillen en worden net als in bijvoorbeeld *Freischwimmer* bijna zwart als ze erg geconcentreerd worden. Het lijkt alsof de kleuren constant in beweging zijn als een lamp in een discotheek. Wat dat betreft vertonen de *Mental Pictures* overeenkomsten met het eerste videowerk van Tillmans, *Lights (Body)* (2000-2002).⁵⁷ In dit werk is een flitsende lamp in een donkere ruimte te zien met hypnotiserende *dance* muziek op de achtergrond. Licht is in principe het onderwerp in deze video en kan een verwijzing zijn naar het licht waarmee Tillmans in de donkere kamer zijn cameraloze werken maakt.

Lighter (2005- heden) en *paper drop* (2001 – heden)

De vierde groep is een wat andere groep dan de anderen. Deze bestaat uit de series *Lighter* (afbeelding 32) en *paper drop* (afbeelding 33). Ze horen bij elkaar omdat ze bijzondere kwaliteiten van het materiaal fotopapier als onderwerp hebben, niet omdat ze veel op elkaar lijken. De foto's van *paper drop* zijn geen cameraloze werken, maar zijn met een fotoapparaat – met lens – gemaakt. Het zijn foto's van fotopapier dat omgevouwen is of aan de muur hangt en omkrult. Het zijn dus conventionele foto's in de zin van dat ze met de camera zijn gemaakt, maar het zijn geabstraheerde beelden geworden die opgedeeld zijn in kleurvlakken en ze zijn conceptueel in die zin dat ze een studie zijn van fotografie die kijkt naar zichzelf. *Lighter* bestaat uit concrete foto's die gekreukt zijn en op die manier driedimensionaal worden. Deze foto's zijn ontstaan door een zeer alledaags ongelukje: papier kwam vast te zitten in de printer. Tillmans heeft er een serie van gemaakt, bestaand uit gekreukte foto's, bestaande uit één of meerdere kleurvelden en uitgesteld in dozen van Plexiglas. Deze dozen beschermen de cameraloze foto's, maar werpen ook schaduwen om en over de werken, waardoor het kijken naar de foto's wordt gecompliceerd.

NP9030 Photocopies (eind jaren tachtig – heden) en *Intervention Pictures* (2000 – 2002)

De laatste groep is een wat gevarieerde groep bestaande uit *NP9030 Photocopies*, een groep fotokopiewerken waar Tillmans al vanaf de jaren tachtig mee bezig is, *Intervention Pictures* en nog een aantal individueel getitelde foto's. Deze werken lopen visueel gezien erg uiteen, maar ze hebben met elkaar gemeen dat het onderwerp in de foto's is geabstraheerd doordat er door de reproductie elementen en informatie uit de afbeelding verloren zijn gegaan of externe elementen eraan zijn toegevoegd. Een voorbeeld van een *Intervention Piece* is de foto *I don't want to get over you* (2000)

⁵⁷ Op YouTube is een impressie te zien van het videowerk: <https://www.youtube.com/watch?v=-QZNCrKhwrQ>

(afbeelding 34). Hierbij zijn groen gekleurde lijnen over een landschapsfoto heen geplaatst. Er is dus als het ware een interventie gedaan in een conventionele foto, waardoor het beeld wordt geabstraheerd en zich tussen figuratief en abstract ophoudt. Deze werken zijn dus ook niet strikt cameraloos, maar ze horen wel bij de foto's waarin Tillmans abstractie onderzoekt. In de volgende paragraaf ga ik hier dieper op in.

De cameraloze werken van Wolfgang Tillmans zijn dus grofweg in te delen in verschillende groepen, omdat de fotograaf meestal meerdere foto's maakt op dezelfde manier, met dezelfde techniek. Over wat er zich precies afspeelt in de donkere kamer wil Tillmans niet veel details kwijt, maar duidelijk is dat hij zich vaak laat leiden door welke ongelukjes en toevalligheden op zijn pad komen. Vervolgens gaat hij met de uitkomsten hiervan aan de slag op een min of meer gecontroleerde manier. Tillmans werkt dus in het schaduwgebied van toeval en beheersing en zoekt een balans tussen deze twee noties. Hij eigent zich in zijn werk toe wat hij interessant vindt en verwerkt dit naar bevinden.

2.2. Abstractie, toeval en controle in het figuratieve werk van Wolfgang Tillmans

In zijn laatste jaar op de middelbare school, circa 1986, ontdekte de jonge Tillmans een Canon laser kopieerapparaat. Dit was het eerste digitale apparaat in die tijd dat echt kwaliteitsfoto's in zwart-wit kon reproduceren. Afbeeldingen konden tot 400 procent worden vergroot. Tillmans gebruikte het apparaat om foto's of afbeeldingen uit kranten of tijdschriften uit te vergroten of te vervormen. Hij had toen nog geen camera en gebruikte dus in eerste instantie al bestaande afbeeldingen. Deze vergrootte hij 400 procent en vervolgens vergrootte hij dat resultaat weer 400 procent et cetera. Na de eerste stap was de afbeelding natuurlijk al erg korrelig geworden, maar na de derde stap was er alleen nog maar een geabstraheerd beeld over.⁵⁸ Deze kopieën presenteerde Tillmans meestal als triptiek van drie A3-kopiën.⁵⁹ Hij stelde kleine tentoonstellingen samen in bars in Hamburg, waar hij eind jaren tachtig kwam wonen. Vervolgens kreeg hij meer aandacht en kon hij ook in galerieën zijn werk laten zien.

In deze werken ligt de kiem voor Tillmans' relatie met abstractie. Opvallend en interessant is dat Tillmans in eerste instantie dus niet met de camera begon. Hij begon met bestaande afbeeldingen die hij vervolgens onderzocht met behulp van een kopieerapparaat. Tillmans kocht pas een camera toen hij meer afbeeldingen nodig had voor zijn kopieerwerken. Uiteindelijk kreeg hij meer interesse in zijn eigen originele werk dan in abstracties van iemand anders' werk. Vanaf de late jaren negentig is abstractie een nadrukkelijk begrip in Tillmans' oeuvre en daar begint de overgang naar de cameraloze werken. Maar al vanaf het vroege begin integreert Tillmans in meer of mindere mate abstractie in zijn conventionele camerawerk. Deze vroege werken laten echter ook zien dat abstractie een lastig begrip is in de fotografie. De foto's van dingen uit de werkelijkheid worden zo vaak vergroot dat er alleen structuren in de afbeelding overblijven die niet meer refereren naar de werkelijkheid. Toch weten we dat er nog steeds een afbeelding uit de werkelijkheid aanwezig is.

Toeval en experiment zijn niet alleen factoren die meespelen bij de cameraloze werken, want ook in andere werken laat Tillmans zich deels leiden door wat hem overkomt en maakt hij gebruik van foutjes die hij tijdens het creatieve proces maakt. In deze paragraaf laat ik aan de hand van enkele voorbeelden zien hoe abstractie vaak en op verschillende wijzen een rol speelt in het oeuvre van Tillmans. Ik heb deze voorbeelden gekozen vanwege hun diversiteit en belang in het werk van Tillmans.

⁵⁸ Kernan 2001, p. 63.

⁵⁹ Verwoert e.a. 2002, p. 10.

Tillmans onderzoekt in zijn gehele oeuvre het medium fotografie. Het is voor hem een middel om de wereld te zien en een manier om de beelden die hij voor ogen heeft vast te leggen. Hierbij lijkt hij zich niet aan bepaalde regels te houden en zich elk genre toe te eigenen. Tillmans zoekt in de fotografie wat hem aanspreekt en wat hij kan gebruiken. Het experiment met fotografie leidt bij Tillmans in sommige gevallen tot werken die een reflectie zijn op de fotografie zelf en die kunnen in hun plaats weer tot abstraherende werken leiden. Kunsthistoricus Minoru Shimizu ontwaart in zijn bijdrage aan het boek *Truth Study Center* vier manieren waarop Tillmans in zijn oeuvre foto's over fotografie maakt en daarbij het medium onderzoekt.⁶⁰ Ten eerste vallen foto's op waarbij een deel van Tillmans' eigen lichaam voorkomt. Dit is bijvoorbeeld het geval bij de vroege foto *Lacanau (self)* (1986) (afbeelding 35). De beschouwer deelt op deze manier het standpunt van de fotograaf, maar we hebben even tijd nodig om ons te realiseren wat we zien om dan de logica van de blik door de lens van de camera te aanvaarden. Volgens Shimizu vallen dan beschouwer en fotograaf als het ware samen. Een tweede manier van foto's over fotografie maken is reeds gekadreeerde afbeeldingen fotograferen. Tillmans maakt bijvoorbeeld foto's van foto's of foto's van een voorwerp door een raam bekeken. Op afbeelding 36 heeft Tillmans een fotografische print die op de grond ligt gefotografeerd. Op deze foto ligt een man op een dezelfde vloer als de vloer op de foto van de foto. Op deze manier ontstaat als het ware een dubbele kadrering: een gekadreeerd iets wordt nog een keer gekadreeerd door het te fotograferen. Het is alsof Tillmans hier letterlijk een basisprincipe – kadrering – van de camerafotografie wil laten zien door dit te fotograferen. Ten derde gebruikt Tillmans vaak het verhoogde perspectief waarbij hij van bovenaf neerkijkt op het onderwerp van de foto. Volgens Shimizu is dit een metafoor voor het tevoorschijn zien komen van de fotografische afbeelding in de ontwikkelingsvloeistof bij het ontwikkelen, maar zoals ik in dit hoofdstuk zal bespreken, is dit perspectief een manier om tot afbeeldingen te komen die we als abstract ervaren. Dit is ook het geval bij *Lacanau (self)*. De laatste categorie wordt volgens Shimizu gevormd door foto's die een ander basisprincipe van de fotografie - het effect van licht op lichtgevoelig papier - blootleggen. Hiermee worden Tillmans' cameraloze werken bedoeld. Bovenstaande werkwijzen zijn strategieën om het medium fotografie door middel van fotografie te doorgronden. Ze laten zien dat Tillmans door zijn gehele oeuvre – in zijn camera- en cameraloze werk – bezig is met het analyseren van aspecten van de fotografie. Ik zal nu enkele foto's bespreken om Tillmans' werkwijze nader te typeren.

⁶⁰ Shimizu 2005, geen paginanummers.

Lacanau (Self), 1986

Tillmans was in zijn tienerjaren vrijwel niet geïnteresseerd in fotografie. In een interview met kunstenaar Peter Halley noemt Tillmans alleen een paar sessies met zijn jeugdvrienden en wat vakantiefoto's uit 1985 en 1986.⁶¹ In 1986 maakte hij naar eigen zeggen op een strand in Frankrijk zijn eerste abstracte foto: *Lacanau (Self)* (afbeelding 35). 'There's a photo that's sort of my picture number one (*Lacanau (self), 1986*). It's a self-portrait on the beach in France, photographing down on myself...it's also my first abstract picture: you can't make out what it is, but it's actually totally concrete at the same time.'⁶² In eerste instantie ziet men louter een lichtroze driehoekige vorm, zwarte en abrikooskleurige vlekken tegen een zandkleurig fond. Pas wat later realiseert de kijker zich waarnaar hij kijkt. Nickas merkt op in zijn bijdrage aan de catalogus *Freedom from the Known* dat dit omhoog en omlaag kijken iets is dat Tillmans regelmatig doet in zijn fotografie. Bij het maken van een foto kijkt de recreatieve gebruiker van de camera gewoonlijk vooruit of om zich heen – kijkgedrag dat we ook zonder camera vertonen. Als we op een andere manier kijken, betrekken we andere dimensies bij ons perspectief. Omhoog kijken vergroot onze aandacht voor afstand en voor wat onze maat te boven gaat, tot in het oneindige toe. Omlaag kijken vergroot de kijk op details en wat dichtbij is. Het gaat hier om veraf en dichtbij, macro en micro, waardoor ons perspectief op de wereld verandert. Hierbij is kadreren ook van belang. Tillmans past dat principe toe in *Himmelblau* (2005) (afbeelding 37), waar hij zijn blik naar boven richt. In het midden van de foto is een lichtblauwe rechthoek te zien omkaderd door een wit-grijze lijst. Op het eerste gezicht lijkt het bijna een abstracte perspectiefstudie, maar naderhand wordt het duidelijk dat er ramen en een regenpijp aan de rechterhand te zien zijn. De fotograaf staat in een binnenhof en maakt een foto van de blauwe lucht.

Parkett Edition, 1992-1998

Ever since I started printing in 1990, I've been collecting things that went wrong in the darkroom. I've always taken great pleasure in interesting accidents, and as I saw them happening I would then use that as a chance to experiment, shaping the accidental.⁶³

In 1998 werd Tillmans door uitgeverij van kunstboeken Parkett gevraagd om zijn donkere-kamer-ongelukken uit te geven. Tot op dat moment had de kunstenaar deze mislukkelingen, die hemzelf

⁶¹ Verwoert e.a. 2002, pp. 8-9.

⁶² Idem.

⁶³ Kernan 2001, p. 63.

zeer interesseerden, nog nooit aan het publiek laten zien. In zijn serie *Parkett Edition* zijn zestig unieke prints te zien, gemaakt tussen 1992 en 1998. De foto's variëren van portretten en landschappen tot stadsgezichten en architectuurfoto's. Bij al deze foto's is er iets mis gegaan tijdens het afdrukproces en heeft de kunstenaar het 'mislukte' resultaat toch bewaard (afbeelding 38). De *Parkett*-foto's markeren de overgang van Tillmans' beeldende camerawerk naar zijn abstracte, cameraloze werk. Hij laat hier het toeval toe en laat het zijn werk mede vormen. Zoals hij ook laat blijken uit bovenstaand citaat gebruikt hij gebeurtenissen die voor anderen fouten of mislukkingen zouden zijn in zijn voordeel en rekent ze met opzet tot zijn werk. Dat is inderdaad 'shaping the accidental', vormgeven aan het toeval. De werken uit *Parkett Edition* wijzen ons ook op het chemische proces dat inherent is aan fotografie. Zoals Bob Nickas het verwoordt: 'This group of pictures, possibly the most catalytic for Tillmans' purposeful movement towards abstraction, reminds us that it is the world where pictures come from, where they are taken, but it is the darkroom where pictures come to life'.⁶⁴ Een fotograaf kan een foto maken en zorgvuldig een compositie uitdenken, maar het chemische proces in de donkere kamer heeft ook zijn invloed op het uiteindelijke resultaat. Niet alles is altijd helemaal in de hand te houden in de fotografie. Tillmans laat dit bewust zien en speelt dit uit in zijn *Parkett Edition*.

Concorde (grid), 1997

In 1997 bracht Tillmans het kunstenaarsboek *Concorde* uit.⁶⁵ Hierin staan tweeënzestig foto's van het supersnelle vliegtuig de Concorde, gefotografeerd vanuit het standpunt dat aan dat van een vliegtuigspotter doet denken. Het boek bestaat uit foto's van het vliegtuig dat opstijgt, dat vliegt en dat weer landt. De foto's worden ook tentoongesteld in musea in de vorm van een raster van vier bij veertien foto's en zijn uitgebracht in een editie van tien (afbeelding 39). De foto's worden individueel aangebracht op de muur, bewust onthouden van een narratieve volgorde. De Concorde komt op verschillende manieren in beeld op de foto's. De ene keer vult hij een flink deel van het beeldvlak als hij over komt vliegen en een andere keer is het vliegtuig niet meer dan een puntje aan een blauwe hemel. Deze serie foto's doet sterk denken aan seriële, conceptuele fotografie zoals de *Twentysix Gasoline Stations* (1963) (afbeelding 40) van Ed Ruscha, maar ook deze foto's raken weer aan abstractie. Vooral de foto's waarop het vliegtuig maar een klein onderdeel van het beeldoppervlak vormt, doen denken aan *color field* schilderijen – van bijvoorbeeld Helen Frankenthaler – door de verschillende tinten blauw van de lucht die in elkaar overlopen (afbeelding 41). Volgens kunstcritica

⁶⁴ Nickas 2006, geen paginanummers.

⁶⁵ Tillmans, W., *Concorde*, Keulen 1997.

Midori Matsui komt het toevallige ook in deze serie voor: 'In *Concorde*, while refining his formal precision, Tillmans still actively engages the power of the accidental. The quality he formerly expressed through the fragile beauty of adolescents is now transmitted through the ephemerality and intractable reality of moments captured through the presentation of *Concorde* as an accidental eruption in the midst of familiar settings.'⁶⁶ Volgens Matsui zoekt Tillmans het onvoorziene in het vluchtig passeren van een supersnelle Concorde en probeert hij het efemere vast te leggen in een reeks 'toevallige' foto's.

In deze serie past Tillmans ook zijn blik naar boven toe waardoor sommige van de foto's, zoals afbeelding 41, een abstracte kwaliteit krijgen. Het geheel van de zesenvijftig foto's die worden geëxposeerd toont echter ook een zekere controle over het resultaat door er de vorm van een 'grid' aan op te leggen waardoor, zeker op enige afstand, een geometrisch patroon van verschillende kleurvlakken en helderheidscontrasten ontstaat.

I don't want to get over you, 2000

Deze foto, zoals al besproken, maakt onderdeel uit van de *Intervention Pieces* serie (afbeelding 34). Het is een voorbeeld van een foto die – per ongeluk of niet – bevlekt is geraakt tijdens het productieproces. De groene strepen vestigen aandacht op het oppervlak van de foto en ze zijn een spoor van een handeling en een chemisch proces. In een interview met Tillmans door de fotocriticus Gil Blank stelt Blank dat deze foto een sleutelvoorbeeld is van foto's die laten zien hoe foto's tot stand komen. Ze laten de fotografische afbeelding zien als (deels) product van een chemisch proces en dit maakt de beschouwer bewust van het medium. Men ziet niet alleen een landschap dat lijkt op de realiteit, maar door de lijnen die daar overheen lopen, wordt het oppervlak ook belangrijk.

...because it shows within a single image the kind of cross-contamination we see in your work at large, with the abstracting light trails that break open the underlying straight representational image. It has a duality, the connection to experience mated to the desire and the attempt to break free of that condition. Then there's also the transposition of the image formed automatically by a lens, by a machine, and the trails left by your own hand as the author.⁶⁷

Blank gebruikt hier het woord *cross-contamination*, ofwel kruisbesmetting, wat kenmerkend is voor al het werk van Tillmans en aansluit bij de eerder besproken kenmerken van het postmodernisme. Hij gebruikt verschillende genres en technieken door elkaar heen. Deze enkele foto laat die

⁶⁶ Verwoert e.a. 2002, pp. 94-95.

⁶⁷ Blank 2004, p. 120.

kruisbesmetting – die in het gehele oeuvre van Tillmans voorkomt – zien. Een foto die iets uit de werkelijkheid afbeeldt door middel van de lens wordt verstoord door een spoor van een chemisch proces. *I don't want to get over you* is een foto die gemaakt is tijdens de overgang in Tillmans' oeuvre van beeldend via abstraherend naar concreet. Het zijn dit soort foto's die Tillmans ertoe aan hebben gezet om meer in de donkere kamer beelden te creëren met licht en lichtgevoelig papier in plaats van beelden uit de werkelijkheid te nemen met de lens.

Faltenwurf, ca. 1989 – 2002

De *Faltenwurf* foto's zijn werken die Tillmans al zijn gehele werkzame leven als fotograaf maakt. *Faltenwurf* is het Duitse woord voor drapering of plooiwal en een duidelijke verwijzing naar de klassieke sculptuur. Dit wordt duidelijk bij het zien van de foto's: het zijn stuk voor stuk afbeeldingen van kledingstukken die ergens aan opgehangen zijn of op de grond zijn gevallen en hierdoor een plooistructuur hebben gekregen. Sommige van deze beelden zijn seksueel geladen zoals de foto *grey jeans over stair post* (1991) (afbeelding 42). De trapleuning waar de broek aan op is gehangen suggereert de aanwezigheid van een stijve penis. Andere *Faltenwurf* foto's zijn abstracter: *Faltenwurf (Cubitt Edition)* (2000) (afbeelding 43) is een fotokopie van een kleurenfoto van een donkergroene jas. Deze jas lijkt haastig op de grond te zijn gegooid waardoor een vouwen en kreukels ontstaan. Tillmans heeft deze jas erg strak gekadreed waardoor de foto een groen kleuoppervlak wordt met verschillende kleurengadaties. Ook al is de jas nog goed te herkennen, de foto is ook als een meer abstract werk te zien. Net als de broek over de trapleuning wordt hier een persoon gesuggereerd die er net nog was, maar het beeldvlak heeft verlaten.

De hierboven genoemde voorbeelden zijn allemaal werken die in Tillmans' oeuvre onderdeel uitmaken van een grensgebied. De overgang naar totale abstractie en naar concrete fotografie zoals in de cameraloze werken is dichtbij, maar de werkelijkheid is nog steeds herkenbaar. Door zijn standpunten en manier van kadreren weet de fotograaf van objecten uit de wereld een vorm te maken die neigt naar het abstracte en sculpturale:

This point of transformation within an image, when a subject in one state dismantles the container or borderline of its meanings and enters a new visual identity, is vital to Tillmans' art and has become increasingly so. This is doubly significant in the case of an artist for whom the precision of reading – his minute scrutiny of print media, journalism and found imagery, for example, in his truth study centre tables – is equally important. To reveal yet preserve the 'tipping point' of an image, at which its representational qualities become first abstract and then sculptural, might be seen as a further example of the founding system of maintained tensions in his work. At this point, where the borders between our perceptions of an image become first

broken and then dissolved, the photographic image achieves a form of closed aesthetic circuitry, in which subject and object cease to be determining values. Such, perhaps, is the artistic journey taken by Tillmans to date.⁶⁸

Bracewell raakt hier aan een essentieel punt in het werk van Tillmans. Zijn afbeeldingen krijgen verder in zijn oeuvre steeds meer een op zichzelf staande beeldtaal. Ze worden steeds abstracter en sculpturaler en de verwijzing naar de werkelijkheid wordt steeds minder belangrijk. Bij de concrete werken van Tillmans is dit tot een uiterste gedreven en vallen subject en object uiteindelijk samen. In de volgende paragraaf zal ik dieper ingaan op abstractie en concrete fotografie en wat het inhoudt.

2.3. Concrete fotografie

Abstracte fotografie is een moeilijk te definiëren begrip. Ten eerste klikt het tegenstrijdig: fotografie wordt verondersteld een stukje van de wereld vast te leggen en een inherent realistisch medium te zijn. Dat leek vanzelfsprekend te zijn toen de fotografie net was uitgevonden, inmiddels is dat volgens sommigen een achterhaalde gedachte. Ten tweede is het moeilijk te zeggen wanneer een foto nu echt abstract is. Is dat zo als een beeld uit de werkelijkheid zodanig is gekadreerd of er op ingezoomd is dat het voorwerp bijna niet meer is te herkennen of is dat zo wanneer er niets uit de werkelijkheid wordt weergegeven? Fototheoreticus Gottfried Jäger heeft een term in het leven geroepen, afgeleid van de term 'concrete kunst': 'concrete fotografie'.⁶⁹ Deze term bakent de verschillende gradaties in abstracte fotografie af.

Concrete fotografie is gericht op het medium zelf. Het gaat daarbij niet om abstracties van de werkelijkheid, maar om het gebruik van de elementaire voorwaarden voor fotografie: licht en lichtgevoelig papier. De werken verwijzen enkel en alleen naar zichzelf en zijn dus geen representatie van een externe werkelijkheid. Voor dit soort foto's wordt ook wel eens de term 'absolute fotografie' of 'pure fotografie' gebruikt: het is fundamentele fotografie die geen bemiddelende functie heeft en geen boodschap buiten zichzelf.

Concrete en abstracte fotografie hebben overeenkomsten, maar er is ook een fundamenteel verschil. Concrete kunst is afgeleid van abstracte kunst en abstracte kunst is afgeleid van de natuur.

⁶⁸ Bracewell, M., 'Everywhere, all the time and at once: the art of Wolfgang Tillmans', uit: Bracewell, M. e.a., *Wolfgang Tillmans, Serpentine Gallery*, Londen 2010, pp. 9-15.

⁶⁹ Theo van Doesburg riep in 1929 het kunstcollectief Art Concret in het leven waar de term 'concrete kunst' van af is geleid. In het manifest van de kunstenaarsbeweging wordt uitgelegd dat de kunst niet-referentieel mag zijn in zoverre dat geen van de componenten van het kunstwerk mag verwijzen naar de dingen uit de zichtbare wereld.

Mondriaan, bijvoorbeeld, abstraheerde aanvankelijk de natuur door steeds verdergaande abstracte bomen te schilderen die hij uiteindelijk ontwikkelde tot zijn geometrische composities. Abstracte kunst gaat dus op een reducerende manier te werk: van een complexe situatie worden de niet-essentiële elementen weggelaten waarna alleen de essentiële onderdelen overblijven. Concrete fotografie werkt andersom en gaat uit van het idee de essentiële identiteit van de eigen verschijning te demonstreren. Ze begint op een nulpunt met een idee en vanuit daar wordt een complexe situatie gemaakt. Zoals Jäger het verwoordt: 'One could say: Abstraction transforms matter into something intellectual (it abstracts and idealizes an object); Concretion transforms something intellectual into matter (it concretizes and objectifies an idea). Abstract Photography idealizes an object; Concrete Photography objectifies an idea. Such metamorphoses ultimate become the very 'subjects' of Abstract and Concrete Photography'.⁷⁰

Wolfgang Tillmans is maker van zowel abstracte als concrete fotografie. Zijn idee om concrete werken te maken is ontstaan vanuit zijn abstraherende werken die door zijn gehele oeuvre voorkomen. Bij zijn abstraherende foto's neemt hij een beeld uit de werkelijkheid en kadreert die zodanig dat er een bijna onherkenbaar beeld ontstaat. Tillmans' cameraloze werken voldoen aan veel kenmerken van concrete fotografie. Ze ontstaan vanuit een nulpunt en ze zijn louter het resultaat van een artistiek proces dat zelf het beeld voortbrengt. De kunstenaar zegt bijvoorbeeld in een interview met conservator Hans Ulrich Obrist over zijn *Lighter* serie:

Reality is central to these pictures: they don't represent anything outside of themselves. In this sense, their reality, their context, and the time during which they were created are all crucial components of their meaning, for me at any rate. For instance, there's the time during which I'm working with the material, when I examine cause and effect and amplify certain effects.⁷¹

Tillmans benadrukt dat deze cameraloze serie foto's nergens anders naar verwijzen dan zichzelf. Dit is een belangrijk kenmerk van concrete fotografie. Het gaat om de realiteit van de beelden zelf, het maakproces en het materiaal. Deze elementen bepalen de betekenis van het werk. De kunstenaar vertelt in hetzelfde interview hoe zich in meerdere mate ging interesseren voor abstracte fotografie toen zijn werk zich verder ontvouwde. Hij haalt aan hoe de verschillende categorieën, figuratief en abstract, juist in elkaar overlopen en niet gescheiden van elkaar hoeven te worden:

⁷⁰ Gottfried Jäger in zijn credo van concrete fotografie: <http://concrete-photography.org/credo-eng.html> (geraadpleegd april 2015).

⁷¹ Obrist 2007, p. 91.

...there's a continuum between photography as a representational medium and as a self-reflexive medium. To be honest, I don't like this talk about categories such as representational/non-representational, because our linguistic compulsion to make distinctions runs contrary to my approach. I'm interested in what the representational and the abstract have in common, not what separates them.⁷²

Ook vindt hij dat een concreet beeld als een object kan worden gezien en dat het dus meer nadruk legt op de eigen materiële verschijning dan op wat het verbeeldt. Het is volgens Tillmans dan wel figuratief omdat het zichzelf representeert:

However, for me, the abstract picture is representational because it exists as a concrete object that represents itself. For me, the paper on which the image is shown is itself an object. The image can't be isolated from the surface it's on. Thus, even as early as 1991, a Faltenwurf image [...], for example, wasn't merely a narrative for me or something to do with sex, but it also had something to do with sculpture and abstraction.⁷³

Concrete fotografie gaat terug naar een elementair niveau van fotografie en van beelden. De foto's hebben hun eigen structuur en logica. Door dit alles zichtbaar te maken stellen concrete foto's ook de vraag bij wat fotografie (nog) kan zijn. Zoals besproken in hoofdstuk één is het bij fotogrammen en vooral chemigrammen de vraag wanneer iets een foto is. Een fotogram wijst het aspect van de lens af, maar maakt nog gebruik van licht op een lichtgevoelig oppervlak. Het chemigram dwaalt wat verder af van de oorsprong door niet zozeer met licht te werken, maar met chemische stoffen. Deze twee technieken wijzen als het ware een verondersteld centraal aspect van het medium af: mimesis.⁷⁴ Fotografie werd in haar beginjaren gezien als hét medium dat de werkelijkheid het meest realistisch afbeeldde. De nabootsende functie van de fotografie suggereert een gelijkenis tussen de afbeelding en het afgebeelde object. In semiotische termen gesproken, hebben we het hier over een icoon. Concrete fotografie wijst dit begrip af: een concrete fotografische afbeelding kan geen icoon zijn, want het beeldt niets af uit de werkelijkheid. Wat dat betreft is een concrete foto geen foto in de conventionele zin van het woord.

Fotografie bestaat uit enerzijds een optisch component die representatief is en gebaseerd is op het perspectief met de lens als oog en anderzijds een chemisch component: de reactie van licht op materiaal met een lichtgevoelige laag. Dit laatste aspect heeft van doen met wat men in de semiotiek indexicaliteit noemt: een index is een spoor van en iets dat wijst op, bijvoorbeeld een voetafdruk in het zand of rook als spoor van vuur. Een index is een teken dat een causaal verband

⁷² Obrist 2007, pp. 92-93.

⁷³ Obrist 2007, p. 93.

⁷⁴ <http://concrete-photography.org/credo-eng.html> (geraadpleegd april 2015).

heeft met hetgeen waar het naar verwijst.⁷⁵ De index wordt ook wel symptoom genoemd en het heeft een oorzaak-gevolgverband met het object. Dat aspect van de index is de reden voor de foto die wordt gezien als betrouwbaar bewijs van iets dat zich heeft voorgedaan in het verleden. Een foto van een persoon is als het ware een afdruk van de verschijning van die persoon op lichtgevoelig materiaal en een bewijs dat die persoon daar op dat moment was. De index is een eigenschap van conventionele fotografie, van abstracte fotografie én van concrete fotografie. Het fotogram is misschien wel het meest pure voorbeeld van de indexicaliteit in de fotografie. De foto die overblijft als resultaat van het proces van het fotogram is het spoor van het licht op het lichtgevoelig papier. Het is een fysiek en direct proces: het licht komt direct op het papier terecht – of juist niet waar er een voorwerp tussen de lichtbron en het papier wordt gehouden. Jäger stelt dat concrete foto's op het eerste gezicht – omdat ze geen icoon zijn – misschien dan wel geen conventionele (iconische) betekenis en inhoud hebben, maar daarmee zijn ze nog niet onbeduidend. Ze onthullen namelijk een manier van omgaan met het fotografisch proces en ze maken een vorm van menselijke activiteit zichtbaar.⁷⁶ Bij de cameraloze werken van Tillmans is hier ook sprake van. Het onderwerp van de foto wordt dan het maakproces en de handelingen die Tillmans heeft gedaan of juist gelaten om het resultaat te verkrijgen.

⁷⁵ <http://concrete-photography.org/credo-eng.html> (geraadpleegd april 2015).

⁷⁶ Idem.

Wolfgang Tillmans is zelf curator van zijn eigen tentoonstellingen. Bij hem speelt de manier van presenteren een grote rol in de receptie van zijn werk. Een tentoonstelling van Tillmans kan daarom beter een installatie genoemd worden. De foto's zijn zodanig opgesteld dat ze één geheel vormen en onderlinge relaties aangaan met elkaar. Tillmans is vaak wel een week bezig met het inrichten van een tentoonstelling om de opstelling te verkrijgen die hij voor ogen heeft. Hij combineert in zijn installaties – sinds ongeveer 2000 – zijn beeldende, abstracte en concrete fotografie. Op deze manier krijgen zijn cameraloze werken een andere functie. Ze staan niet meer op zichzelf, maar gaan relaties aan met de werken om hen heen. Tillmans combineert niet alleen verschillende soorten fotografie, maar ook de manier waarop hij foto's ophangt. Hij schroomt niet om afbeeldingen aan de muur te prikken zodat het fotopapier omkrult, maar hij gebruikt ook lijsten (afbeelding 44, 45 en 46).

Tillmans gebruikt voor zijn nieuwe exposities ook oude foto's die hij ooit al heeft tentoongesteld. Soms verandert hij zelfs het formaat van foto's. Door deze portretten, stillevens en landschappen te combineren met zijn nieuwe en cameraloze werken creëert hij als het ware een complex netwerk van allerlei facetten uit zijn wereld. Tillmans' oeuvre wordt op deze manier één doorlopend geheel. De beschouwer focust zich minder op het individuele werk en probeert verbanden te zoeken tussen de getoonde foto's. Vaak probeert men een narratief te ontwaren, maar dat is lastig. Tillmans geeft het individuele werk ook minder belang door de manier waarop hij zijn werken ophangt. Soms gebruikt hij slechts plakband of spelden om zijn foto's op te hangen. De werken zijn over de gehele muur opgehangen en zijn niet in een dwingende volgorde geplaatst. Men is dus vrij om zelf verbanden te leggen tussen de verschillende afbeeldingen en genres. De beschouwer krijgt hierdoor veel vrijheid om zelf een invulling te geven aan de betekenis van zo'n installatie. Tillmans besteedt veel aandacht aan de opbouw van zijn installaties, maar laat wel de ruimte voor het publiek en daarbij dus ook het toeval.

Tillmans begon aan het begin van de jaren negentig al met zijn manier van tentoonstellingen samenstellen. Het was een niet-hiërarchische manier van tentoonstellen: Tillmans liet tijdschriftenpagina's naast zijn eigen, originele foto's zien en die foto's waren niet ingelijst. Op deze manier wilde hij geen onderscheid maken en geen waardeoordeel geven over wat er aan een muur hoorde te hangen en wat belangrijker was en wat niet. Vanaf het begin waren zijn tentoonstellingen al installaties.⁷⁷

⁷⁷ Verwoert e.a. 2002, p. 18.

Tillmans is geïntrigeerd door de spanning die bepaalde verwachtingen over de materiële eigenschappen van foto's als ding voortbrengt. Enerzijds is er de verwachting dat een foto een perfect, gecontroleerd vlak object is en anderzijds de realiteit van de foto die technisch gezien imperfect en onstabiel is: bij een niet goed toegepaste techniek kreukelt of krult het papier om et cetera. Tillmans omarmt dit gegeven juist en probeert het niet te verbergen: hij maakt het juist expliciet onderdeel van zijn installaties. Dit heeft ook te maken met hoe hij zijn werken vastmaakt aan de muur. Fotografische afdrukken hangt hij op met een speciale tape die de oppervlakte niet beschadigt zodat hij ze na afloop van een tentoonstelling er weer af kan halen. Tijdschriftenpagina's maakt hij vast aan de muur met spelden, omdat tape de pagina zou scheuren bij het afhalen ervan. Hij benadrukt hiermee het ding-karakter van de foto. Verder gebruikt de fotograaf rasters en lineaire hulpmiddelen om de plaats van de foto's te bepalen door de ruimte heen.⁷⁸ Dit duidt op een verlangen naar controle bij het opbouwen van de installaties. Maar net als bij het maakproces van zijn individuele foto's, laat Tillmans ook het toeval toe bij het samenstellen van zijn tentoonstellingen:

I can't control everything in my life and the installations are a reflection of this underlying sentiment that's been with me from an early age: this dichotomy between wanting to control everything and the humble acceptance of what actually is. I think this is, for example, reflected in the use of materials in my work, showing that there is no definite or permanent answer in photography. A photograph can never be stable and perfect and protected and I like the way it's constantly in flux. I position the different angles that go on in the materiality of a photo and I point them against each other. Some pictures I have framed, and others I hang directly on the wall as inkjet prints, and then with others I take away the whole uniqueness and limited-edition-ness thing and give a magazine page or a postcard an equal presence on the wall.⁷⁹

Hier maakt hij een vergelijking met het leven zelf: het proberen te controleren en accepteren van dingen die gebeuren. Maar hoe willekeurig de foto's in Tillmans' installaties ook verdeeld lijken over de muren, de fotograaf maakt vaak van tevoren een plan en is zoals gezegd lange tijd bezig met het vinden van de juiste – voor zover dat mogelijk is volgens Tillmans – compositie. Dit is bijvoorbeeld te zien aan een tekening die Tillmans maakte voor zijn tentoonstelling in Tate Britain in 2003 *If one thing matters, everything matters* (afbeelding 47). Aan de tekening is te zien dat hij zijn eigen werk ook tot op zekere hoogte in categorieën indeelt, maar die zijn niet erg strikt. Veel foto's kunnen in verschillende secties worden ingedeeld en worden met strepen en cirkels aan elkaar verbonden. Bij de categorie 'Photographic' maakt Tillmans het onderscheid tussen enerzijds 'controlled' en

⁷⁸ Verwoert e.a. 2002, pp. 29-32.

⁷⁹ Verwoert e.a. 2002, pp. 27-29.

‘intended’ en anderzijds ‘uncontrolled’. Dit laat zien dat hij zich zeer bewust is van de manier waarop hij toeval en controle toepast. Het schema is ook een mooi overzicht van alle genres die hij toepast in zijn werk. Hij heeft hier concreet gemaakt – voor zover dat kan – waarop de indeling van een installatie is gebaseerd, ook al lijkt daar alles door elkaar te hangen. Tillmans zegt over deze tekening en tentoonstelling:

The whole chart was made in the full knowledge of its own absurdity. Likewise, the catalog for the exhibition, *If One Thing Matters, Everything Matters*, which is an encyclopedic catalog of over two thousand images from the present back to when I began making pictures, is all about the audacity implicit in the attempt to make a map of my world, something that can never be drawn or defined. The thing that makes working this way both harder and much more interesting is that it’s also how I experience my life: there never are sharply circumscribed experiences or fields. I admire other artists that work in very strict patterns, but it’s interesting to note how that strictness or seriality is often associated with seriousness in our culture, with more thought and more depth. I find it more challenging to try to reconcile all those different fields that constitute experience as I live it day to day.⁸⁰

Wat Tillmans hier lijkt te zeggen is dat hij in zijn installaties een poging doet om zijn werk te ordenen, maar hij weet tegelijkertijd dat dit een absurd idee is. Omdat zijn werk een poging is om zijn wereld overzichtelijk te maken, lijken zijn tentoonstellingen te tonen hoe hij de wereld ziet. Er zijn echter in het echte leven geen strak omliggende categorieën en het schema laat ook zien hoe hij met het rommelige leven van alledag omgaat: er worden accenten gezet, maar die interfereren alle met elkaar. Dit maakt het nog lastiger om in de installaties van Tillmans een narratief of een structuur te ontwaren, want die is er blijkbaar nauwelijks. Volgens Gil Blank lijkt zijn werk dus behoorlijk willekeurig, maar hoe langer men er naar kijkt, hoe meer connecties er tussen toevalligheden ontstaan. Tillmans zegt dat dit een open proces is, al ligt aan zijn installaties wel een systeem ten grondslag en houdt indelen het verlenen van betekenis aan groepen binnen het systeem in. In zijn installaties laat hij dus aan de ene kant de betekenis aan het toeval over, maar toch zet hij daarvoor wel een soort van parcours uit. Vervolgens laat hij veel aan het toeval over en geeft de kijker ook een grote rol in de betekenisvorming. De beschouwer heeft veel ruimte om zelf te interpreteren. Tillmans verzamelt dus foto’s die hij wil laten zien – oude en nieuwe – hij besteedt veel aandacht aan de indeling en vervolgens laat hij de interpretatie gaan. ‘Ultimately, though, they all stay free, and in an installation I never say how they should be read’.⁸¹ Over het onderliggende systeem van zijn installaties en de verschillende formaten van de foto’s zegt Tillmans het volgende:

⁸⁰ Blank 2004, p. 117.

⁸¹ Blank 2004, pp. 118-119.

There's a rigorous system of only a few sizes underlying the intended sense of heterogeneity. I'm certainly not embracing everything. Even though there are so many things that aren't. I tried to show that in the flow chart. It is something specific that I'm looking at, and not everything. It's not about trying to control the whole world through pictures, or to get the process of seeing and experiencing out of my system. It's more that I'm trying to bear life, to bear the multiplicity of things, and that's what people find very hard. They find it hard to bear the lack of answers, so they strive for simple solutions and concepts, for simple ideas. Letting things stand on their own is about giving up control over them, it's the attempt to bear them. It's finding the pleasure in that experience, but also giving witness to the fact that there are no simple answers.⁸²

Het lijkt alsof Tillmans erop uit is om zijn kunst een soort analogie met het leven te laten hebben. Het leven is een rommeltje, vol twijfel en zonder antwoorden. We proberen het wel te ordenen, maar je krijgt geen overzicht en de ordening mislukt daardoor. Zoals Tillmans het zelf omschrijft: 'Your personal happiness level in life is determined by how well you negotiate between the things you can and the things you can't control. To reflect that is my aim in my art, to equally acknowledge chance and intention and their interdependence.'⁸³ Het gaat hem erom dat het leven een balans is tussen de dingen die je wel en niet zelf in de hand hebt. Dat wil hij laten zien in zijn kunst. Hij doet dat door in zijn werkwijze dit principe toe te passen: toeval en intentie en hun onderlinge afhankelijkheid toelaten in het proces van een kunstwerk maken.

Zoals gezegd is Tillmans vanaf ongeveer 2000 ook zijn abstraherende en concrete foto's gaan gebruiken voor zijn installaties. De abstraherende werken verbreden Tillmans' manier om zijn wereld vast te leggen. Hij legt niet alleen beelden vast, maar schept ze nu ook zelf. Volgens Bob Nickas is er sprake van een wisselwerking tussen de abstracte en beeldende werken als ze zo naast elkaar worden geplaatst.⁸⁴ Ze hebben een wederzijdse relatie met elkaar waarin ze elkaar als het ware informatie geven. Ze staan dus niet op zichzelf: volgens Nickas vormen alle werken van Tillmans bij elkaar een groot 'corpus' dat zo complex is als de wereld om ons heen. Resonantie speelt een belangrijke rol in de installaties: de ene afbeelding kan de andere afbeelding als het ware 'activeren' en de aandacht van de beschouwer wordt telkens door die wisselwerking ook naar de ruimte tussen de foto's getrokken.⁸⁵ De manier van opstellen van zijn installaties zijn eigenlijk een reflectie van de manier waarop Tillmans zijn fotografie benadert en waarbij hij alle mogelijke eigenschappen van de

⁸² Blank 2004, p. 119.

⁸³ Nickas, B., 'Pictures to Perceive the World', uit: Tillmans, W., *Freedom from the Known*, Göttingen 2006. Geen paginanummers. Quote uit e-mail van Tillmans aan de auteur, 10-12-2005.

⁸⁴ Nickas 2006, geen paginanummers.

⁸⁵ Idem.

fotografie onderzoekt en die vervolgens ons door elkaar gepresenteerd, maar niet zonder een rudimentaire ordening, voorhoudt. Ook hier is er sprake van een balans zoeken tussen controle en toeval, tussen een idee hebben en het eindresultaat niet kunnen forceren.

In het volgende hoofdstuk zal ik ingaan op de manier waarop foto's kunnen denoteren en connoteren. Een foto lijkt een denotatie – realistische weergave – van de werkelijkheid te zijn, maar vaak is dit niet het enige dat een foto laat zien. Connotaties kunnen op verschillende manieren aan een foto worden toegevoegd. Tillmans gaat bewust om met de betiteling van zijn concrete foto's die de beschouwer gericht naar een interpretatie leidt. Filosoof en semioticus Roland Barthes (1915-1980) schreef hierover in zijn 'Le message photographique' en dit artikel zal ik als uitgangspunt gebruiken voor mijn derde hoofdstuk.

Hoofdstuk 3

Denotatie en connotatie

*I want the pictures to be working in both directions. I accept that they speak about me, and yet at the same time, I want and expect them to function in terms of the viewer and their experience.*⁸⁶

Filosoof en semioticus Roland Barthes (1915-1980) was een van de eersten, naast Susan Sontag, die academische teksten schreef over fotografie. Hij schreef vanaf de jaren vijftig artikelen over het medium en in 1980 werd zijn boek *Camera Lucida* gepubliceerd, waarin hij op zoek gaat naar de aard en essentie van fotografie. Het artikel waar ik me in dit hoofdstuk op zal richten is echter 'Le message photographique' uit 1961.⁸⁷ In dit stuk richt Barthes zich in het bijzonder op de persfoto en vraagt hij zich af hoe deze communiceert met behulp van de tekst die daarbij wordt geplaatst. Hoewel de foto's van Tillmans geen persfoto's zijn, sluit deze tekst toch aan bij zijn werk, onder andere vanwege de nadruk die de kunstenaar legt op de titels die hij aan zijn foto's geeft. Essentiële termen in Barthes' tekst zijn *denotatie* en *connotatie*, waarmee hij onderscheid maakt tussen enerzijds dat wat door de foto wordt vastgelegd en anderzijds de socio-culturele en persoonlijke associaties die men bij een foto kan hebben.

Barthes stelt in zijn tekst dat de structuur van een persfoto met ten minste één andere structuur communiceert: die van de tekst. Dat kan de titel, het onderschrift en/of het artikel zijn, waarmee elke persfoto wordt vergezeld. Informatie wordt dus, volgens Barthes, overgedragen door twee verschillende structuren, waarvan één linguïstisch – die een code is tussen object en beeld – en de ander de foto zelf, die hij de *analogon* van de werkelijkheid noemt. Deze twee structuren werken samen, maar omdat hun eenheden niet van dezelfde soort zijn, blijven ze van elkaar gescheiden. De tekst bestaat uit woorden, die uit afzonderlijke 'units' (letters) bestaan die zijn gecodeerd (tekens die we moeten leren lezen), en de foto uit lijnen, oppervlakten en schaduwen die continu zijn en in elkaar overlopen, zonder 'units' en code. Daarom vindt Barthes dat bij een analyse eerst deze twee structuren moeten worden besproken; pas wanneer deze zijn doorgrond kan men begrijpen hoe ze elkaar aanvullen. Barthes vervolgt zijn stuk met het analyseren van de fotografische 'boodschap', omdat die daarvoor nog niet uitgebreid onderzocht was, in tegenstelling tot de linguïstische boodschap.

⁸⁶ Uit een interview met Bob Nickas voor Interview Magazine:

<http://www.interviewmagazine.com/art/wolfgang-tillmans#page2> (geraadpleegd juni 2015).

⁸⁷ Oorspronkelijk gepubliceerd in *Communications* 1 (1961), pp. 127-138. Door mij gelezen in het Engels als 'The Photographic Message' uit Sontag, S., *A Barthes Reader*, New York 1983, pp. 194-210.

De inhoud van de fotografische boodschap is de scène zelf. Er is volgens Barthes wel sprake van een reductie bij de overgang van object naar afbeelding, maar deze reductie is nooit een transformatie. Om vanuit de realiteit tot een foto te komen, is het niet nodig om de realiteit op te delen in eenheden en ze om te zetten in tekens die verschillen van de objecten die ze overbrengen (zoals in het alfabet): er is geen code nodig tussen het object en de afbeelding. De afbeelding is niet de letterlijke realiteit, maar het is de perfecte analogon van de werkelijkheid en dit kenmerk definieert de foto. Barthes stelt daarom dat dit de speciale status van de fotografische afbeelding is: het is een boodschap zonder code. Er zijn wel meer boodschappen zonder code, namelijk alle analoge reproducties van de werkelijkheid: tekeningen, schilderijen, cinema, theater etc. Maar bij deze kunstuitingen is er altijd sprake van stijl – hoe het is gedaan – en die brengt een tweede betekenis en maatschappelijke en culturele associaties met zich mee. Deze kunsten bevatten dus twee boodschappen: de denotatie: datgene wat wordt afgebeeld, en de connotatie, de manier waarop de cultuur invloed uitoefent op de associaties die met en in het beeld worden overgedragen. Barthes stelt echter dat de fotografie de enige van alle informatiestructuren lijkt te zijn die geheel wordt beheerst door de denotatie, omdat een foto een mechanische analogie van de werkelijkheid voortbrengt.⁸⁸ Er blijft geen ruimte over voor een tweede boodschap, de connotatie. Toch twijfelt Barthes hier aan en wil onderzoeken of de fotografische boodschap, of tenminste de persfoto, geconnoteerd kan zijn. De connotatie is dan niet per se meteen te zien op het niveau van de boodschap zelf, maar het kan worden afgeleid van het niveau van de productie en van de receptie van een foto. Barthes stelt dat een persfoto – maar dat kan ook gelden voor kunstfotografie – een object is dat is bewerkt, gekozen, geconstrueerd en behandeld volgens professionele, esthetische of ideologische normen, en op dat niveau dus met connotaties wordt bezet. Aan de andere kant wordt de foto ook ontvangen, waargenomen en gelezen. Het publiek verbindt de foto – bewust of onbewust – aan een arsenaal van tekens. Ook hier hebben we van doen met connotaties. De fotografische paradox is nu volgens Barthes dat in een foto twee boodschappen naast elkaar bestaan: de een zonder een code (de fotografische analogon) en de ander met een code (de kunst, de behandeling, de retoriek van een foto). De paradox is volgens Barthes dat een foto tegelijk een ‘objectieve’, analoge denotatie is (‘natuur’) als ook een gecodeerde, met waarde beladen, connotatief fenomeen (‘cultuur’): de boodschap ontwikkelt zich op basis van een boodschap zonder code (denotatie).

De concrete werken van Tillmans zijn interessant in dit opzicht, omdat ze geen scènes uit de werkelijkheid weergeven, maar de werkelijkheid als het ware ontvangen. Er is geen tussenkomst van

⁸⁸ Dat is de eerder genoemde ‘waarheidsclaim’: de foto als spoor van de werkelijkheid, het mechanische aspect die de analogon van de werkelijkheid zonder ‘second order message’ voortbrengt.

de kunstenaar. Ze verwijzen alleen naar zichzelf en de manier waarop ze gemaakt zijn. De foto's zijn op deze manier dus zeer objectief: Tillmans lijkt zichzelf zoveel mogelijk buiten beeld te houden en de foto's maken zich als het ware zelf. Ze zijn een direct spoor van de werkelijkheid, zonder bemiddeling van de kunstenaar en dus zonder 'stijl'. De vraag is dan hoe zo'n foto's toch connotaties met zich mee kunnen brengen? Dit moet dan in de receptie liggen en niet zozeer in de productie. Tillmans' foto's worden getoond in de context van musea en galerieën waarin werken worden opgehangen om bekeken te worden. Dit is een groot verschil met de persfoto, waar Barthes over schrijft, die een nieuwsboodschap dient over te brengen. In een kunstcontext worden de foto's van betekenis voorzien, omdat we ze, bewust of onbewust, verbinden aan een arsenaal van tekens. Dat kunnen andere kunstwerken zijn – bij Tillmans is er vaak sprake van associaties met Amerikaanse abstracte schilderkunst uit de tweede helft van de twintigste eeuw – maar we kunnen ze ook associëren met van alles uit de wereld, bijvoorbeeld zaken uit de natuur. Als beschouwer heeft men er moeite mee de concrete werken te nemen zoals ze zijn. Pas als we meer weten over hun productiegeschiedenis en die kunnen inpassen in een kunsthistorisch vertoog, kunnen we ze beter accepteren en ze ervaren als een vernieuwende impuls in het denken over fotografie. Dus ook al zien we een concrete, connotatieloze, foto, we plaatsen ze toch in een cultureel discours.

Barthes onderscheidt zes verschillende manieren waarop er een "tweede betekenis", de connotatie, aan een foto kan worden toegevoegd. Dit betekent volgens hem een codering van het fotografische analoon. Hij maakt onderscheid in deze zes procedures door ze in twee groepen op te delen: bij de eerste drie wordt de connotatie gevormd door de realiteit zelf te wijzigen. De eerste manier is *trucage*, door bijvoorbeeld twee personen bij elkaar te brengen in een foto die elkaar in werkelijkheid niet hebben ontmoet. Wat hier gebeurt is dat er gebruik wordt gemaakt van de geloofwaardigheid van de foto als pure denotatie terwijl deze door de *trucage* eigenlijk zwaar geconnoteerd is. Ten tweede noemt Barthes *pose* als manier om een foto te connoteren. Een pose die een persoon aanneemt op een foto kan bepaalde associaties met zich meebrengen, omdat er al een cultureel geheugen aan standaard houdingen bestaat waar zich bepaalde betekenissen mee verbonden hebben. Als derde procedure noemt Barthes het plaatsen van objecten in een foto waar bepaalde culturele betekenissen aan kleven. Zo associeert men, bijvoorbeeld, een boekenkast met een intellectueel. Objecten worden zo als symbolen ingezet. Bij deze drie connotatieve procedures lijkt het echter alsof de connotatie in de scène zelf is vastgelegd, alsof deze onmiddellijk en spontaan optrad, dat wil zeggen zonder dat er sprake is van een toegevoegde "tweede betekenis".

De laatste drie procedures scheidt Barthes dus van de eerste drie, omdat deze in de foto zelf vastgelegd zijn. Als vierde noemt Barthes *photogenia*, waarmee hij bedoelt dat de foto zelf is

opgesmukt door technieken als belichting, opnametijd en bijzondere wijzen van afdrukken. De connotatie is hier gelegen in de sublimering van de scènes uit de realiteit die worden weergegeven. De vijfde manier om een foto te connoteren is volgens Barthes het estheticisme. Foto's lenen hierbij als het ware de coderingsystemen van andere kunstvormen, zoals schilderkunst, waardoor de foto esthetische en artistieke kwaliteiten krijgt. Hierbij kun je denken aan overeenkomsten in compositie en stijl, zoals bij het Picturalisme rond 1900 waarbij men onder andere lichtgebruik uit schilderijen wilde overbrengen in de fotografie. De laatste procedure die Barthes benoemt is syntaxis. Foto's kunnen zich met elkaar verbinden om zo een reeks te vormen waarin de connotatie niet de enkele foto betreft, maar gelegen is in hun opeenvolging.

Deze laatste drie zijn interessanter in relatie tot de cameraloze werken van Tillmans, omdat ze een onbemiddeld analogon van de werkelijkheid zijn en dus van de eerste drie manieren geen sprake kan zijn. Ten eerste is photogenia een fenomeen dat in verband kan worden gebracht met zijn werk. In Tillmans' vroege conventionele foto's speelt belichting een interessante rol. Curator Russell Ferguson schrijft hierover in zijn artikel 'Faces in the Crowd' en noemt vroege portretten als *Julia* die Tillmans van zijn vrienden en klasgenoten maakte als voorbeeld (1991) (afbeelding 48):

His lighting is antitheatrical; indeed it is all but invisible, but it is very important. He generally keeps it flat, most often by bouncing a hand flashgun intuitively into the room, preferably off a white wall somewhere. This technique largely eliminates shadows, thus giving the picture a clarity and a directness that is understated but unmistakable. We tend to edit out shadows from our consciousness of what we see in daily life. Tillmans keeps them mostly out of his photographs, too. Paradoxically, they thus seem all the more immediate.⁸⁹

Uit de beschrijving van Ferguson kunnen we dus concluderen dat Tillmans eigenlijk het tegenovergestelde doet van sublimeren, desublimeren. Hij gebruikt wel de middelen die *photogenia* inhoudt, maar gebruikt ze op een manier waardoor de scènes die hij fotografeert erg alledaags aandoen. Deze scènes lijken meestal al erg banaal van zichzelf en Tillmans benadrukt dit alleen maar door zijn manier van fotograferen. Zijn *Nachtstilleben* (2011) (afbeelding 49) bijvoorbeeld toont een verzameling voorwerpen die waarschijnlijk gewoon afkomstig is uit het atelier of de woning van Tillmans zelf en bestaat uit enkele kaarsenhouders, batterijen, een fles en wat andere alledaagse spullen. Dit banale stilleven probeert hij niet mooier te maken dan het is en fotografeert het op zijn eigen, directe manier. Dit is ook het geval bij zijn *Chemistry squares* (1992) (afbeelding 50, 51 en 52), foto's die gemaakt zijn in een nachtclub. De op snapshots lijkende foto's tonen zwetende hoofden van dansende mensen en Tillmans legt deze momenten vast op dezelfde manier als zijn stillevens,

⁸⁹ Ferguson, R., 'Faces in the Crowd', p. 81, uit : Ault, J. et.al., *Wolfgang Tillmans*, New Haven (CT), 2006.

landschappen en andere figuratieve werken. Hij heeft oog voor wat meestal niet opgemerkt wordt. Deze foto's, samen met zijn concrete, cameraloze werken, laten zien dat Tillmans zich niet in een bepaalde schema laat vatten. Volgens kunsttheoreticus Lane Relyea is de kunstenaar dan ook vooral een generalist, een alleskunner:

Tillmans is, after all, very much a generalist. Just look at his sprawling installations ... , the work's encyclopedic array of subject matter... Look at the different functions he performs ... and how effortlessly his practice segues from studio time in the darkroom to poststudio forms of engagement. So to the question of what might be the meaning of abstraction for Tillmans's larger enterprise, and what might Tillmans's work mean for abstract art in turn, one possible answer is this: abstraction aids in Tillmans's quest for generality, for a broadness of scope and vision, while Tillmans's generality aids in recovering abstraction from its current status as an overly narrow artistic specialization.⁹⁰

Relyea geeft hier een heel heldere omschrijving van Tillmans' werk in het algemeen. Zijn onderwerpen zijn zeer uiteenlopend, hij neemt zelf als kunstenaar meerdere posities in en zijn werkomgeving verandert regelmatig. Abstracte werken zouden dan, naast de concrete foto's, bijdragen aan Tillmans' manier een brede visie uit te dragen, waarin van alles en nog wat in aanmerking komt om als kunst te worden genomen. Dat desublimeren werkt dan door in zijn gehele oeuvre, niet alleen bij zijn foto's die met een camera zijn gemaakt. Het alledaagse en banale speelt ook een rol in het ontstaan van de cameraloze werken. Zoals te zien in de *Parkett Edition*-foto's toont Tillmans de foutjes in het maak- en afdrukproces van de foto's. Hiermee toont hij bewust deze banaliteiten die in het leven ook voorkomen. Hij benadrukt deze imperfecties die men normaal gesproken zou verdoezelen. Zoals Tillmans zelf benadrukte in een e-mail naar Bob Nickas: 'Your personal happiness level in life is determined by how well you negotiate between the things you can and the things you can't control. To reflect that is my aim in my art, to equally acknowledge chance and intention and their interdependence.'⁹¹ Die analogie met het leven zelf benadrukt Tillmans veelal in interviews en in zijn werk. In zijn cameraloze werk voert Tillmans de acceptatie van deze banale foutjes tot in het extreme door. Het gaat immers in de concrete foto's om de ontvangst van de wereld zoals die is. Deze cameraloze werken zijn alleen nog maar de abstraheringen, die eerst zijn figuratieve werken doorkruisten. De *Silver*-werken bijvoorbeeld (afbeelding 28) zijn puur ontstaan door vuile ontwikkelingsapparaten. Ze zijn nu dus puur de banale toevalligheden die zich voordeden

⁹⁰ Relyea, L., 'Photography's Every Day Life and the End of Abstraction', p. 90 uit: Ault, J. et.al., *Wolfgang Tillmans*, New Haven (CT), 2006.

⁹¹ Nickas, B., 'Pictures to Perceive the World', uit: Tillmans, W., *Freedom from the Known*, Göttingen 2006. Geen paginanummers. Quote uit e-mail van Tillmans aan de auteur, 10-12-2005.

bij de ontwikkeling van de figuratieve werken, die Tillmans nu op een gecontroleerde manier toepast in zijn concrete werken.

Estheticisme zoals Barthes het omschrijft, speelt echter in meer of mindere mate toch een rol in de cameraloze werken van Tillmans. Het is niet de kunstenaar's intentie om een bepaalde schilderstijl over te nemen in zijn fotografie, maar toch krijgt men associaties met schilderstromingen zoals het abstract-expressionisme of post-painterly abstraction, zoals we in hoofdstuk twee zagen. De grootte van de werken en de kleurvlakken zijn niet direct ontleend aan die schilderijen uit de tweede helft van de twintigste eeuw, maar of Tillmans wil of niet, ze lijken er wel enorm op en een kunstliefhebber zal meteen een associatie hiermee hebben. De connotatie lijkt hier echter, anders dan in Barthes' analyse van de persfoto, niet op het niveau van de productie, maar van de receptie, waardoor kunsthistorische verwijzingen op de foto's worden geprojecteerd.

De procedure van de syntaxis is erg interessant in verband met de installaties van Tillmans. Hoewel hij geen narratieve reeksen maakt, maakt Tillmans wel bewuste keuzes in het plaatsen van zijn werken op tentoonstellingen. De beschouwer kijkt nu niet alleen naar de interne structuur van de foto, maar gaat ook de andere werken erbij betrekken. Omdat er – voor de beschouwer – geen duidelijke verbanden zijn tussen de werken, ontstaat er een wirwar van connotaties en een complex web van associaties. Deze liggen opnieuw op het niveau van de receptie. In de reeds geproduceerde foto's verandert immers niets, het is de structuur waarin ze worden ondergebracht die nieuwe betekenissen mogelijk maakt. Het is dan de vraag in hoeverre die structuur zelf, die immers zorgvuldig is bepaald door Tillmans, een vorm van connotatie sturende productie is. Brengt de kunstenaar toch zelf een bepaalde vorm van syntaxis is het spel? En kan hij daarmee interpretatie sturen? Er lijkt weinig sprake van overdracht van cultuurbepaalde fenomenen zoals poses en objecten die interpretatie, dus connotatie, sturen. Toch gebruikt hij wel wijzen van tentoonstellen die cultureel zijn bepaald, dat wil zeggen kunstobjecten ter contemplatie aan een witte wand hangen. Hij ondermijnt dit echter ook door er geen narratief in aan te brengen, zodat de beschouwer zelf maar moet zien welke eventuele verbanden er te leggen zijn.

Barthes' zes procedures connoteren de fotografische boodschap van de persfoto. Hieraan kan nog tekst worden toegevoegd, wat meestal het geval is bij de persfoto. Tillmans betitelt zijn werken en daarmee voegt hij tekst toe aan zijn afbeeldingen; dit doet hij op een bewuste manier. Barthes heeft drie opmerkingen ten aanzien van tekst bij de fotografische afbeelding. Ten eerste stelt hij dat de tekst op een afbeelding parasiteert. Waar voorheen de afbeelding de tekst illustreerde en het verhelderde, is het nu de tekst die de afbeelding met tekens belaaft en het met een cultuur, een moraal of een voorstelling belast, terwijl de (informatieve) tekst op de 'objectieve' foto gefundeerd

lijkt en er slechts een secundaire laag aan lijkt toe te voegen, ogenschijnlijk zonder gevolgen. Alsof de tekst louter beschrijft wat de foto denoteert. Ten tweede, is volgens Barthes het effect van connotatie afhankelijk van de manier waarop de tekst wordt gepresenteerd. Hoe dichter de tekst de afbeelding benadert, hoe minder deze lijkt te connoteren. Als de tekst beschrijft wat er op de foto staat, lijkt de verbale boodschap de echo te zijn van de objectiviteit van de afbeelding, alsof de tekst de foto dupliceert. Ten derde wil Barthes benadrukken dat het onmogelijk is dat de tekst de afbeelding reproduceert. De tekst wijst vaak op zaken die in de afbeelding al worden geconnoteerd. Soms is het echter het geval dat de tekst een compleet nieuwe betekenis creëert die achteraf op de afbeelding wordt geprojecteerd en zelfs in tegenspraak kan zijn met het beeld.

Bij cameraloze werken als *Blushes*, *Freischwimmer* en *Muskel* speelt de betiteling een sterk connotatieve rol. Het is hier inderdaad het geval dat de tekst de afbeelding belaadt met associaties, omdat er geen werkelijke blozende wangen, zwemmers of spieren te zien zijn. Maar in dit geval is de inhoud van de tekst de connotatie, omdat de afbeelding zelf nauwelijks geconnoteerd is. De tekst beschrijft namelijk niet wat er op de foto staat, maar wat men of Tillmans er zelf mee associeert. Dit sluit aan bij het tweede punt dat Barthes noemt in relatie tot de tekst. De tekst staat in dit geval ver af van de denotatie en connoteert dus hevig. In de gevallen van Tillmans' cameraloze werken is er dus sprake van projectie van compleet nieuwe betekenis op de afbeelding.

Wat betreft de relatie tussen afbeelding en tekst, heeft Tillmans in het verleden veel gewerkt met persfoto's. In de beginjaren van zijn kunstenaarschap combineerde hij regelmatig uitgescheurde tijdschriften- of krantenpagina's met prints van zijn eigen foto's in installaties. Bij zijn eerste solotentoonstelling in Galerie Bucholz in Keulen in 1993 is dit al duidelijk te zien (afbeelding 53). Hiermee haalde hij reeds bestaande beelden, die voor iedereen te zien en te koop zijn, binnen de muren van galerieën en musea en combineerde ze met zijn eigen fotografie die wordt gezien als kunst. Door deze twee te combineren samen met zijn manier van ophangen wijst hij hiërarchie af in zijn manier van fotografie tonen. In 1999 wijdde de kunstenaar zelfs een heel boek aan persfoto's waar soldaten op voorkomen: *Soldiers: The Nineties*.⁹² Deze verzameling aan afbeeldingen heeft Tillmans ook tentoongesteld in musea en galerieën. De serie bestaat uit plaatjes van soldaten die Tillmans vanaf het begin van de jaren negentig heeft verzameld, uit Amerikaanse, Engelse of Duitse kranten.⁹³ Vaak zijn er korte tekstfragmenten te zien waaraan men kan afleiden welk conflict het betreft in de foto, bijvoorbeeld het uiteenvallen van Joegoslavië. Vaak ontbreekt echter de titel of het onderschrift. Het grootste deel van de foto's is gerelateerd aan contemporaine oorlogsvoering,

⁹² Tillmans, W., *Soldiers: The Nineties*, Keulen 1999.

⁹³ Evans 2010, p. 101.

maar er zijn ook beelden te zien van bijvoorbeeld krakersdemonstraties in Duitsland die hardhandig door de politie uit elkaar worden geslagen en Tillmans voegde ook nog enkele eigen foto's toe zonder bijschrift of verwijzing naar de maker.⁹⁴ Bovendien is er in het boek geen essay, lijst van illustraties of paginering te vinden. De persfoto's die Tillmans gebruikte, zijn vaak afgesneden en uit de context van de bron gehaald (afbeelding 54). Teksten en titels zijn niet meer in het geheel te lezen. Voor de tentoonstellingen drukte Tillmans een selectie van de foto's op verschillende formaten af (afbeelding 55). Door deze quasi nonchalante omgang met tekst en beeld, wordt de connotatie een complex gegeven. De foto's die duidelijk afkomstig zijn uit de pers worden namelijk niet als zodanig gepresenteerd. De oorspronkelijke boodschap wordt ondermijnd door de afsnijding van de tekst en het veranderen van de context. Barthes maakt onderscheid tussen de boodschap van de foto en van de tekst. Door alleen maar foto's van soldaten te tonen, vaak uit de context van het conflict waar ze deel aan namen, komt de nadruk te liggen op de boodschap van de foto's zelf die nu niet wordt geparasiteerd door de tekst. Wanneer de tekst niet helemaal wordt weggelaten, maar wordt afgesneden, wordt dit ingewikkelder, omdat men toch zal proberen de tekst te ontcijferen. Hierdoor ontstaat er een ingewikkelde relatie tussen de foto en tekst die beide de associatie van de beschouwer beïnvloeden.

Aan het eind van zijn betoog stelt Barthes dat connotatie voor alles een cultureel fenomeen is waarin verschijnselen met bepaalde betekenissen worden beladen als gevolg van de culturele praktijken van een bepaalde samenleving. Men projecteert geen gevoelens of waarden op een foto die transhistorisch zijn, maar een wijze van betekenisverlening die al in een bepaalde samenleving is ontwikkeld. Het lezen van een foto is dus afhankelijk van de culturele en historische kennis van de lezer, die de tekens ervan heeft leren verstaan. Het is vrijwel onmogelijk een foto 'ongecultiveerd' te lezen, dat wil zeggen louter op het fysieke en niet op het semantische niveau. In de waarneming van een foto brengen we deze onder in categorieën en benoemen we de foto al categoriserend. Gezien vanuit dit perspectief kent de foto helemaal geen denotatieve staat maar wordt onmiddellijk ondergebracht in een eerste connotatieve laag: die van de categorieën van de taal.

Iedere code is volgens Barthes tegelijk arbitrair en rationeel en mensen zoeken hun toevlucht tot codes om zichzelf te bewijzen of te testen. Daarom zegt de analyse van de code zelf meer over een samenleving dan de analyse van datgene waar het beeld naar verwijst. Door het beeld te coderen wordt een inert object een taal die aan dat 'ongecultiveerde', 'mechanische' beeld een sociale dimensie geeft.

⁹⁴ Evans 2010, p. 101.

In dit licht gezien, kan er nauwelijks sprake zijn van denotatie, ook niet in de cameraloze werken van Tillmans. Men zal altijd bepaalde associaties hebben bij een foto, omdat we altijd categoriseren. Maar Tillmans' werk maakt het juist moeilijk om dit te doen. Hij gebruikt zoveel verschillende genres en manieren van presenteren, dat het lastig is zijn werk te plaatsen. Dit gegeven bevestigt dat Tillmans niet in een bepaald schema te vangen is en juist eerder een dergelijke schematisering in en met zijn werk bestrijdt door voortdurend fotografische genres naast en door elkaar te gebruiken en tentoon te stellen. Desondanks worden ze als kunstwerken bekeken, in de kunstgeschiedenis opgenomen en van historische en artistieke connotaties voorzien die aan de culturele context worden ontleend. Dat geschematiseerde betekenissen door hem worden ondermijnd, houdt nog niet in dat zijn werk eraan kan ontsnappen.

Conclusie

*Ever since I started printing in 1990, I've been collecting things that went wrong in the darkroom. I've always taken great pleasure in interesting accidents, and as I saw them happening I would then use that as a chance to experiment, shaping the accidental.*⁹⁵

‘Shaping the accidental’: Tillmans geeft vorm aan de toevalligheden die in zijn wereld op zijn pad komen. Hij is een postmoderne kunstenaar die de fotografie inzet om zijn wereld te verkennen en te onderzoeken hoe ver hij met het medium kan gaan. Met zijn cameraloze foto's trekt Tillmans dit door tot in het uiterste.

De cameraloze werken van Tillmans lijken op het eerste gezicht een radicale breuk met zijn eerdere werk te zijn. Van dansende, jonge mensen, stilleven en landschappen naar concrete fotografie die niet meteen te duiden is. Toch is deze overgang een veel logischer en geleidelijker stap dan vermoed. Tillmans laat zich in dit proces gedeeltelijk leiden door het toeval in het chemische proces van de fotografie. Met de uitgave van *Parkett Edition* in 1998 maakt de kunstenaar dit voor het eerst publiekelijk onderdeel van zijn werk. Deze verzameling ‘donkere-kamer-mislukkingen’ is een katalysator geweest voor het ontstaan van Tillmans' cameraloze werken. De fouten die zich voordeden bij bijvoorbeeld het afdrukproces van zijn foto's, zette de kunstenaar juist in in zijn kunst om het spectrum van de fotografie af te tasten. Op deze manier spelen toeval en controle een rol in Tillmans' werk, waartussen de kunstenaar een balans lijkt te proberen te vinden.

In de werken waarbij Tillmans in de overgang zit tussen conventioneel naar concreet, komen vaak abstraherende elementen voor. Abstractie speelt echter altijd al een – ingewikkelde – rol in zijn oeuvre. Al vanaf zijn aller vroegste (kopieer)werken onderzoekt Tillmans de structuur van een beeld door het meerdere keren uit te vergroten waardoor er alleen nog een abstracte afbeelding overblijft waar het oorspronkelijke beeld nog wel in verscholen zit. In zijn fotografie zoekt Tillmans de grenzen van figuratie op door verschillende ongewone perspectieven toe te passen, bijvoorbeeld door zijn camera recht omhoog of omlaag te richten. Een voorbeeld van een foto die zich op het hellingsvlak van figuratief via abstraherend naar concreet bevindt, is het al eerder besproken *I don't want to get over you* (2000) (afbeelding 34). Hierbij is een landschapsfoto ‘bevlekt’ met groene strepen, waardoor de nadruk gelegd wordt op het fotografisch proces en het objectkarakter van de foto. Op deze manier ontwikkelt Tillmans zijn cameraloze werken, die als concreet kunnen worden beschouwd. Concrete fotografie is alleen gericht op het medium zelf en de foto's verwijzen louter

⁹⁵ Kernan 2001, p. 63.

naar zichzelf, ze zijn een realiteit in zichzelf en geen abstrahering van de werkelijkheid. Concrete foto's maken als het ware zichzelf zonder bemiddeling van de kunstenaar. Ze zijn een onbemiddelde ontvangst van de werkelijkheid. Hun betekenis is dan een afgeleide van de context waarin ze ontstaan zijn en hun maakproces.

Tillmans gebruikt bij zijn cameraloze werk vooral de techniek van het luminogram, wat een variatie is op het fotogram. Lászlo Moholy-Nagy was pionier in de ontwikkeling van deze techniek voor de kunsten aan het begin van de twintigste eeuw. Hij was ervan overtuigd dat fotografie als de nieuwe kunstvorm de schilderkunst zou vervangen en met het fotogram kwam de kunstenaar in direct contact met licht, wat een essentieel onderdeel is van de fotografie. Moholy-Nagy was voorstander van productieve, in plaats van reproductieve, fotografie en het fotogram bracht dit tot stand vanuit de materie en de mechanische componenten van het medium, waarbij geen optische referentie naar bestaande beelden uit de werkelijkheid worden gemaakt. In die tijd was er ook een maatschappelijk doel: kunstenaars van de Nieuwe Visie waren ervan overtuigd dat routines van het dagelijks leven de perceptie van mensen hadden vervaagd en verstompt. Men was uit op nieuwe vormen van verbeelding voor de moderne mens. Bij Tillmans is er niet zozeer sprake van de bedoeling een doelbewuste maatschappelijke verandering teweeg te brengen, maar bij hem gaat het gebruik van het luminogram erom de mogelijkheden van het medium fotografie te verkennen. Het is alsof hij telkens weer denkt: wat is er nog meer mogelijk? Wat kan ik nog meer gebruiken? In zekere zin verkende ook Moholy-Nagy ook de mogelijkheden in de fotografie, maar vanuit een modernistisch oogpunt. Tillmans doet dit juist als een postmoderne kunstenaar. Zijn gebruik van reeds bestaande beelden en de manier waarop hij alles in zijn wereld tot onderwerp van zijn kunst verklaart, zijn kenmerken van de strategieën die de postmoderne kunstfotograaf sinds de jaren zeventig van de twintigste eeuw toepast.⁹⁶ Pierre Cordier is uitvinder van de techniek van het chemigram, waar Tillmans in zijn werk ook gebruik van maakt. Bij deze manier van werken speelt experiment een grote rol, omdat het moeilijk is controle te houden over de uitkomst van hoe de chemische elementen vormen maken op het fotografisch papier. James Welling komt qua werkwijze het dichtst in de buurt van Tillmans als het om cameraloze fotografie gaat. Welling maakt gebruik van technieken die in de eerste helft van de twintigste eeuw zijn ontwikkeld en gebruikt ze naar eigen inzicht en welgevallen.

Tillmans' cameraloze werken zijn min of meer in groepen op te delen, waarin de individuele werken bepaalde eigenschappen met elkaar gemeen hebben. Ze kunnen associaties oproepen met het menselijk lichaam, kleurvlakken of psychedelische composities tonen, fotopapier als onderwerp

⁹⁶ Gierstberg, F., 'Fotografie en beeldende kunst', p. 104-106, uit: Stokvis, W. en Zijlmans, K., *Vrij spel: Nederlandse kunst 1970-1990*, Amsterdam 1993.

hebben – en daarmee het objectkarakter van een foto benadrukken – of ze kunnen geabstraheerde conventionele foto's zijn. Al dit soort werken toont Tillmans – ogenschijnlijk willekeurig – tussen zijn met camera gemaakt foto's als onderdeel van zijn installaties. Hierbij laat hij ook vroeg werk weer terugkomen op een ander formaat tussen nieuw werk waarbij hij de foto's op een niet-hiërarchische manier vastpint of plakt aan de muur. Zijn manier van zijn werk tonen is een metafoor voor zijn fotografie. Tillmans is op zoek naar een brede fotografische visie en licht het banale en alledaagse uit: 'He makes us see the latent beauty in the peripheral, and in objects and phenomena the significance of which escapes the norms of high culture.'⁹⁷ In zijn zoektocht naar zijn visie, neemt hij – als postmodern kunstenaar – elk genre dat hij kan gebruiken mee en daarin zijn zijn concrete, cameraloze werken alleen maar een manier om zijn fotografische visie uit te breiden. Door zijn niet-hiërarchische manier van presenteren, heeft elk werk evenveel waarde en betekenis en viert het banale hoogtij. Hierbij speelt hij met het toeval en de controle die hij toelaat in zijn werk: de opzet van een installatie kan wel een week duren, heeft vaak een schema als basis en wordt met een raster opgesteld, maar laat het vervolgens vrij voor interpretatie van het publiek.

Deze interpretatie hangt af van verschillende factoren. Tillmans probeert toch – terwijl hij zijn werk gedeeltelijk open laat voor interpretatie – bepaalde associaties op te roepen door middel van zijn betiteling. Vooral bij zijn cameraloze werk kan een titel een stempel drukken op de interpretatie, omdat deze werken concreet zijn en dus niet naar beelden uit de werkelijkheid verwijzen. De tekst staat dan zo ver af van de afbeelding, dat de betekenis van de tekst opgedrongen wordt aan de afbeelding. De concrete foto's, die op het niveau van de productie een denotatie zijn, worden geconnoteerd op het niveau van de receptie. De beschouwer categoriseert, bewust of onbewust, de foto's die Tillmans exposeert en verbindt deze aan een arsenaal van tekens die opgeslagen zitten in de cultuur. Tillmans speelt bewust dit spel van toeval en controle bij het maken van zijn kunst.

⁹⁷ Birnbaum, D., 'A New Visual Register for Our Perceptual Apparatus', pp. 15-29, uit: Ault, J. et.al., *Wolfgang Tillmans*, New Haven (CT), 2006.

Bibliografie

- Ault, J. et.al., *Wolfgang Tillmans*, New Haven (CT), 2006.
- Barthes, R., 'Le message photographique', *Communications* 1 (1961), pp. 127-138.
- Blank, G., 'Gil Blank and Wolfgang Tillmans in conversation', *Influence* 2 (2004), pp. 110-121.
- Bracewell, M. e.a., *Wolfgang Tillmans*, *Serpentine Gallery*, Londen 2010.
- Cordier, P., 'Chemigram: A New Approach to Lensless Photography', *Leonardo* 15 (1982), pp. 262-268.
- Cordier, P., *Le chimigramme – the chemigram*, Brussel 2007.
- Edwards, S. en Woods, P., *Art of the Avant-Gardes*, Londen 2004, pp. 395-425 ('Profane illumination': photography and photomontage in the USSR and Germany).
- Eichler, D. en Tillmans, W., *Wolfgang Tillmans: Abstract Pictures*, Ostfildern 2011.
- Elcott, N.M., 'The Shadow of the World', *Aperture* 190 (2008), pp. 30-39.
- Evans, D., 'Wolfgang Tillmans and the Wandering Image', *Image & Narrative* 4 (2010), pp. 98-112.
- Fawkes, C., 'Photography and Moholy-Nagy's Do-It-Yourself Aesthetic', *Studio International* 1975, uit: Petruck, P.R., *The Camera Viewed, vol. I*, New York 1979.
- Haus, A., *Moholy-Nagy: Fotos und Fotogramme*, München 1978.
- Kernan, N., 'What they are: a conversation with Wolfgang Tillmans', *Art on Paper* 5 (2001), pp. 60-67.
- Moholy-Nagy, L., *Vision in Motion*, Chicago 1947.
- Moholy-Nagy, L., 'A New Instrument of Vision', *Printing Art Quarterly* 67 (1937), p.21.
- Nickas, B., 'Pictures to perceive the world' in: Tillmans, W., *Freedom From the Known*, Göttingen 2006.
- Obrist, H.U., *Hans Ulrich Obrist & Wolfgang Tillmans: The Conversation Series*, Keulen 2007.
- Pühringer, A., 'Bilder von der Dinglichkeit der Welt', *Frame* (2005), pp. 64-74.
- Quéloz, C., 'Images of photography', uit: Look, U. et. al., *James Welling: photographs 1977-1990*, Bern 1990.
- Rexer, L., *The edge of vision: the rise of abstraction in photography*, New York 2009.
- Shimizu, M. en Tillmans, W., *Truth Study Center*, Keulen 2005.
- Stillman, S., 'In the studio: James Welling', *Art in America* (2011), pp. 55-61.
- Stokvis, W. en Zijlmans, K., *Vrij spel: Nederlandse kunst 1970-1990*, Amsterdam 1993.
- Tillmans, W., *Freedom from the Known*, Göttingen 2006.

- Verwoert, J. e.a., *Wolfgang Tillmans*, Londen en New York 2002.

Internetbronnen

- <http://vimeo.com/13149446> (geraadpleegd januari 2015)
- <http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/camera-less-photography-techniques/> (geraadpleegd januari 2015)
- http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm (geraadpleegd februari 2015)
- <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-united-states/a/the-pictures-generation> (geraadpleegd februari 2015)
- <http://concrete-photography.org/credo-eng.html> (geraadpleegd april 2015).
- <http://www.interviewmagazine.com/art/wolfgang-tillmans#page2> (geraadpleegd juni 2015).
- <http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7B47e85f8f-0dda-4369-a532-a4e504b4b3ea%7D&oid=284643&imgno=0&tabname=label> (geraadpleegd juni 2015)

Afbeelding 1



Wolfgang Tillmans, *Stedelijk room*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 2008

Afbeelding 2



Wolfgang Tillmans, *Stedelijk room*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 2008

Afbeelding 3



Wolfgang Tillmans, *View From Above*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Denemarken, 2003

Afbeelding 4



Wolfgang Tillmans, *Love (hands in the air)*, 1989

Afbeelding 5



Wolfgang Tillmans, *Dancer, Opera House*, 1989

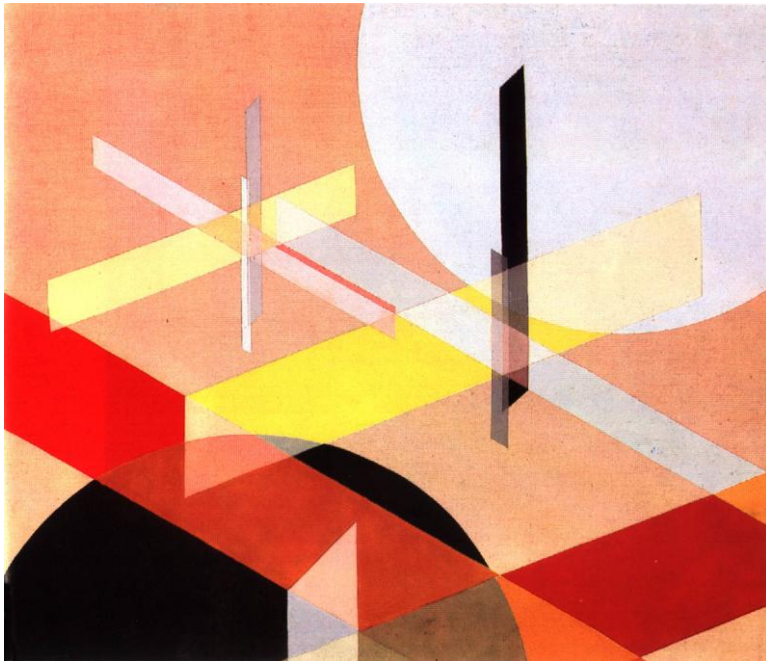
Afbeelding 6



László Moholy-Nagy, *Zonder titel (fotogram)*, 1922

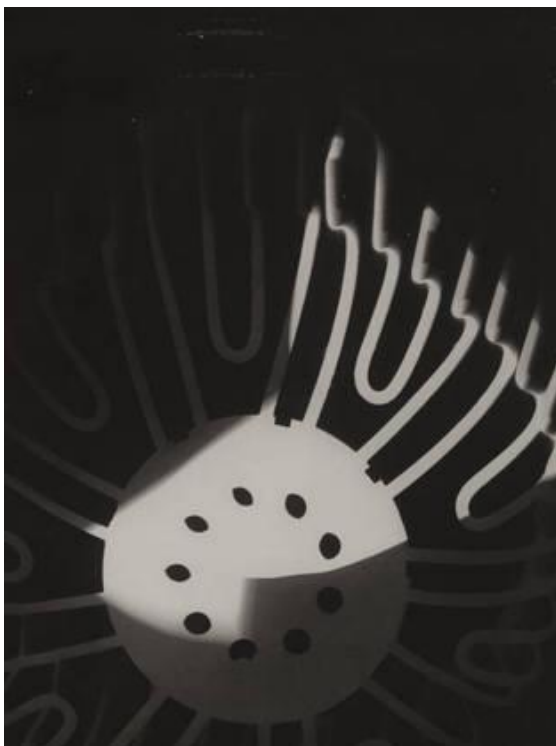
Eén van Moholy-Nagy's eerste fotogrammen.

Afbeelding 7



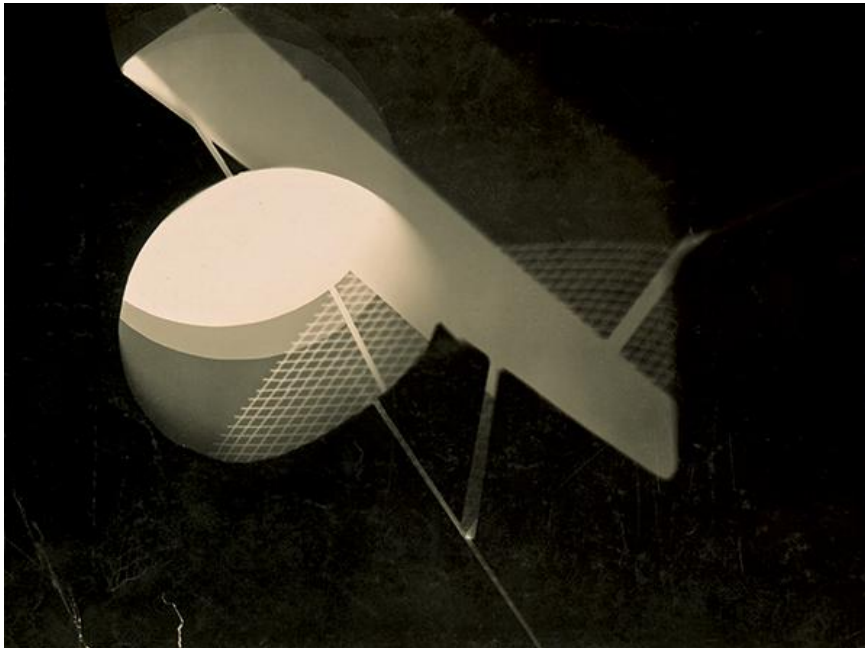
László Moholy-Nagy, *Compositie Z VIII*, 1924

Afbeelding 8



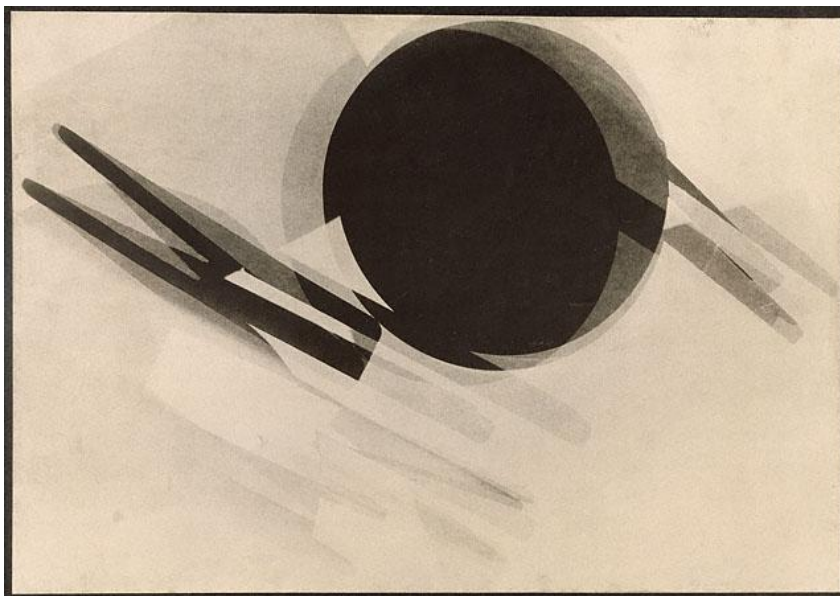
László Moholy-Nagy, *Zonder titel (fotogram)*, ca. 1923

Afbeelding 9



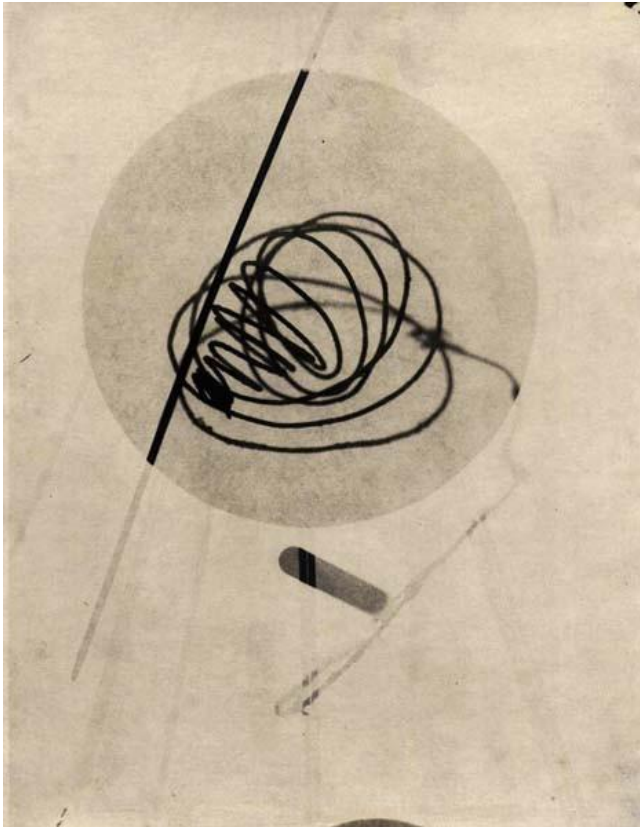
László Moholy-Nagy, *Fallen steigen*, 1926

Afbeelding 10



László Moholy-Nagy, *Fotogram no. 1 – De spiegel*, 1922-23

Afbeelding 11



László Moholy-Nagy, *Fotogram*, 1923

Afbeelding 12



Pierre Cordier, *Chemigram 8/2/61*, 1961

Afbeelding 13



Pierre Cordier, *Photo-Chemigram 4/4/79 "Hexagramme"*, 1979

Afbeelding 14



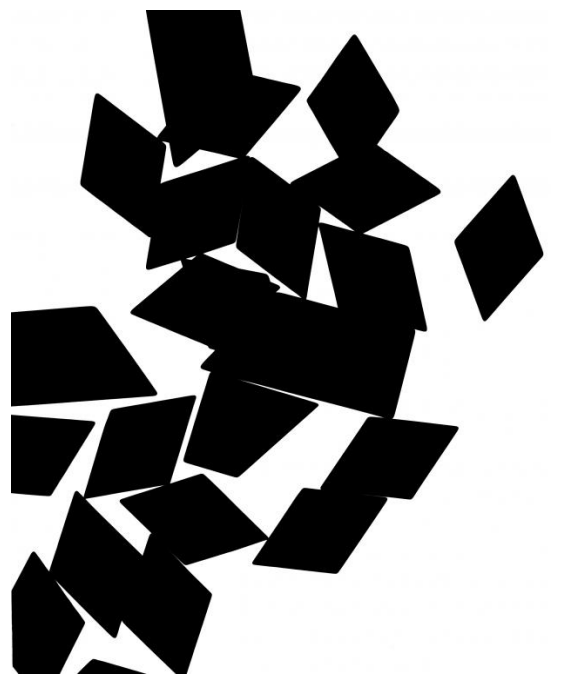
James Welling, *Hands #3*, 1975

Afbeelding 15



James Welling, *Flower 3*, 2006

Afbeelding 16



James Welling, *Tile photograph 1*, 1985

Afbeelding 17



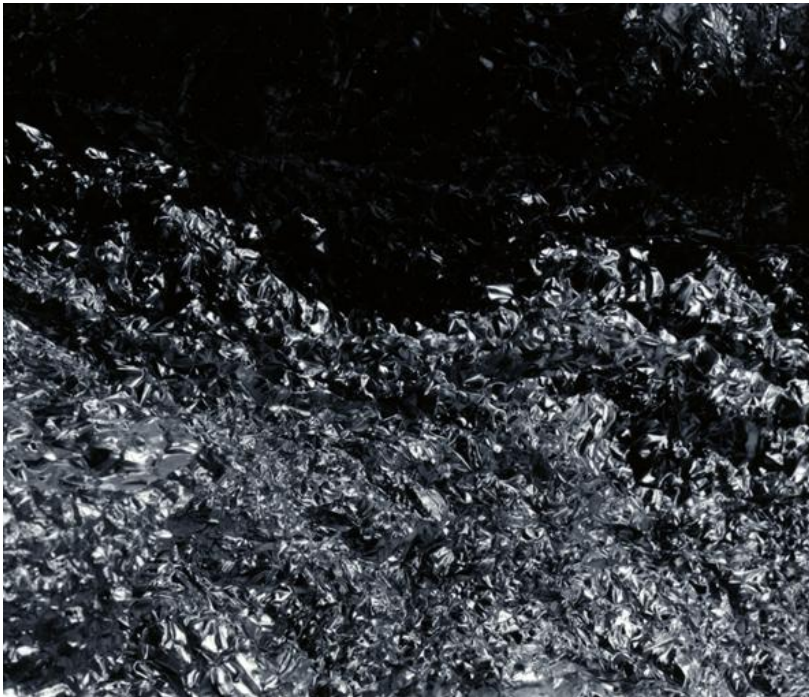
James Welling, *New Abstraction #1*, 1998

Afbeelding 18



James Welling, *Fields and Distant Farm, West Simsbury, CT*, 2000

Afbeelding 19



James Welling, *Aluminum foil 2/29 I B15*, 1980

Afbeelding 20



Galeria Juana de Aizpuru, Madrid 2011

Afbeelding 21



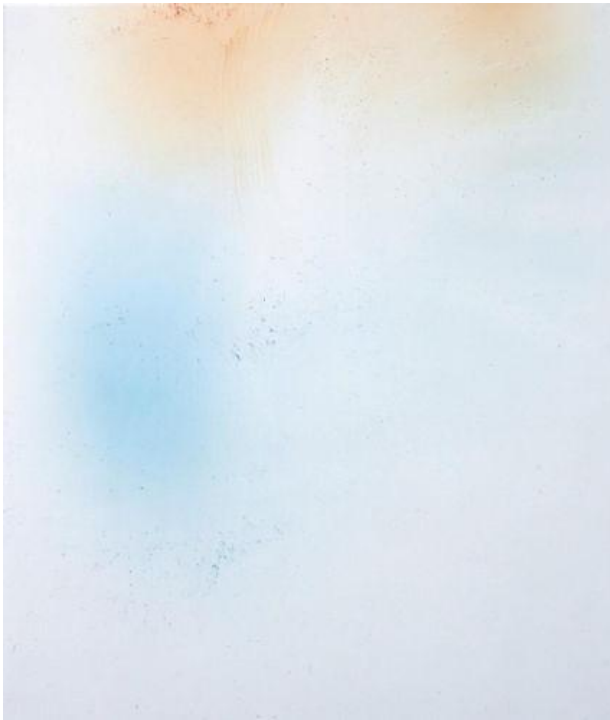
Serpentine Gallery, Londen 2010

Afbeelding 22



Wolfgang Tillmans, *Blushes #59*, 2000

Afbeelding 23



Wolfgang Tillmans, *Blushes #79*, 2000

Afbeelding 24



Wolfgang Tillmans, *Freischwimmer 42*, 2004

Afbeelding 25



Wolfgang Tillmans, *Muskel*, 2001

Afbeelding 26



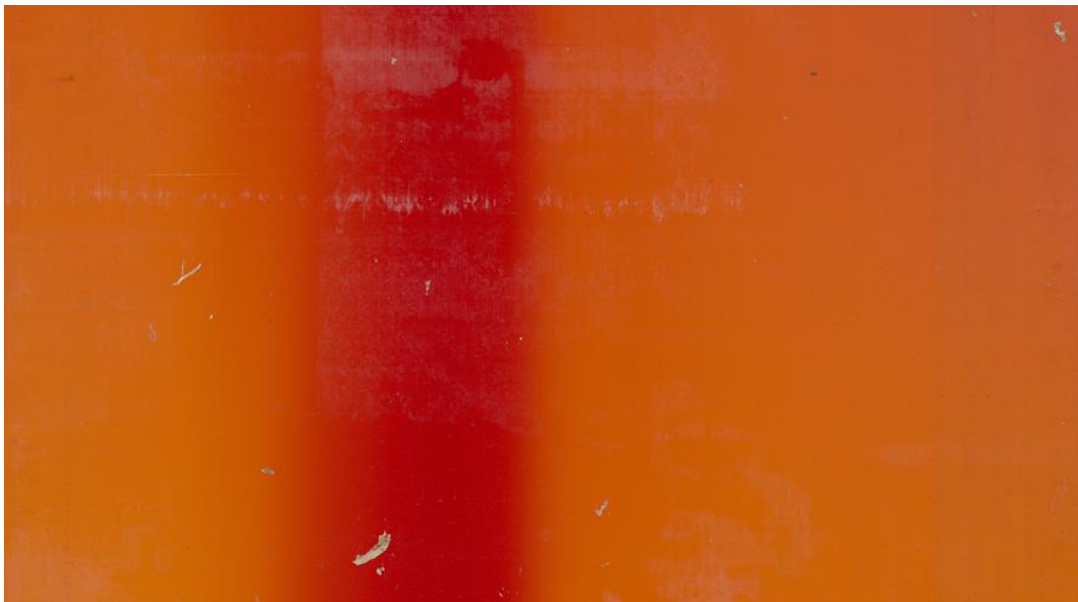
Wolfgang Tillmans, *Lutz and Alex looking at crotch*, 1991

Afbeelding 27



Wolfgang Tillmans, *Chemistry square, neck & chest*, 1992

Afbeelding 28



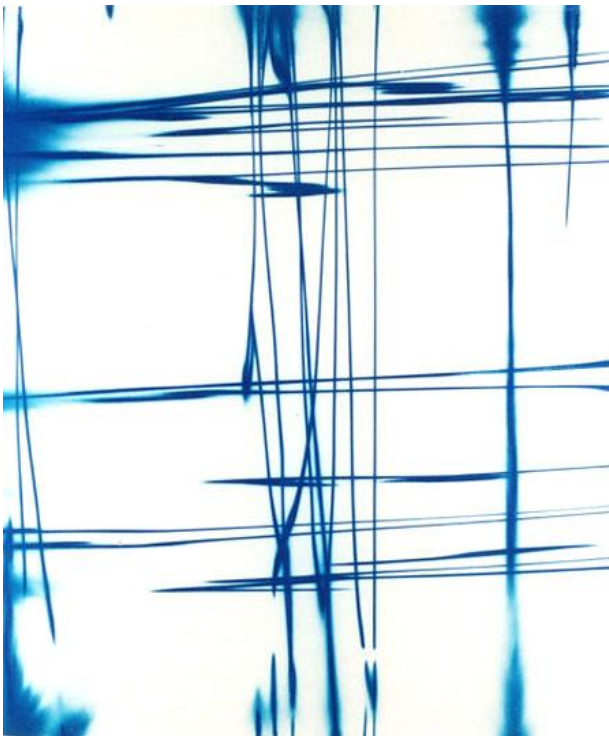
Wolfgang Tillmans, *Silver 115*, 2013

Afbeelding 29



Wolfgang Tillmans, *Super Collider (refraction)*, 2003

Afbeelding 30



Wolfgang Tillmans, *Super Collider #2*, 2001

Afbeelding 31



Wolfgang Tillmans, *Mental Picture #3*, 2000

Afbeelding 32



Wolfgang Tillmans, *Lighter*, 2000 – heden

Afbeelding 33



Wolfgang Tillmans, *paper drop (Roma)*, 2007

Afbeelding 34



Wolfgang Tillmans, *I don't want to get over you*, 2000

Afbeelding 35



Wolfgang Tillmans, *Lacanau (self)*, 1986

Afbeelding 36



Wolfgang Tillmans, *Paul, arm right angle, on floor*, 1995

Afbeelding 37



Wolfgang Tillmans, *Himmelblau*, 2005

Afbeelding 38



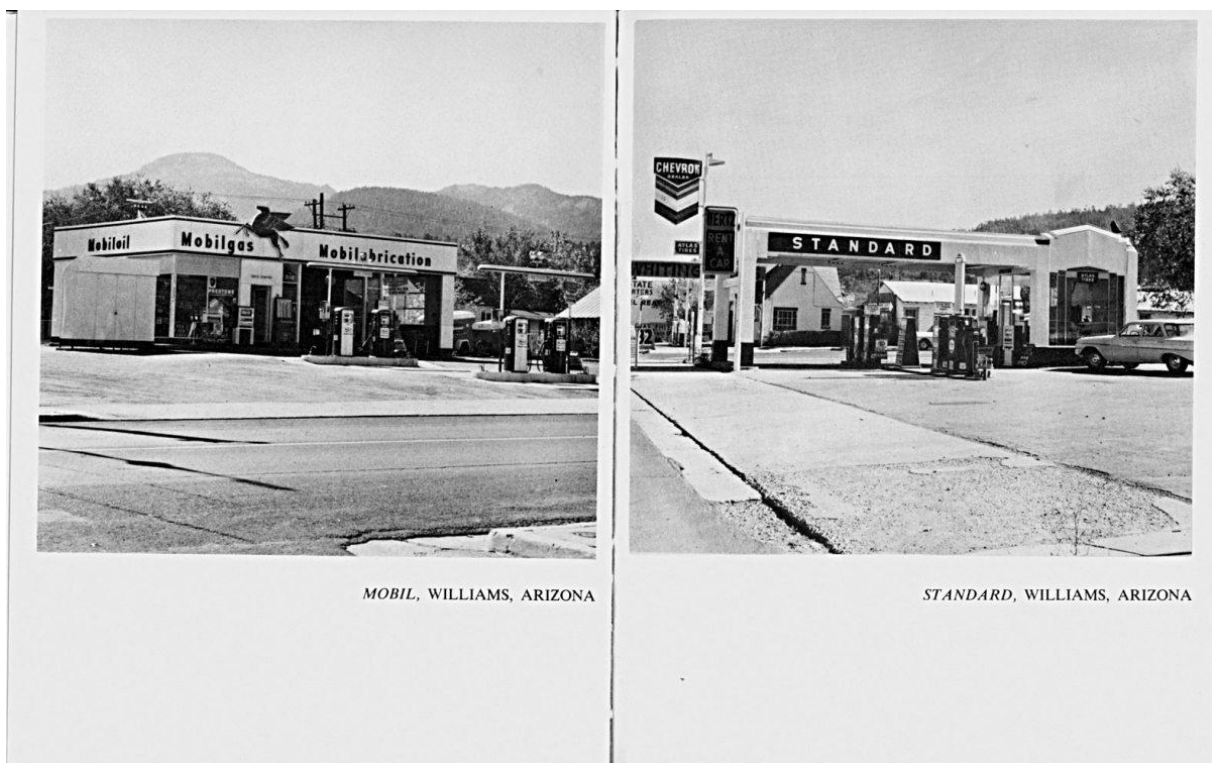
Wolfgang Tillmans, *Parkett no. 53*, 1998

Afbeelding 39



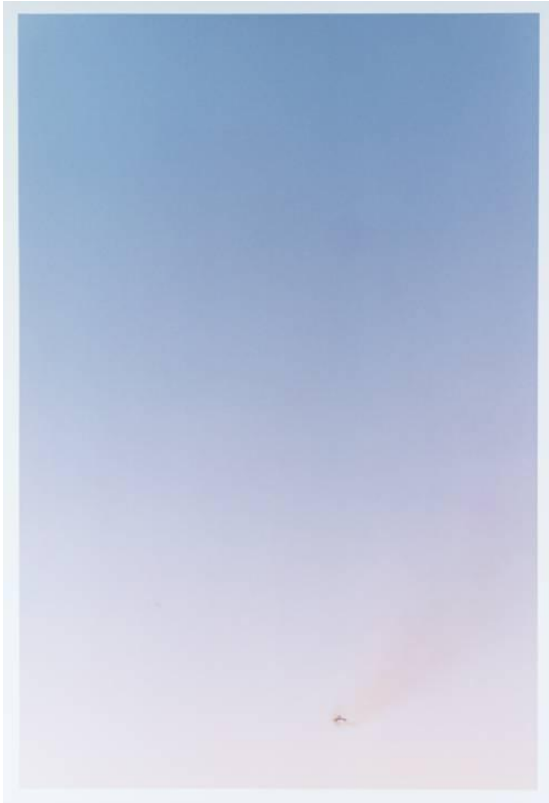
Wolfgang Tillmans, *Concorde Grid*, 1997

Afbeelding 40



Voorbeelden uit *Twentysix Gasoline Stations* van Ed Ruscha uit 1963

Afbeelding 41



Wolfgang Tillmans, *Concorde*, 1997

Afbeelding 42



Wolfgang Tillmans, *Grey jeans over stairpost*, 1991

Afbeelding 43



Wolfgang Tillmans, *Faltenwurf* (Cubitt Edition), 2000

Afbeelding 44



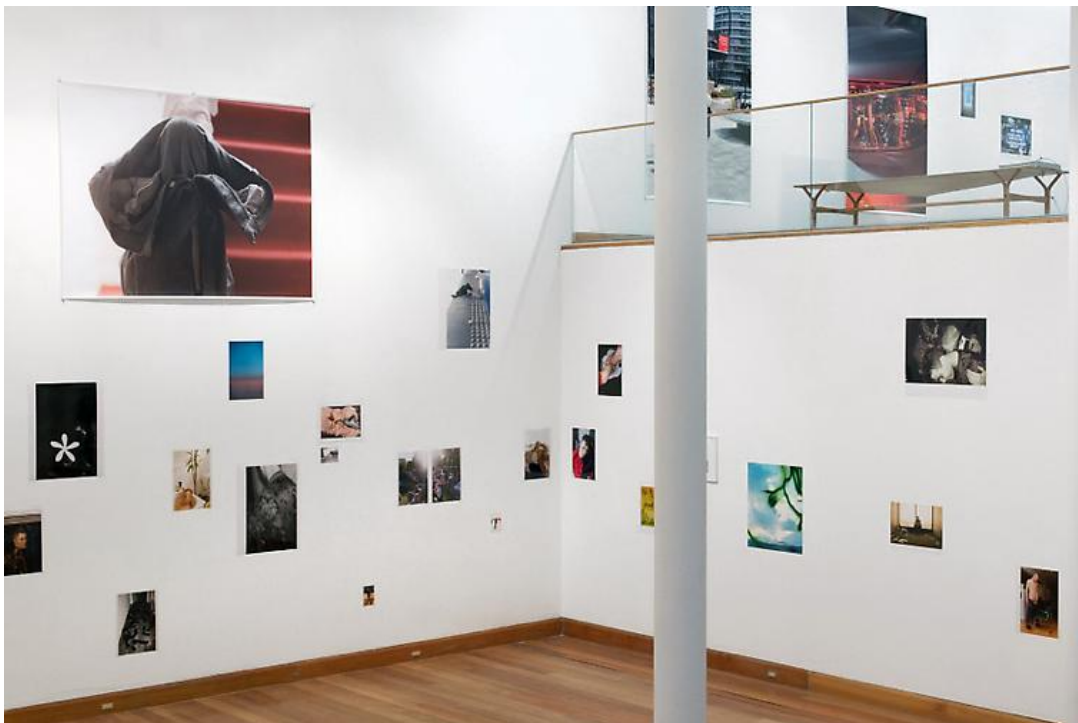
Wolfgang Tillmans, *MMK 1991-2011, 20 Jahre Gegenwart MMK Museum für Moderne Kunst*,
Frankfurt am Main 19 juni - 30 oktober, 2011

Afbeelding 45

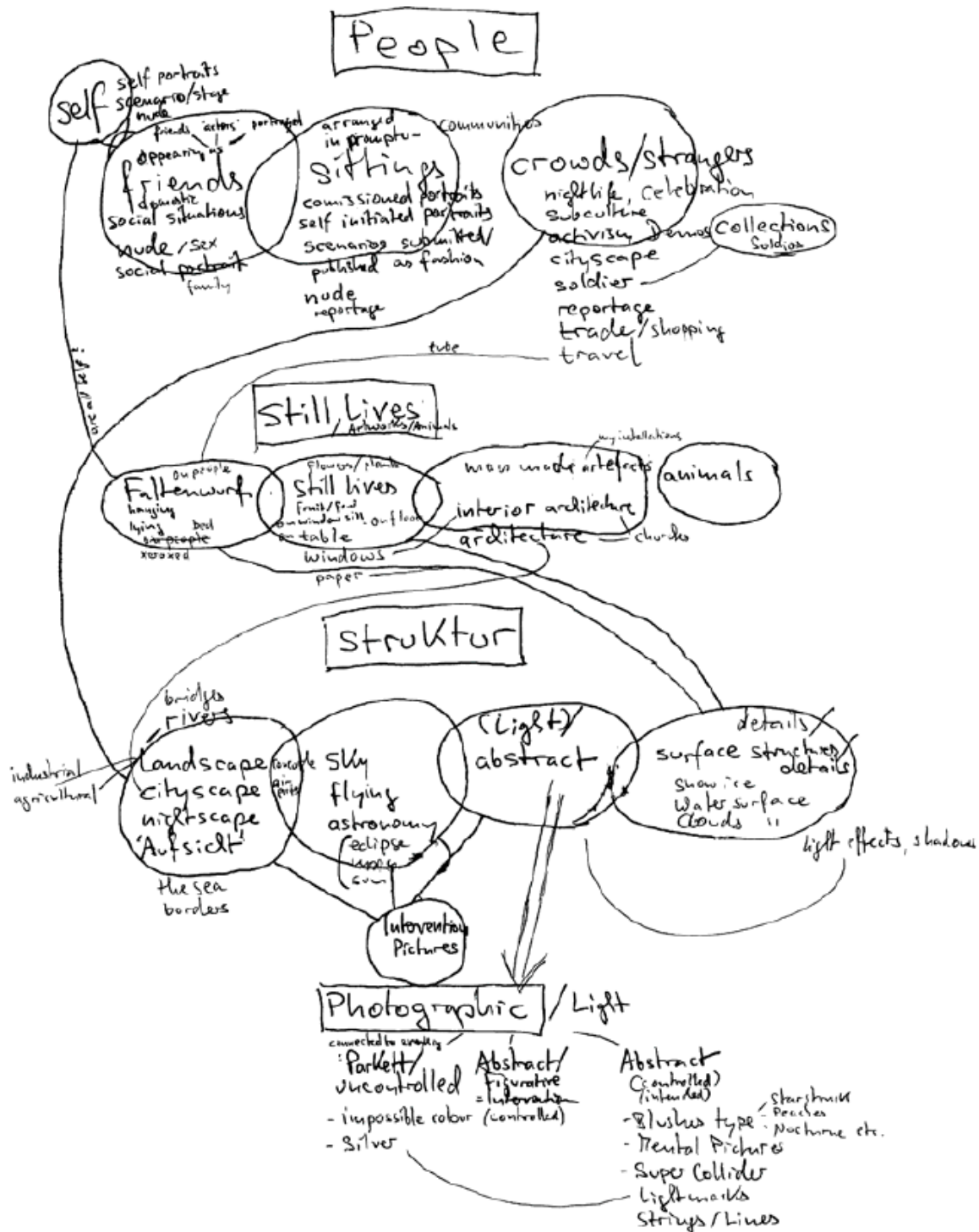


Wolfgang Tillmans, Museo del Banco de la Republica Bogota, Colombia, 25 oktober, 2012 - januari 28, 2013

Afbeelding 46



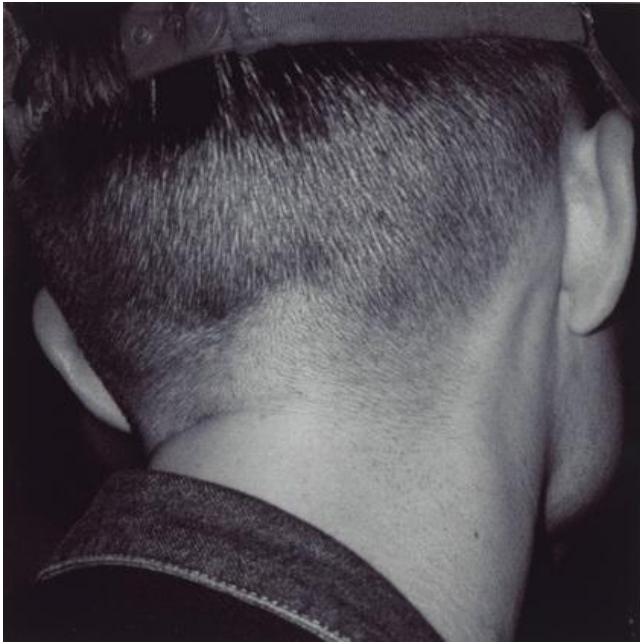
Wolfgang Tillmans, MAVI - Museo de Artes Visuales Santiago de Chile 18 juli – 20 oktober 2013



Vorbereidende tekening voor tentoonstelling *If one thing matters, everything matters* (2003)

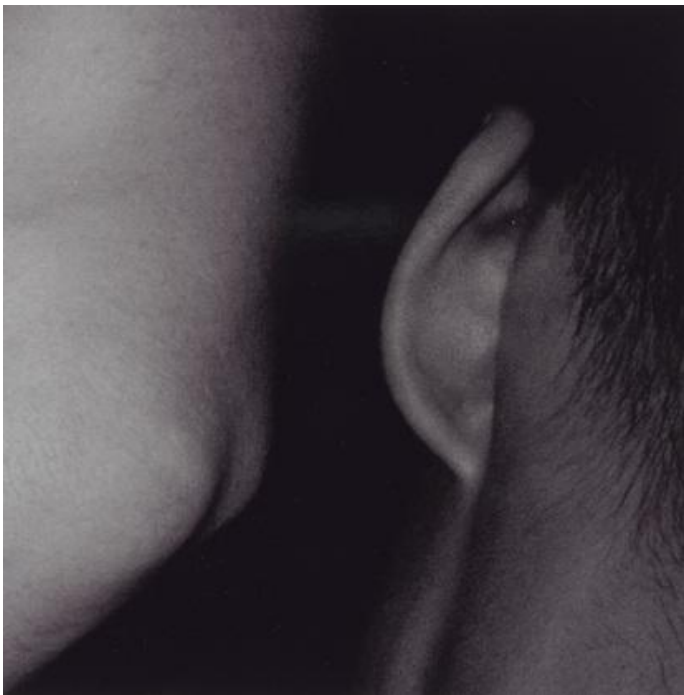
Uit: Blank, G., 'Gil Blank and Wolfgang Tillmans in conversation', *Influence 2* (2004), pp. 110-121.

Afbeelding 50



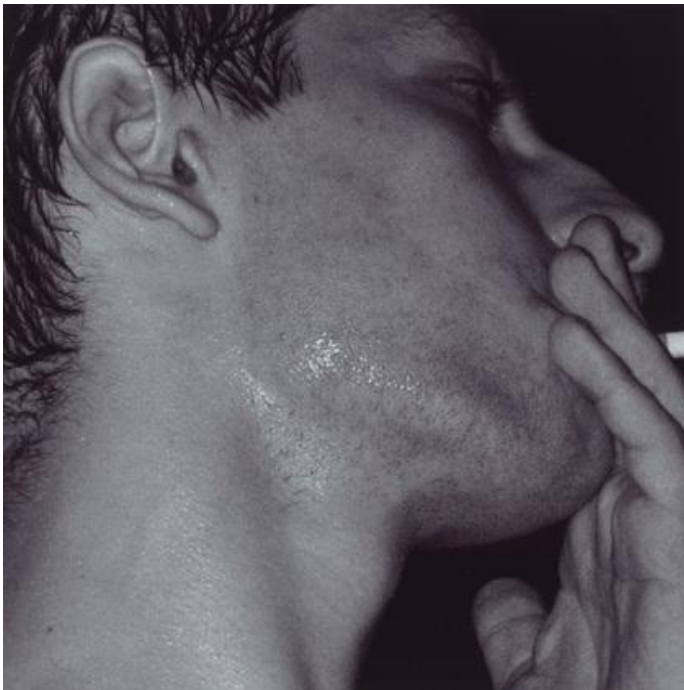
Wolfgang Tillmans, *Chemistry square, back of head*, 1992

Afbeelding 51



Wolfgang Tillmans, *Chemistry square, ear*, 1992

Afbeelding 52



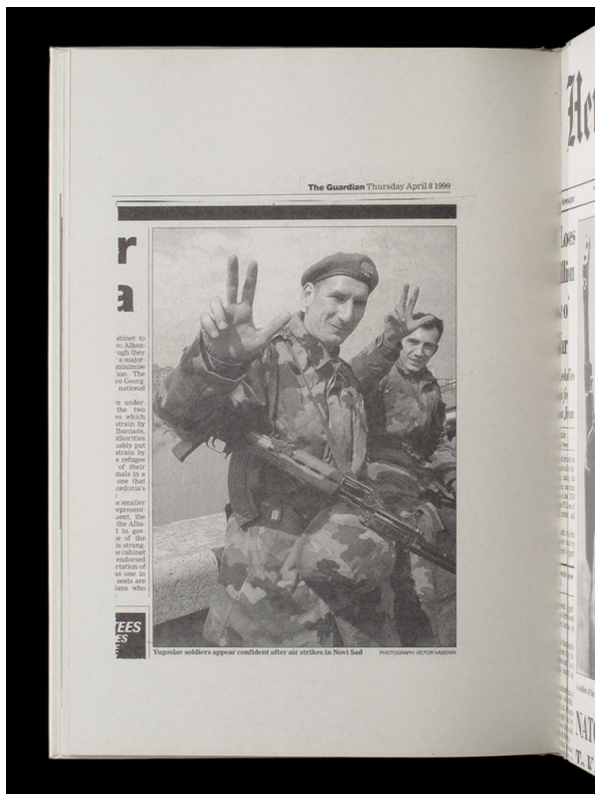
Wolfgang Tillmans, *Chemistry square, smoker*, 1992

Afbeelding 53



Wolfgang Tillmans, *Installatie in Bucholz Galerie, Keulen*, 1993

Afbeelding 54



Wolfgang Tillmans, bladzijde uit: Tillmans, W., *Soldiers: The Nineties*, Keulen 1999

Afbeelding 55



Wolfgang Tillmans, *Soldiers-installatie* in Museum of Contemporary Art, Chicago, 2006