

TALKING PICTURES

Carlo McCormick: You just saw John Waters' new movie, »Pecker«, about a young photographer in Baltimore who gets discovered by the New York art world and all the comic ramifications that success has on him and his relationship with the friends and family he photographs. Beyond the obvious humor of this fictional story are some very real issues photographers today have to face regarding their subject matter.

Wolfgang Tillmans: With the subject matter of contemporary photography, you have to be very aware and be prepared for the ramifications that the publication of it has. You can't just be innocent because you know what happens to these pictures - at least you do after your first success. So you better be prepared to have the answers.

McCormick: And do you actually address this in the work itself?

Tillmans: Yes, in a way I've tried to address that from the beginning. This wasn't recognized so much because people bought my fiction as authenticity, but for me it was always out there in the impossibility of authenticity. It was always about the construction of these images.

McCormick: As fictions?

Tillmans: As fictions, or as reality, and as the non-clarity where you don't know what is fiction and what is reportage. I want people to buy my aesthetics as valid, and what's most valid is what is perceived as real. That's why I create my style of lighting, color and situations to look as if there is very little between me and my subject.

McCormick: As a kind of impersonated »vérité«.

Tillmans: Yeah. The funny thing then is that it was a kind of self-fulfilling prophesy, and maybe that fiction became a reality as well. For example the dress sense that I had in 1991 has since become the dominant dress today. That is, how you would describe the Nineties in a reportage sense now is very much mainly what I put into my work in the early Nineties as my personal taste.

McCormick: It was for you then much more of an idiosyncratic sense of style than a commentary on a broader cultural phenomenon.

Tillmans: Exactly. At the time those were outsiders, and my work was an outsider perspective. By the time my first book with »Taschen« had come out, it had become a far more regular thing, and suddenly it was looked on as reportage, even though the pictures obviously weren't just that at all.

McCormick: Of course fashion photography immediately picked up on this and bit your style as well as that of other contemporary photographers. As you conversely put your work out in the context of fashion editorial, did you think of this as a subversion of or acquiescence to the co-optive representations of the fashion industry?

Tillmans: The thing was I'd always done fashion work. But to me the definition of fashion is more a question of industry or not

BILDER BEREDEN

Carlo McCormick: Du hast gerade John Waters' neuen Film, »Pecker«, gesehen, in dem es um einen jungen Fotografen in Baltimore geht, der vom New Yorker Kunstbetrieb entdeckt wird, mit allen komischen Konsequenzen, sowohl für ihn als auch seine Beziehung zu den Freunden und zur Familie, die er fotografiert. Abgesehen vom offenkundigen Humor dieser fiktiven Geschichte spricht sie auch einige sehr reale Probleme an, mit denen sich Fotografen heute in bezug auf ihre Sujets konfrontiert sehen.

Wolfgang Tillmans: In der zeitgenössischen Fotografie muß man sich sein Sujet sehr bewußt aussuchen und auf die mit der Veröffentlichung verbundenen Konsequenzen vorbereitet sein. Man kann sich nicht einfach unschuldig geben, denn man weiß, was mit den Bildern geschieht – jedenfalls nach dem ersten Erfolg. Man sollte also die Antworten parat haben.

McCormick: Gehst du eigentlich in deiner Arbeit selbst auf diese Sache ein?

Tillmans: Ja, in gewisser Weise habe ich von Anfang an versucht, darauf einzugehen. Das wurde vielleicht nicht so deutlich bemerkt, weil man mir meine Fiktion als Authentizität abgekauft hat, aber für mich hat es das irgendwo da draußen, in der Unmöglichkeit von Authentizität, immer gegeben. Es ging bei diesen Bildern immer um die Konstruktion.

McCormick: Als Fiktion?

Tillmans: Als Fiktion oder als Realität und als die Unbestimmtheit, wo man nicht weiß, was nun Fiktion und was Reportage ist. Mir kommt es darauf an, daß man mir meine Ästhetik als gültig abnimmt, und am gültigsten ist, was für real genommen wird. Darum lasse ich mein Licht, meine Farben und Situationen so aussehen, als stünde sehr wenig zwischen mir und meinem Sujet.

McCormick: Wie eine Art imitierte »Vérité«.

Tillmans: Genau. Das Seltsame ist nur, daß das zu einer Art »self-fulfilling prophesy« wurde, und vielleicht wurde diese Fiktion auch zu einer Realität. Der Kleidergeschmack etwa, den ich 1991 hatte, ist heute zum vorherrschenden Stil geworden. Das heißt, eine heutige reportagehafte Beschreibung der Neunziger entspräche weitgehend dem, was ich in den frühen Neunzigern als meinen persönlichen Geschmack in die Arbeit eingebracht habe.

McCormick: Es hatte für dich damals mehr mit einem idiosynkratischen Stilgefühl zu tun als mit einem Kommentar auf eine allgmeinere Kulturerscheinung.

Tillmans: Ganz genau. Damals waren das Außenseiter und meine Arbeit war die Perspektive eines Außenseiters. Als dann mein erstes Buch bei »Taschen« erschien, war das alles bereits weit normaler geworden, und plötzlich wurde es als Reportage betrachtet, obwohl die Bilder ganz offensichtlich alles andere waren als das.

McCormick: Natürlich hat das die Modefotografie sofort aufgegriffen und hat deinen Stil und den anderer zeitgenössischer Fotografen geschluckt. Ebenso wie du umgekehrt deine Arbeit in den Kontext der Modestrecken stellst. Siehst du das als Subversion der verein-

industry – or original versus unoriginal, in terms of ideas. That's where I draw the line. I've always been incredibly interested in clothes and their expressive qualities. This of course constitutes a huge part of my work. I wanted to bring those ideas into media that I myself got a kick out of. I've loved »i-D« since I was fourteen, so it was natural for me to think that way.

McCormick: Were those spreads you did for »i-D« magazine actually fashion stories? They always looked like art to me.

Tillmans: I always used the fashion pages as a pretext to show my pictures. I realized very early on that those were the only pages where photos can be published without having to...

McCormick: ...service the promotion of stars.

Tillmans: Yes, or have any other story or content. As long as you have some sort of fashion credits on them you can pretty much do what you want. That's the space where photos don't get questioned as service. That's why I thought of it as a great showcase, a great playground, to infiltrate aesthetics. There was fashion, but they were not fashion industry, as in »Tommy Hilfiger«. I think that's a major difference. I have nothing against fashion. I'm proud to be involved with the aesthetics of clothing, media and photography, but I don't deliver my vision to the service of corporate culture. I was asked very early on to do advertising, and a lot of magazine work as well, and I always turned down offers that asked me to illustrate stereotypes of a certain »tribe«.

McCormick: You mean in terms of selling youth culture to the mainstream.

Tillmans: Right, and I always turned it down when it was doing exactly the opposite of what I was about. I'm not against advertising either, per se, but I don't believe in the fusion of art and commerce, or art and fashion. They are very separate things to me, and all that talk bores me to death. I don't see that there is a cross-over. I don't think that all this stuff in fashion magazines is art. It's fashion, clothing, make-up, styling, and should feel validated on those terms instead of aspiring to art.

McCormick: It lacks any substantive conceptual framework, and without content it's not so much art as artiness.

Tillmans: Yes, it's arty. It's surrealist, or whatever.

McCormick: Fashion photography might also be dismissed for it's lack of honesty. While you challenge and subvert notions of authenticity, is there a line between what is actual and what is faked that you maintain in your own mind towards your work?

Tillmans: No, I think what's on the picture is what counts. I always try to resist the viewer's appetite for explanation. That's what happens with photography; the viewer wants to know how, when, what, where. I look at pictures as pictures. When you look at paintings you don't ask these questions, you just accept that this is the vignette, or situation, you're given. That's very much how I see my pictures. I want to keep those questions out so that it doesn't matter if it's staged or not.

McCormick: The way you disrupt narrative linearity in your installations, is that also strategy to obviate these questions?

Tillmans: I think so. I guess it's a representation of how I see my life and environment, the way I experience them in a parallel rather than linear way. Instead of embarking on specific stories or projects – with the exception of the Concorde photographs, which I definitely approached that way – they build up to become bodies of subject matter.

McCormick: After a decade of extensive traveling through a broad

nahmenden Repräsentationen der Modeindustrie oder als Einverständnis damit? *

Tillmans: Die Sache ist die, daß ich immer Modearbeiten gemacht habe. Aber ich definiere Mode eher im Sinn von Industrie versus Nicht-Industrie oder ideenmäßig originär versus nicht-originär. Da verläuft für mich die Grenze. Ich habe mich immer schon wahn-sinnig für Kleidung und ihre expressiven Eigenschaften interessiert. Und so macht das natürlich auch einen großen Teil meiner Arbeit aus. Ich wollte diese Ideen in Medien unterbringen, die mir selbst etwas bedeuten. Seit meinem vierzehnten Lebensjahr stehe ich auf »i-D« und so war es nur natürlich für mich, daß ich so drauf war.

McCormick: Waren die Seiten, die du für »i-D« gemacht hast, wirklich Mode-Geschichten? Auf mich wirkten sie immer wie Kunst.

Tillmans: Ich habe den Modekontext immer als Vorwand benutzt, um meine Bilder zu zeigen. Ich erkannte sehr bald, daß das die einzigen Seiten waren, wo man Fotos publizieren kann, ohne...

McCormick: ...der Promotion von Stars dienen zu müssen.

Tillmans: Ja, oder sonst eine Geschichte oder einen Inhalt haben zu müssen. Solange man irgendwelche Mode-Credits anführt, kann man weitgehend machen, was man will. Es ist ein Raum, wo Fotos keine dienende Funktion abverlangt wird. Darum hielt ich ihn für ein tolles Schaufenster, einen herrlichen Spielplatz für die ästhetische Infiltration. Es war Mode, aber es war nicht Modeindustrie wie bei Tommy Hilfiger. Ich halte das für einen wesentlichen Unterschied. Ich habe nichts gegen Mode. Ich bin stolz darauf, mit der Ästhetik der Kleidung, der Medien und der Fotografie verbunden zu sein, aber ich stelle meine Vision nicht in den Dienst der Industrie. Ich bekam schon sehr früh Anfragen von der Werbung und es gab eine Menge Angebote, für Zeitschriften zu arbeiten, und ich habe sie immer abgelehnt, wenn es darum ging, die Stereotypen eines bestimmten »tribe« zu illustrieren.

McCormick: Du meinst, Jugendkultur an den Mainstream zu verkaufen.

Tillmans: Ganz genau, ich habe das immer abgelehnt, wenn es genau das Gegenteil von dem betrieb, worum es mir ging. Ich bin nicht gegen Werbung per se, aber ich glaube nicht an die Verschmelzung von Kunst und Kommerz oder Kunst und Mode. Das sind für mich ganz getrennte Dinge, und dieses ganze Gequatsche langweilt mich zu Tode. Ich sehe da kein Cross-over. Ich glaube nicht, daß dieses ganze Zeug in den Modemagazinen Kunst ist. Es ist Mode, Kleidung, Make-up, Styling und sollte Geltung auf diesen Gebieten beanspruchen, statt Kunst sein zu wollen.

McCormick: Es fehlt diesen Dingen jeglicher Begriffsrahmen und ohne Inhalt sind sie eher Künstelei denn Kunst.

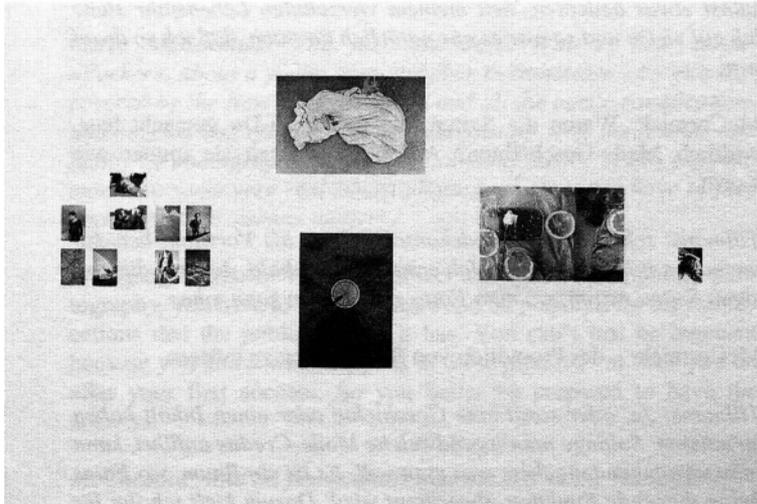
Tillmans: Ja, sie sind gekünstelt, surrealistisch oder irgend sowas.

McCormick: Man könnte die Modefotografie auch wegen ihrer fehlenden Ehrlichkeit verwerfen. Wenn du Authentizitätsvorstellungen in Frage stellst und unterläufst, behältst du dann innerlich für die eigene Arbeit eine Grenze zwischen wahr und falsch bei?

Tillmans: Nein, ich glaube, es zählt, was auf dem Bild zu sehen ist. Ich versuche immer, mich dem Erklärungshunger des Betrachters zu entziehen. So ergeht es nämlich der Fotografie: der Betrachter will wissen, wie, wann, was und wo. Für mich sind Bilder Bilder. Wenn man Gemälde betrachtet, stellt man diese Fragen auch nicht, man akzeptiert einfach die gegebene Vignette oder Situation. Und so sehe ich auch meine Bilder. Ich möchte diese Fragen draußen halten, so daß es keine Rolle spielt, ob etwas inszeniert ist oder

realm of diverse experiences, what are the sort of correspondences that accumulate for you?

Tillmans: I'm interested in what I see and in the fantasy of travel as a metaphor. Like the Concorde; I've never traveled on one, and all the pictures were done without access to the airport or the plane. It's not really about access so much as the fantasy and it's accessibility to all our lives.



WOLFGANG TILLMANS, Installation: Andrea Rosen Gallery, New York 1998.

McCormick: With your inclusive sensibility, traveling has extended and diversified your imagery to a degree that we can no longer describe a single subject of your art.

Tillmans: Yes, the seed of that has been in my work from the beginning. Only recently it has become more pronounced. We like to pin things down to one aspect, or one angle, but I was never interested in narrowing my subject matter down to a digestible field. That has always complicated the perception of my work.

McCormick: So when you're hanging a show or designing a book then, how do you locate the discrete correspondences within your work?

Tillmans: One thing at the core of this is how good an image it is – how »well« it is composed. And looking at that in terms of how new it is, if there is precedence for it, which is the main criteria of course.

McCormick: So you believe it is still possible to create a new image or composition?

Tillmans: I guess so, yeah.

McCormick: I only ask because there are those who do not.

Tillmans: Considered in terms of cultural theory it's probably impossible to do a new image because we are coined by art history. If someone looks at my show I'm sure they could find these historical patterns. I kind of like that because there is no culture outside this room. In terms of connections, that is the initial criteria of the picture. I'm concerned with what's in the picture but I'm also very concerned about them as objects and presences.

McCormick: You mean that in the physical sense of size, scale, paper and printing process?

Tillmans: Yes, all of those things. This is what I occupy my time with.

McCormick: Also as shapes on the wall.

nicht.

McCormick: Das Aufbrechen der Linearität des Erzählens in deinen Installationen, ist das auch eine Strategie, um diese Fragen zu unterbinden?

Tillmans: Ich glaube schon. Ich denke, es repräsentiert die Art, wie ich mein Leben und meine Umwelt wahrnehme, daß ich sie nicht linear, sondern parallel erlebe. Ich nehme nicht bestimmte Geschichten und Projekte in Angriff – mit Ausnahme der Concorde-Fotos, wo ich definitiv so vorgegangen bin –, sondern sie häufen sich eher zu Themenkomplexen.

McCormick: Nachdem du nun ein Jahrzehnt lang ein breites Feld verschiedenster Erfahrungen durchlaufen hast, welche Korrespondenzen haben sich da für dich herausgebildet?

Tillmans: Ich interessiere mich für das, was ich sehe, und für die Phantasie des Reisens als Metapher. Wie bei der Concorde; ich bin nie in einer geflogen, und die Bilder wurden alle ohne Zutritt zum Flughafen oder Flugzeug gemacht. Es geht nicht wirklich um Zutritt sondern eher um die Phantasie, und daß diese für unser aller Leben zugänglich ist.

McCormick: Dank deiner nichts ausschließenden Sensibilität hat das Reisen deinen Bildvorrat derart ausgeweitet und diversifiziert, daß man in deiner Kunst kein bestimmtes Sujet mehr feststellen kann.

Tillmans: Ja, der Keim dafür war in meiner Arbeit seit jeher angelegt. Erst in letzter Zeit ist er aber deutlicher geworden. Wir legen die Dinge gern auf einen Aspekt oder Blickwinkel fest, aber mein Ziel war es nie, mein Sujet auf ein gutverdauliches Gebiet einzuzengen. Das hat die Wahrnehmung meiner Arbeit immer kompliziert.

McCormick: Wenn du eine Ausstellung hängst oder ein Buch entwirfst, wie bestimmst du dann die einzelnen Korrespondenzen in deiner Arbeit?

Tillmans: Grundlegend dabei ist, wie gut ein Bild ist – wie »gut« es komponiert ist. Und daß man das in Hinblick darauf sieht, wie neu es in seinem Genre ist. Was natürlich das Hauptkriterium ist.

McCormick: Du hältst es also immer noch für möglich, neue Bilder oder Bildkompositionen zu schaffen?

Tillmans: Ja, das tue ich wohl.

McCormick: Ich stelle die Frage nur, weil da einige nicht dieser Meinung sind.

Tillmans: Kulturtheoretisch gesehen ist es wahrscheinlich unmöglich, ein neues Bild zu schaffen, denn wir sind durch die Kunstgeschichte geprägt. Wenn man sich meine Ausstellung anschaut, lassen sich diese historischen Muster zweifellos entdecken. Das gefällt mir irgendwie, da es doch außerhalb dieses Raums keine Kultur gibt. Dieses Beziehungsgefüge ist das erste Kriterium des Bildes. Mir kommt es darauf an, was auf dem Bild zu sehen ist, es geht mir aber auch um das Bild als Objekt und Präsenz.

McCormick: Du meinst im physischen Sinn von Größe, Maßstab, Papier und Printverfahren?

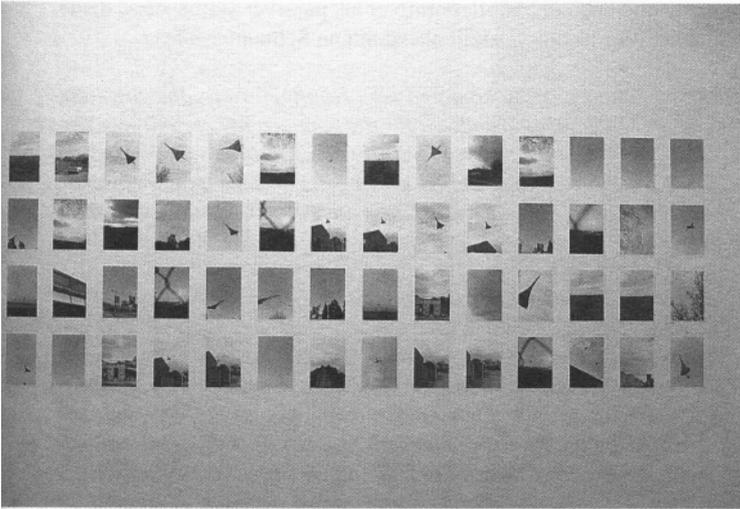
Tillmans: Ja, das alles. Darauf verwende ich meine Zeit.

McCormick: Auch die Formen an der Wand.

Tillmans: Absolut. So wie ich mit dem Raum und in diesen Räumen spiele, könnte man mich durchaus als Installationskünstler bezeichnen. Ich halte Fotoausstellungen meist für ziemlich langweilig.

Tillmans: Absolutely. You could also call me an installation artist in how I use space and play in these places. I think photography shows are usually quite boring.

McCormick: *There's nothing worse than that straight line running across the wall.*



WOLFGANG TILLMANS, Installation: Andrea Rosen Gallery, New York 1998.

Tillmans: It's not very pleasant is it? It's very linear. I try to break up those juxtapositions. For me, I only make sense as a gallery artist when I do something that I cannot do in a book or a portfolio.

McCormick: *How do you think differently when you're doing a book or a magazine where it's page facing page, flip, page / page, etc.?*

Tillmans: There it is forced into the linear. What I decided in doing my books is that when I do them chronologically I get a kind of randomization that makes sense.

McCormick: *If you want a certain randomness, does this mean you believe in some inherent structure that will be revealed no matter how it's ordered?*

Tillmans: I believe in an inherent structure in the additive layering of my experiences. I believe in something new and I believe in evolution. Photography is only a way of showing what and how you think about things. In that way chronology makes sense for me.

McCormick: *Do photographs work retroactively for you, with new work informing the old?*

Tillmans: Yes. In particular because I did take some good pictures early on at a time when I wasn't confident enough to recognize them, or was, maybe looking for other things. In the new book, it starts with pictures from 1986 onwards, which are a direct result of rediscovering them and recognizing that I'm really always interested in the same thing.

McCormick: *I've been writing the same story for twenty years. Why do you include the older work in your shows today? If you're interested in the new, why constantly recycle old images?*

Tillmans: Because I believe in this additive layering. I don't think that a picture I was convinced of, happy with, or that was once really meaningful to me, is ever going to lose that. I mean, I hope. And I try to test that hope in the exhibitions to see if it holds up. These installations are a kind of psychological map of my current moment, so it's very possible that something older will have rele-

McCormick: Es gibt nichts Schlimmeres als diese über die Wand laufende gerade Linie.

Tillmans: *Ist kein besonderer Genuß, was? Das ist überaus linear. Ich versuche, diese Gegenüberstellungen aufzubrechen. Meiner Ansicht nach bin ich nur dann ein sinnvoller Galeriekünstler, wenn ich etwas mache, was ich in einem Buch oder Portfolio nicht machen kann.*

McCormick: Inwiefern denkst du anderes, wenn du ein Buch oder eine Zeitschrift machst, wo es immer zwei gegenüberliegende Seiten gibt, umblättern, wieder zwei Seiten, usw.?

Tillmans: *Da ergibt sich ein Zwang zum Linearen. Ich habe in bezug auf meine Bücher beschlossen, sie chronologisch aufzubauen. So erreiche ich eine Zufälligkeit, die Sinn macht.*

McCormick: Wenn du eine gewisse Zufälligkeit suchst, heißt das nicht, daß du an eine inhärente Struktur glaubst, die sich unabhängig von der Anordnung offenbart?

Tillmans: *Ich glaube an eine inhärente Struktur der additiven Schichtung meiner Erfahrung. Ich glaube an etwas Neues und ich glaube an Weiterentwicklung. Die Fotografie ist nur eine Art zu zeigen, was und wie man über die Dinge denkt. Insofern macht die Chronologie für mich Sinn.*

McCormick: Funktionieren Fotos für dich rückwirkend, so daß neue Arbeiten ein Licht auf die älteren werfen?

Tillmans: *Ja. Vor allem deshalb, weil ich schon sehr früh einige gute Bilder gemacht habe, zu einer Zeit, als ich noch nicht selbstbewußt genug war, sie zu erkennen, oder vielleicht auf etwas anderes aus war. Im neuen Buch beginnt das mit Bildern ab 1986, die unmittelbar auf ihre Wiederentdeckung und die Erkenntnis zurückgehen, daß ich eigentlich immer an derselben Sache interessiert war.*

McCormick: Ich schreibe seit zwanzig Jahren an derselben Geschichte. Warum beziehst du die älteren Arbeiten in deine heutigen Ausstellungen ein? Warum ständig alte Bilder recyceln, wenn man am Neuen interessiert ist?

Tillmans: *Weil ich an diese additive Schichtung glaube. Ich glaube nicht, daß ein Bild, von dem ich einmal überzeugt war, mit dem ich glücklich war oder das mir etwas bedeutete, diese Bedeutung jemals verliert. Zumindest hoffe ich es. Und diese Hoffnung prüfe ich in den Ausstellungen, schaue, ob sie hält. Die Installationen sind eine Art psychologische Landkarte meines aktuellen Zustands, und so ist es sehr gut möglich, daß etwas Älteres darin Bedeutung erlangt. Insofern die Ausstellungen meine Psyche ausloten, stelle ich bei der Interpretation Verbindungen her, die für den Betrachter nicht erkennbar sind. Für mich aber muß es Sinn machen, damit der Betrachter immer noch begreift, daß es für mich gerade so sein muß und nicht anders.*

McCormick: Die Installationen sind auch eher offen und gestatten multiple oder wechselnde Interpretationen durch den Betrachter.

Tillmans: *Das hoffe ich. Man kann auf verschiedenen Ebenen in sie einsteigen, formal oder inhaltlich, z.B. über Farben, Größe, Muster, Gesten und thematische Reihungen. Sie handeln nicht von meinem Privatleben. Auch wenn sie sehr persönlichen Erfahrungen oder Situationen entspringen, versuche ich, darauf zu achten, daß sie einen eher emblematischen Charakter bekommen. Ich will in den Fotos gewöhnlich nicht auf mich selber hinweisen. Die Hauptsache sollte nicht darin bestehen, daß das die und die Leute auf der und der Party in der und der Stadt zu der und der Uhrzeit sind, oder daß es Freunde von mir sind. Es sollte etwas Allgemeineres sein. Weil man Fotografie als authentisch ansieht, will man wissen, was*

vance to this. In so far as they chart my psyche, when I read my exhibitions I may make connections that are not readable for the viewer. But it must make sense to me, so the viewer still understands that it has to be exactly this way for me.

McCormick: They're also quite open-ended and allow for multiple or alternate readings by the viewer.

Tillmans: I hope so. You can enter them on various levels, formal or content-wise, for example through colors, size, patterns, gestures and thematic patterns. They're not about my private life. Even if they come from very personal experiences or situations I try to make sure they carry a more emblematic character. I usually never want to point at me in the photographs. The main point shouldn't be that this is these people at that party in that city on that day, or that these are my friends. It should be more generic. Because we are thinking of photography as authentic we want to know the story. As soon as the viewer recognizes a face he constantly tries to make a connection.

McCormick: There are a number of people who re-appear frequently in your pictures. This relationship to one's subject has become a central issue in contemporary photography. Everyone has their own parameters. Nan Goldin for example, only shows the photographs which her subjects are happy with how they're represented. I assume your relationships are also collaborative rather than passive because your work is more posed than spontaneous snapshots.

Tillmans: That happens also. More often though are of course the very aware moments that are created for the camera, so there usually isn't really that problem of stealing a moment from someone's life. With the people that I use, like Alex and Lutz, the photo was obviously the reason for sitting in the trees in the first place.

McCormick: How are they part of the creative process?

Tillmans: Without them I wouldn't be able to do exactly what I end up with. I set up the situation and the framework for what is possible, but I'm always very aware that what we know and can describe with words is never a good enough idea for an image. An image has to carry more magic than just an idea you can talk about. That's why I hardly ever go into a situation with an idea at hand. I have more of a degree of madness in mind, or of beauty. I hate nothing more than contrivedness that doesn't work on any other level.

McCormick: You kind of flirt with a manner of casual photography...

Tillmans: Say the »S«-word...

McCormick: ...alright, snap-shot. But without even having to talk about your work, why do you think this has become so predominant a look in the Nineties?

Tillmans: For me it was never about taking bad pictures. I always

die Geschichte ist. Sobald der Betrachter ein Gesicht erkennt, versucht er sofort eine Verbindung herzustellen.

McCormick: Eine Reihe von Leuten kommt in deinen Bildern immer wieder vor. Diese Beziehung zum abgebildeten Subjekt ist in der zeitgenössischen Fotografie zu einem zentralen Thema geworden. Jeder hat da seine eigenen Parameter. Nan Goldin beispielsweise zeigt nur Bilder, wo die fotografierten Personen mit ihrer Darstellung einverstanden sind. Ich nehme an, deine Beziehungen sind auch eher kollaborativer als passiver Natur, denn deine Arbeiten sind stärker gestellt als spontane Schnapshots.

Tillmans: Auch letztere kommen vor. Häufiger sind allerdings die bewußten Momente, die speziell für die Kamera hergestellt werden, so daß es da nicht das Problem gibt, daß man einem Menschen einen Augenblick seines Leben stiehlt. Bei den Leuten, mit denen ich arbeite, etwa bei Alex und Lutz, da war das Foto ganz offensichtlich der Grund dafür, daß sie überhaupt in den Bäumen saßen.

McCormick: Inwiefern sind sie Teil des schöpferischen Prozesses?

Tillmans: Ohne sie könnte ich nicht genau das machen, was am Ende herauskommt. Ich lege die Situation fest, setze den Rahmen für das Mögliche, doch ich bin mir immer bewußt, daß das, was wir wissen und mit Worten beschreiben können, niemals eine ausreichende Idee für ein Bild ist. Ein Bild muß mehr Magie enthalten als eine Idee, über die man reden kann. Darum gehe ich in eine Situation kaum je mit einer fertigen Idee hinein. Ich habe eher einen bestimmten Grad an Verrücktheit – oder an Schönheit – im Kopf. Ich hasse nichts mehr als das Erdachte, das auf anderen Ebenen nicht funktioniert.

McCormick: Du flirtest gewissermaßen mit einer Art Gelegenheitsfotografie...

Tillmans: Sprich das »Sch«-Wort ruhig aus.

McCormick: Also gut, mit dem Schnapsschuß. Ohne daß wir nun unbedingt von deiner eigenen Arbeit sprechen müßten, warum glaubst du ist das in den Neunzigern zu einem so dominanten Look geworden?

Tillmans: Für mich ging es nie darum, schlechte Bilder zu machen. Mein Ziel ist es immer, sehr gute Bilder zu produzieren.

McCormick: Sie sind eigentlich richtiggehend formal, bewußt und wohlüberlegt.

Tillmans: Ja, was für das ungeschulte Auge wie ein Schnapsschuß aussieht, ist eigentlich ein neuer Formalismus. Bei mir kam das, als ich feststellte, daß ich es wirklich mag, wie die Dinge sind, wie sie aussehen. Als ich 1991 in Bournemouth auf dem College war, kam ich allmählich dahinter, daß es nicht darum geht, ein Bild zu machen, sondern daß es das Bild bereits gibt. Ich finde es aufregend, einen Freund, der mir gegenüber sitzt, anzusehen, warum ihn



WOLFGANG TILLMANS: BURG.
Mit einem Text von David Deitcher.
Taschen Verlag, Köln 1998.
Hardcover, 200 Seiten, 33,4 cm x 27 cm,
250 Farbbildungen.
öS 299,- / DM 41,-
ISBN 3-8228-7881-2

Seite / page 53 – 60:
WOLFGANG TILLMANS, Camera-Austria-Portfolio, 1994/1998.
Horseman, 1994.
Markus im Gasometer, 1998.
Thomas, 1998.
Mark, 1998.
Micheal & Otto, 1998.
Ballroom, 1998.
Fleurs de courgette, 1998.
K 58, 1998.

C-prints, each / je 40 cm x 30 cm / 61 cm x 51 cm,
Bubblejetprints each / je 170 cm x 120 cm.

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz, Köln / Andrea Rosen Gallery, New York.

aim at taking very good pictures.

McCormick: They are actually really formal, intentional and studied.

Tillmans: Yes, it's just a new formalism that looks to the untrained eye like snapshots. For me it came from noticing how I really like the way things are, how they look. I think it all starts in this definition of beauty. When I was in college in Bournemouth in 1991, I started to realize it's not about creating an image, it's already there. I get excited by looking at a friend sitting opposite me, so why take them into a studio? It was from this basic understanding, that yes, I'm excited by this, the creases in your shirt, so why iron that shirt. Or I'm excited by that bulge...

McCormick: Aren't we all?

Tillmans: Yes, exactly. So I wanted to photograph what I desired. To take a picture that represented what I desired as much as what I saw when I desired it. I wasn't very able to do that in the beginning, and I thought about why – what is the film, the paper, the light, the color doing that doesn't capture this? I started to really investigate the process and found ways of using flash light to mimic how things appear naturally, so that it is without shadows. In my pictures you hardly ever notice the light source, which is something that is very opposed to the snap shot style of many contemporary photographers who do not hide the photographic process.

McCormick: Your pictures of rats actually do make evident this photographic process.

Tillmans: Yes, the camera's presence is more explicit in those pictures. It makes the rats seem kind of cute and playful towards the camera, and also gives them those red eyes. On other occasions, for example in clubs, I've used flash very straight on.

McCormick: In pornography now, amateur porn, like home movies, is suddenly very popular. Perhaps for its very aura of authenticity. Is this something you have an appreciation for?

Tillmans: Only as it represents something that has not been stylized by rules. Like how some photo aesthetes in the past set up that it's good to have a glow in the hair from behind. I studied photography at the Lette-Verein in Berlin and left after six weeks because I couldn't believe I was being told what was right. Who says what's right? I definitely believe you have to know your craft. But any anomaly, like aesthetics, talks about itself and not about the subject matter. When I look at a picture I want to see what the subject is, and I don't want to see the tricks of the trade. The amateur doesn't have these tricks, he just looks for what he's interested in.

McCormick: When you talk about beauty, you often locate it in the most quotidian, mundane and every-day. There is some tradition of this of course, but it is a relatively new condition in the contemporary aesthetics of the sublime.

Tillmans: I was very touched by what Rafael Doctor, a curator in Spain, wrote in regards to my work; that the ability to see the whole in something small and mundane was a great human gift. That's actually why I do the still lifes. I don't know, I just get fascinated by the beauty of an orange or a glass.

McCormick: Is there something ultimately very fetishistic about this? How, in this obsessive attention to the minutia, from whatever is lying on the table top to the pile of crumpled clothing on the floor, there's a potent charge of sexual energy.

Tillmans: Not so much in everything that I photograph. Certainly in the clothes there is a fetish interest, in how they're imprints of the body. Clothes are the sensual surface we deal with. I mean, I hardly see anything of you right now, so I find it quite natural that a lot of

also ins Studio zerren? Es geht von dieser grundlegenden Auffassung aus, daß – ja – daß ich das aufregend finde, die Falten in deinem Hemd, warum dieses Hemd also bügeln. Oder daß ich diese Auswölbung aufregend finde...

McCormick: Finden wir die nicht alle aufregend?

Tillmans: Ganz genau. Ich wollte fotografieren, was ich begehrte. Ein Bild machen, das gleichermaßen das Begehrte darstellt wie das, was ich sehe, wenn ich es begehre. Am Anfang konnte ich das noch nicht besonders gut, und so dachte ich über das Warum nach – was ist der Anteil von Film, Papier, Licht, Farbe, daß das nicht herauskommt? Ich begann den Vorgang richtig zu erforschen, fand Möglichkeiten, den Blitz so einzusetzen, daß ich die Dinge natürlich aussehen lassen konnte, also ohne Schatten. In meinen Bildern erkennt man fast nie die Lichtquelle, was ganz konträr zum Schnappschußstil vieler zeitgenössischer Fotografen steht, die den Prozeß des Fotografierens nicht verbergen.

McCormick: In deinen Rattenbildern wird dieser Prozeß des Fotografierens aber deutlich.

Tillmans: Ja, die Präsenz der Kamera ist in diesen Bildern expliziter. Sie läßt die Ratten irgendwie niedlich erscheinen, als ob sie spielerisch auf die Kamera reagierten, und es gibt ihnen diese roten Augen. Bei anderen Gelegenheiten, z. B. in Clubs, habe ich den Blitz auch ganz direkt verwendet.

McCormick: In der Pornographie sind im Augenblick Amateur pornos, z. B. Home-Movies, sehr populär. Vielleicht hat das auch mit ihrer Aura des Authentischen zu tun. Hast du dafür etwas übrig?

Tillmans: Nur insofern als das etwas repräsentiert, das noch nicht durch Regeln stilisiert ist. So wie etwa einige Fotoästheten in der Vergangenheit festgelegt haben, es sei gut, dem Haar einen Glanz von hinten zu geben. Ich studierte sechs Wochen Fotografie am Lette-Verein in Berlin und brach dann ab, weil ich nicht glauben konnte, daß man mir beibringen wollte, was richtig ist. Wer sagt denn, was richtig ist? Sicher muß man sein Handwerk beherrschen. Aber jede Anomalie wie die Ästhetik sagt etwas über sich selber und nicht über den Bildgegenstand aus. Wenn ich ein Bild betrachte, möchte ich sehen, was sein Sujet ist, nicht die Kunstgriffe des Gewerbes. Dem Amateur fehlen diese Kunstgriffe, er schaut einfach auf das, was ihn interessiert.

McCormick: Wenn du über Schönheit sprichst, ortest du diese oft im Allergewöhnlichsten und Alltäglichsten. Es gibt dafür natürlich eine Tradition, aber in der zeitgenössischen Ästhetik des Erhabenen ist das etwas relativ Neues.

Tillmans: Es hat mich sehr berührt, was Rafael Doctor, ein spanischer Kurator, über meine Arbeit geschrieben hat; daß die Fähigkeit, das Ganze in etwas Kleinem und Alltäglichem zu sehen, eine große menschliche Gabe sei. Das ist der eigentliche Grund für die Stilleben. Ich weiß nicht, die Schönheit einer Orange oder eines Glases fasziniert mich einfach.

McCormick: Ist das nicht letztlich etwas sehr Fetischistisches? Diese obsessive Aufmerksamkeit für die Einzelheiten, angefangen von den Dingen, die zufällig auf dem Tisch liegen, bis zum Haufen zerknüllter Kleidung auf dem Fußboden, darin steckt doch eine geballte Ladung sexueller Energie.

Tillmans: Nicht in allem, was ich fotografiere. Sicher, bei der Kleidung ist ein fetischistisches Interesse vorhanden, daran, wie sie sich in den Körper einschreibt. Kleidung ist die sinnliche Oberfläche, mit der wir es zu tun haben. Ich sehe zum Beispiel im Augenblick kaum etwas von dir, und darum finde ich es nur natürlich, daß ein Großteil meiner sinnlichen Aufmerksamkeit auf die Kleidung gerichtet ist. Ich bewundere sie und sie gibt mir Rätsel

my sensual attention goes towards clothes. I admire and am puzzled by them, so I photograph them to understand what they do and why. What I find so fascinating about clothes is how they create identity but at the same time create belonging, or the loss of individuality.

McCormick: This is particularly true of the clothing you often photograph – the seemingly less fashion oriented apparel, like blue jeans, T-shirts, army fatigues and cargo pants, or the generic functional working class clothing of the gas station attendant, security guard or UPS delivery-man, which all is suddenly so popular with youth as utilitarian street-wear.

Tillmans: Which I'm sure is absolutely the same thing as this photo phenomenon. We'd rather have the realness of the UPS man than some fancy Thierry Mugler suit. We want real emotions, real stories, real experiences, real wear and tear. It's something I wanted since I was a little boy when my mother wanted to throw out the ripped jeans and those were the ones I loved the most because they carried all those memories and traces of life. As much as I hate the whole discourse related to this photography issue, I think it's very valid to think of realness, authenticity and amateurism.

McCormick: »Generation X« is such a ridiculous construct, created by the advertising industry to describe as an x-factor the very elusive identity of a generation born between two baby booms. However, within the eclecticism of pop music and the new wave of writers, film-makers and artists now emerging, we are getting a better idea of what it's about. Your own work has certainly been looked at by many as useful in this regard. Do you think it's valid as a representation or expression of this generation?

Tillmans: Absolutely. I think I am very much of my time, including how fiction can be used as a document for our experience within the media. And I don't think this is the opposite of what it means to be a great artist anymore, which is why I don't shy away from questions about »Generation X« or fashion and art. A lot of people are interested in these questions, in the same way they're interested in Caterpillar boots. That is, in the end, art of a bigger stream of consciousness which runs through Western culture in the Nineties. At the same time, the real subject that I deal with is a much larger project.

McCormick: Where then would the landscape fit in with all of this. I myself have a hard time looking at landscapes and seeing them fresh today.

Tillmans: Yes, they're boring. I see them as interesting in their exaggeration, like the photograph of the Alps with the sheep in front that I showed at MoMA. This of course is a totally made-up beauty. I have this one strand in my work that is seeing the edges of this super-beauty and admitting how I like looking at it without being cynical about it. But the detail is there to be stepped back from, which is why I often photograph landscapes from above. There, where the randomness of nature meets the order imposed by society, is how you can see what really fascinates me in all my work – the hidden social patterns that are revealed in all human interaction.

This conversation was conducted in New York City on the occasion of Tillmans' solo exhibition at the Andrea Rosen Gallery in October / November 1998, and the publication of his latest book, »BURG«, by Taschen.

auf, und darum fotografiere ich sie, damit ich verstehe, wie und warum sie wirkt. Was ich an Kleidung so faszinierend finde, ist die Art, wie sie zugleich Identität und Zugehörigkeit stiftet, d. h. einen Verlust an Individualität.

McCormick: Das trifft besonders auf die Kleidung zu, die du oft fotografierst: die scheinbar weniger mode-orientierten Teile wie Blue Jeans, T-Shirts, Armeedrillische und Cargo pants, oder die allgemeine funktionale Arbeiterkleidung des Tankstellenwärters, Sicherheitsdienstangestellten oder UPS-Zustellers, die bei den Jugendlichen plötzlich als praktische Straßenkleidung so hoch im Kurs steht.

Tillmans: Was – da bin ich mir sicher – absolut dasselbe ist wie diese Erscheinung in der Fotografie. Wir wollen lieber die Realität des UPS-Mannes als einen ausgefallenen Thierry-Mugler-Anzug. Wir wollen wirkliche Gefühle, wirkliche Geschichten, wirkliche Erfahrungen, wirklichen Gebrauch und Verschleiß. Ich will das, seit ich ein kleiner Junge war und meine Mutter die zerrissenen Jeans wegwerfen wollte, das Paar, das ich am meisten liebte, weil es all diese Erinnerungen und Lebensspuren trug. So sehr ich diesen ganzen Diskurs um die Frage der Fotografie hasse, ich halte es für sehr berechtigt, über Realität, Authentizität und Amateurhaftigkeit zu reflektieren.

McCormick: Die »Generation X« ist zwar ein lächerliches Konstrukt, das von der Werbeindustrie geschaffen wurde, um die äußerst flüchtige Identität einer zwischen zwei Babybooms geborenen Generation als Faktor X zu beschreiben. Mit dem Eklektizismus der Popmusik, der neuen Welle von Schriftstellern, Filmemachern und Künstlern, die jetzt in Erscheinung treten, entsteht allerdings ein besseres Bild, was diese Generation ausmacht. Dein Werk ist in dieser Hinsicht sicherlich von vielen als nützlich angesehen worden. Hat es deiner Ansicht nach Gültigkeit als Darstellung oder Ausdruck dieser Generation?

Tillmans: Absolut. Ich halte mich ganz und gar für ein Kind meiner Zeit, auch was die Verwendung von Fiktionen als Dokumente für unser Leben in den Medien anbelangt. Und ich glaube, das widerspricht auch nicht mehr der Vorstellung vom großen Künstler. Deshalb gehe ich auch Fragen über die »Generation X« oder über Mode und Kunst nicht aus dem Weg. Viele Menschen interessieren sich für solche Fragen auf dieselbe Weise wie für Caterpillar-Boots. Alles das ist letztlich Kunst eines umfassenderen Bewusstseinsstroms, der die Kultur des Westens in den Neunzigern durchzieht. Gleichzeitig aber ist mein eigentliches Thema ein viel größeres Projekt.

McCormick: Wie fügt sich denn die Landschaft in das alles ein? Ich selbst tue mir schwer, Landschaften heute noch mit neuen Augen zu sehen.

Tillmans: Ja, sie sind langweilig. Als interessant betrachte ich ihre Übersteigerung wie z. B. beim Alpenfoto mit den Schafen im Vordergrund, das ich im MoMA gezeigt habe. Natürlich ist das eine total erfundene Schönheit. Es gibt in meiner Arbeit diesen Strang, wo ich auf die Kanten dieser Superschönheit blicke und zugebe, daß ich sie gern ansehe, ohne deshalb zynisch zu sein. Aber die Einzelheiten sind dazu da, daß man von ihnen zurücktritt; deshalb fotografiere ich Landschaften auch oft von oben. Dort wo die Zufälligkeit der Natur auf die gesellschaftlich auferlegte Ordnung trifft, dort kann man auch sehen, was mich in meiner ganzen Arbeit wirklich fasziniert – die verborgenen sozialen Muster, die in jeder menschlichen Interaktion zutage treten.

Dieses Gespräch wurde in New York anlässlich von Wolfgang Tillmans' Einzelausstellung in der Andrea Rosen Galerie im Oktober / November 1998 und der Publikation »BURG« im Taschen-Verlag geführt.