

# „ÉRT E L M E T L E N , . . .

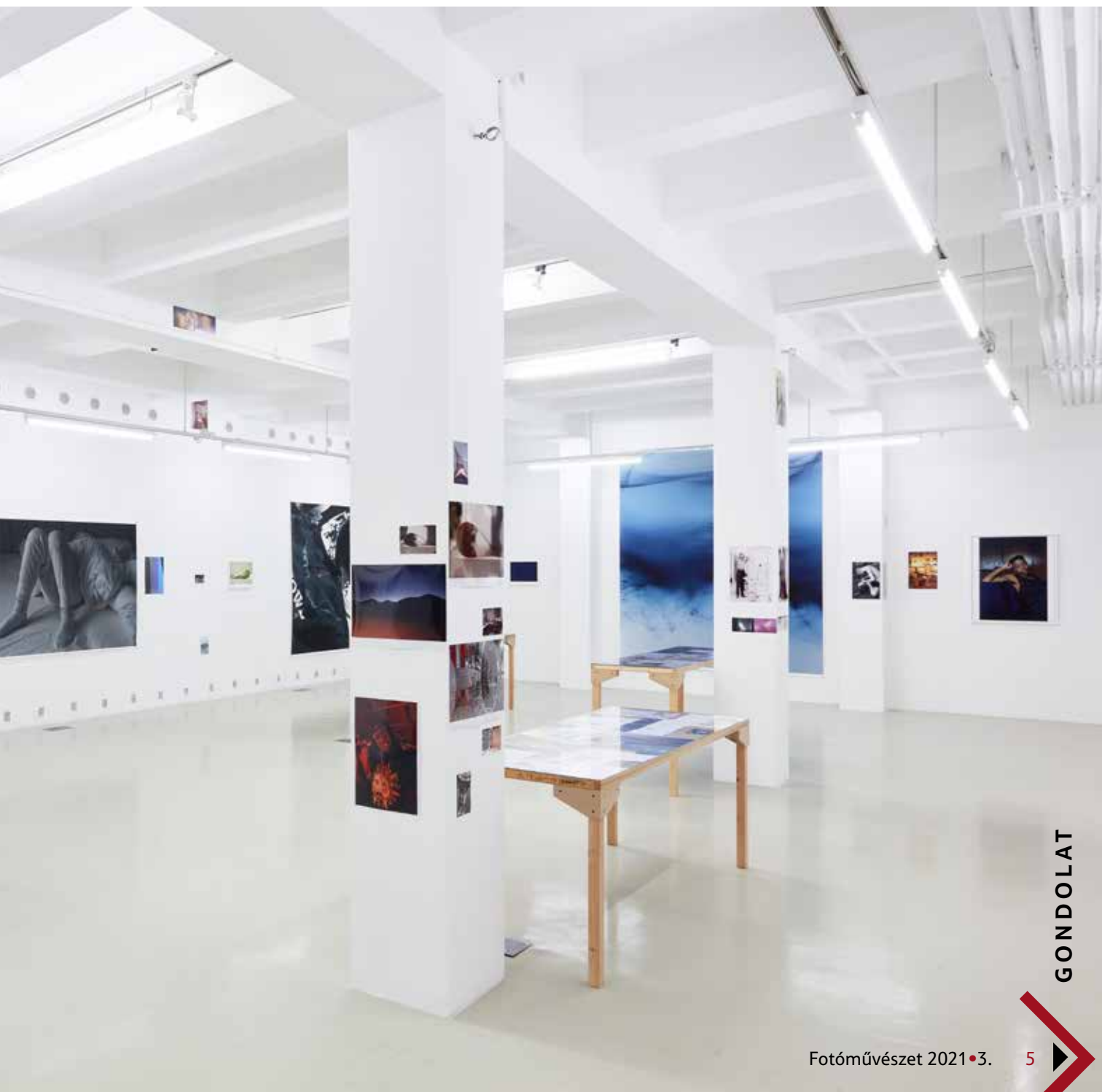
*YOUR BODY IS YOURS [A TE TESTED A TIÉD]*  
CÍMMEL NYÍLT MEG JÚNIUS 4-ÉN WOLFGANG  
TILLMANS KIÁLLÍTÁSA A TRAFÓ GALÉRIÁBAN.  
A NÉMET MŰVÉSZ MUNKÁJA NEM MOST  
ELŐSZÖR VOLT LÁTHATÓ BUDAPESTEN,  
2009-BEN MÁR A MŰCSARNOKBAN  
A MUSAC *MI VIDA – MENNY ÉS POKOL* CÍMŰ  
GYŰJTEMÉNYI VÁLOGATÁSA KERETÉBEN  
LEHETETT VELE TALÁLKOZNI. A TRAFÓ  
GALÉRIÁBAN LÉTREHOZOTT INSTALLÁCIÓ  
KÜLÖNLEGESSÉGÉT AZONBAN AZ ADTA,  
HOGY ITT AZ EGÉSZ TERET EGYSÉGGÉNT  
KEZELHETTE A MŰVÉSZ, AMELY ÍGY NEM  
CSAK FELÜLETKÉNT SZOLGÁLT, HANEM  
RÉSZEVÉ VÁLT A MŰNEK.

A már egyáltalán nem egyedi és/vagy sajátos elrendezés bő két évtizeddel ezelőtt a Tate Modernben még „a fényképezés új irányát” jelentette „módszereiben és bemutatásában”<sup>2</sup> is. Ez már akkor is azzal járt, hogy nem az egyes felvételek játszották a főszerepet, hanem azok a viszonylatok, amelyeket Tillmans teremtett meg. Ez feltételezi, hogy lényeges, mi látható rajtuk külön-külön, hogy hordoznak önmagukban is jelentést (azaz több értelemben is felfoghatók jelek összességüként), mégis jelentőségüket abból a helyzetből nyerik, amely mindig Tillmans szándékai és döntései szerint jön létre. Az egyes elemek ebben a szoros elrendezésben egymáshoz kapcsolódnak, bár a befogadó tetszőlegesen vonatkoztathatja őket egymásra a nézőpontból fakadóan állandóan változó térbeli viszonyok függvényében. Ennek eredményeképp többféle lehetséges „elbeszélés” is aktualizálható, amelyek végső soron a térrel, az intézménnyel és persze a fénykép funkcióival együttesen adhatják meg az értelmezésben a mű jelentését (és jelentőségét).

Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd.*  
Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021. Fotó: Biró Dávid



..... M É G I S  
I S Z O N Y Ú  
F O N T O S ”





Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd*. Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021. Balra: *Bronzino*, 2015. Jobbra: *Kammerspiele*, 2016. Fotó: Biró Dávid

A felvételeket több tematikus csoportra oszthatjuk, amely csoportosítás egyben korszakolás is. Többségük impulzív pillanatok nyomait őrzi, benyomások „utóképei”, vagy legalábbis annak érzetét kelti, még ha pontosan kigondolt és felépített is. Számos közülük a múlt század 90-es éveinek olyan brit, illetve német magazinjaiban jelent meg, amelyek az öltözködést, a divatot generációs és/vagy kulturális csoportok önkifejezésekként fogták fel, amelyen keresztül meghatározták magukat és hovatartozásukat (gondolkodásukban és érzelmileg is), illetve kifejezték azonosulási vágyukat hasonló gondolkodású közösségekkel. Előtérbe került a személyesség, az intimitás, többek között a levett ruhák, személyes tárgyak, a hozzájuk kapcsolódó személy nyomai révén, vagy a félig fedetlen test mindenféle konvenciótól távolságot tartó megmutatásában, az érintésekben, összefonódásokban.

Egy másik tipikus csoportot alkotnak azok a képek, amelyeket absztraktnak nevezhetünk, abban az értelemben legalábbis, hogy nem mindig és/vagy szükségszerűen felismerhető, hogy mi látható rajtuk, még ha konkrét dolgokat is jelenítenek meg, amelyek inkább plasztikus tárgyként vannak jelen. Ezek nem csupán témájukban különböznek, hanem sok esetben (bár nem mindig) mé-

retükben és a kivitelezésükből fakadó tárgyi megjelenésükben is.

Külön egységbe rendeződnek a Concorde sorozat képei, az égbolton parányivá zsugorodó repülőgépek bizonytalan, mégis jól felismerhető formájukkal. A gép, „hatalmas”, „erős”, a „modern” ember „magabiztosságának” és a természettudományos ismeretekbe vetett feltétlen bizalmának, és ebből fakadó magabiztosságának a jelképe, itt az égbolt végtelenségébe vesző parányi foltként tűnik fel.

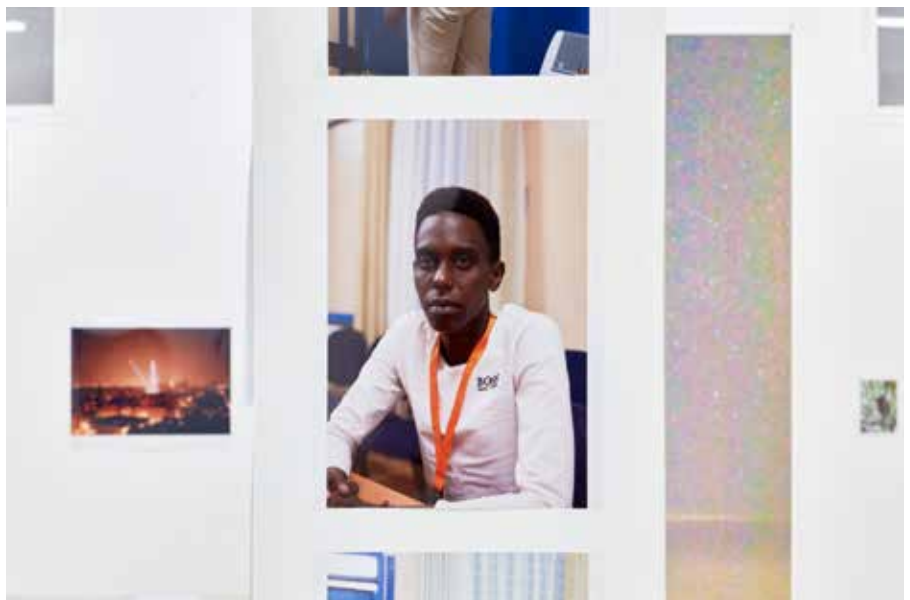
A tágas égbolt és a „végtelen” csábító, ugyanakkor nyomasztó és félelmet keltő, az egyedüllét és a végesség érzéséből fakadó szorongást, pontosabban annak „megszelídített”, domesztikált, felfogható, képbe transzponált látványát nyújtják a csillagos égboltról készült felvételek. Fontos még kiemelni a képek sokaságából az utóbbi tíz évhez köthető fényképeket, amelyek leginkább „fragmentumok”, részletek, amelyeken az emberi test, a testek találkozása, érintések, „összekapcsolódó” vagy „kitérő” tekintetek állnak a „központban”, ezek válnak a főszereplővé, valamint azokat, amelyek egy más módon mutatják Tillmans igényét arra, hogy felvételeivel járuljon hozzá társadalmi-politikai vitákhoz.



Wolfgang Tillmans: *Table with pages from 'four books', 2021 and 'Wako Book 6', 2021 – részlet.*  
Fotó: Biró Dávid



Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd.* Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021. Balra: *Anders pulling splinter from his foot*, 2004. Középen: *Shanghai night*, 2009. Jobbra: *Yulan Grant*, 2016.  
Fotó: Biró Dávid



Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd.* Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021. Középen: *Joseph, Kakuma*, 2018. Fotó: Biró Dávid



Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd*. Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021.  
Balra: *Mischlicht*, 2011.  
Jobbra: *Harriette and Benjamin*, 2011. Fotó: Biró Dávid



Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd*. Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021.  
Balra: *Lutz & Alex sitting in trees*, 1992. Jobbra: *Bronzino*, 2015. Fotó: Biró Dávid



Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd*. Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021.  
Középen: *Eclipse, China (b)*, 2009. Fotó: Biró Dávid

Mindebből az látszik, hogy a fényképek önmagukban – tárgyként, képként – is hordoznak „üzenetet”, jelentést (esetenként akár többfélélt is). Mindig voltak azonban olyanok, akiket zavarba hozott mindez, ha a „kotrás művészet” felől közelítették.<sup>3</sup> A bizonytalanság abból fakadt, hogy látványvilágukban, megjelenésükben inkább kötődnek a korszak meghatározó „alternatív” magazinjaihoz, illetve tűnnek egyszerű pillanatfelvételeknek.

Az ilyen jellegű kételyeket persze azóta Tillmans későbbi munkái eloszlathatták, de a kritikákra azzal is rácsfolhatunk, ha a hangsúlyt nem az egyes képre, mint önálló műalkotásra helyezzük (mert ilyenként valóban értelmezhetetlenek), hanem csak kiindulópontként tekintjük őket, az installáció eszközeként, „alapanyagaként”, vagy médiumaként (amiként azt Niclas Luhmann használta<sup>4</sup>), amelynek konstitutív eleme a tér és annak architektonikus meghatározottsága (ennyiben pedig nevezhető *environment*nek, mivel igazodik a hely adottságaihoz, azt tekinti az elrendezés kiindulópontjának, miközben bevonja a mű kontextusába a nézővel együtt<sup>5</sup>). Ha elfogadjuk, hogy ez így van, akkor érdemes feltenni a kérdést, miért az látható az egyes felvételeken, ami, miből fakad az a „sokféleség”, ami ezeket a látványokat jellemzi tematikusan, technikailag, valamint kivitelezésükben.

Ahhoz, hogy közelebb kerülhessünk Tillmans gondolkodásához, illetve értsük azt, amivel szembesülünk a Trafó Galériában megrendezett kiállításon, érdemes utal-

ni arra, hogy itt az eddigi „életmű” egészéből készült „retrospektív”, „átfogó”<sup>6</sup> válogatásról van szó, amelyet maga Tillmans állított össze és rendezett, felhasználva a falakat, a térben álló oszlopokat, a felsőbb szinteket tartó vasbeton gerendákat is. Ez számára azért fontos, mert a felvételek, az esetenként hozzájuk kapcsolódó szövegek, az újságkivágások, egyéb kordokumentumok egyenként és összességükben is szorosan kapcsolódnak élettörténetéhez, amely a tényleges biográfiai adatokon túl az előadásában, interjúiban formálódik egységes (vagy annak az érzetét keltő) elbeszéléssé. Ez az élettörténet, amely állandóan újraíródik az újabb konfigurációkban, elválaszthatatlan a környezettől és korszaktól, amelyben felnőtt és amely megalapozta a szűkebb és tágabb világhoz fűződő viszonyát, segítséget nyújtva ahhoz, hogyan is értsük fotográfiai tevékenységét.

Az 1968-ban a Düsseldorf közelében fekvő Remscheidben (NSZK) született Tillmans öneszmélésének kezdete a nyolcvanas évek elejére tehető. A korszak egyik jellemzője, hogy főként a fiatalabb korosztályok – nem függetlenül a 68-as mozgalmak kifulladásának és egyes, belőle kinövő irányzatok végletes radikalizálódásának és militarizálódásának (Rote Armee Fraktion/Baader-Meinhof csoport) tapasztalatától – behagyatkoznak, belesimulnak abba, amit *Konsumgesellschaft*nek (fogyasztói társadalomnak) hívnak. Kiábrándultságukban hátat fordítanak az aktív politizálásnak, egyre kevésbé

Wolfgang Tillmans: *I want to make a film*, 2018. Sztereó hang, 9'16". Trafóklub. Fotó: Biró Dávid





Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd*. Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021. Fotó: Biró Dávid

törődve a közélet dolgaival. A politikai fellépés egyik utolsó területe, ahol még látványos aktivitás észlelhető ebben a korszakban, a környezet- és természetvédelem (az atomenergia, az atomerőművek működése és az ott termelődő atomhulladék bizonytalan, hamis biztonságérzetet nyújtó tárolása ellen, egyben közvetve tiltakozva az USA által ide telepített Pershing rakéták ellen is). Ugyanakkor az 1980-as évek közepétől az AIDS miatt a homoszexualitás sem számíthat már tabunak, a meleg közösségek is egyre inkább nyíltan vállalják fel szexuális irányultságukat. Később pedig felerősödhet a közösségi érzés, az összetartozás tapasztalata a klubok és a tőlük elválaszthatatlan zenei irányzatok megjelenésével. A 80-as és 90-es évek fordulóján jelenik meg Angliában és Németországban is az az új szubkultúra, amely olyan klubokban formálódik, amelyek közvetve a késő 70-es évek chicagói és detroitit underground zenei világát adaptálják és gondolják tovább. A szabadság egy új (hedonisztikus) formáját (a zene és az *ecstasy* adta mámorban) élik meg, ami határozott ellenállásként manifesztálódik a korszak érzelmileg egyre sivárabb fogyasztói társadalmában.

Sokak számára nyílik meg az út egy másfajta közösségi tapasztalat felé, amely nem csak a másikkal, a többiekhez való viszonyban, hanem annak részeként önmaguk másfajta tapasztalatában is megmutatkozik. Erre a szubkultúra formálta közösség által biztosított keretek között találnak lehetőséget az odatartozás élményén keresztül, amit nem csak a zene, de a mindezt felvállaló és láthatóvá tévő magazinok is közvetítik. Ennek a szubkultúrának nem csak a zene adja a jelentőségét. Az viszont összehozza azokat, akik ebben egy életforma lehetőségét fedezték fel, valamint olyan közeget biztosít, ahol elfogadják és támogatják a másságot, fakadjon az a szexuális orientációból, vagy bármilyen egyébből.

Feltételezhető, hogy ennek a világnak a konzekvens és egyszerű megjelenítése, de a divat és a kortárs művészeti szcéna közeledése is egymáshoz, valamint a *techno*, a *rave*, illetve az *acid house* és más zenei irányzatok fontossága is szerepet játszott abban, hogy 2000-ben első nem brit születésű művészként és egy „fotóalapú” installációért elnyerte a nagyon jelentős, fiatal művészeknek megítélt Turner Díjat.

Igaz ugyanakkor, hogy a személyes közegnek, a nyilvánosság elől elhúzódó, egy szűk közösségbe visszavonuló életnek, az abban mozgó személyeknek egymáshoz fűződő, egymás közötti viszonyoknak, akár még a legintimebb helyzeteket is megmutató képei nem előzmények nélküliek. Nagyon hasonló módon fordul személyes világa felé az 1990-es években a 2001-es Turner díjra nevezett Corinne Day vagy Richard Billingham is (és a személyes a kortárs művészetben máshol is szerephez jut, például Tracy Emmin munkáiban vagy Gillian Wearingnél). Nan Goldin vagy még őt megelőzően Larry Clark az, aki a saját személyes közegét figyeli a kamerán keresztül, így akaratlanul is ráirányítják a figyelmet egy olyan közösségre, amely a „mátság” hangsúlyozásával és megélésével a tartalmatlan s rideg hétköznapiság tagadásával, az attól való meneküléssel, de legalábbis elfordulással és a drogok használatán és a szexualitáson keresztül teremt magának egy „emberibb” (azaz valódi érzelmekre alapuló kapcsolatokat jelentő) közeget, amely a közvetlen személyes viszonyokon, azok meg- és átélésén alapul.

Az eredeti szándékoktól függetlenül ezek a fotósorozatok, illetve az azokból létrehozott művek (Goldin esetében eleinte installáció, később inkább könyvek, majd ismét installációk) ennek a másságnak a létezését és természetességét teszik nyilvánvalóvá.

Mindezzel éles ellentétben áll ennek az évtizednek egy másik nagyon erőteljes irányzata, amely a német kortárs művészeti közeghez kapcsolódik. A 90-es évek második felétől már jelentős nemzetközi visszhang-

ja is van a düsseldorfi művészeti akadémia Bernd és Hilla Becher vezette „fotós osztályban” végzett művészeknek. A legismertebb tanítványok közül Andreas Grusky társadalmi, gazdasági problémákra utaló munkákat készít (a tömeges fogyasztás kritikája), Thomas Struth elsősorban a korszak képelméleti és múzeumi-intézményi vitáira reflektál, míg Thomas Ruff a fotótechnika és a fényképezés aktuális kérdéseit (is) vizsgálja politikai kontextusban. Műveik közös vonása, minden lényeges különbség ellenére, a nagy formátum, a költséges eljárásokkal kivitelezett, a hagyományos táblaképre utaló gesztus, valamint az így kikövetelt befogadói attitűd és figyelem.

Tillmans elveti ezt a lehetőséget, szemben áll a fénykép ilyen használatával. A fénymásoló, a tintasugaras nyomtató, a viszonylag kis méretű képek, a „tárgy” kitüntetett mivoltának a tagadása (felfüggesztése), az önmagába záródó képtárgy elvetése, illetve beledolgozása az installáció szövetébe mind erre mutatnak.

Itt érdemes felidézni, hogy Tillmans síkban gondolkozva, vagy egy téri helyzetet továbbgondolva, arra alapozva hozza létre installációit, ahol a kép egyszerre információhordozó, információ, valamint olyan eszköz vagy dolog, amely alkotóelemként jut szerephez. Az installációknak (térbeliség, térformálás stb.), de egyes elemeiknek is van sajátos szculpturális karakterük, itt az is hangsúlyos, amivel már a Bauhaus szcenikai kurzusain kísérletezett Herbert Bayer, és amit ő 360°-os látótérnek nevezett. Ennek lényege, hogy a nézőt kimozdítja a hagyományos, a kép által kikövetelt nézőpontból. A teljes látótérét kitölti, illetve fokozottan igénybe veszi a figyelmét, miközben állandó mozgásra készíti, kizökentve abból a helyzetből, hogy behagyatkozzon az egyes kép látványvilágába. Így persze csorbul annak hagyományos jelenlétéből fakadó, a rá irányuló koncentrált figyelem, ami megoszlik, szétszóródik a befogadóra zúduló információk sokaságát hordozó képek sokfélesége között. Ez a helyzet ugyanakkor kiváltja egyrészt azt, hogy (legalább) a néző tekintete folytonosan mozgásban legyen, másrészt a mű és a befogadása a szó szoros értelmében eseményé válik (a tekintet folytonos dinamikus mozgásából adódóan). A befogadó fokozatosan fedez fel újabb és újabb viszonylatokat, konstruál összefüggéseket. A nézőpont változásával ezek is mindig megváltoznak, így a lehetséges jelentések is módosulhatnak. A figyelem folyamatosan oszcillál az egyes kép és az ezekből létrehozható, a térbeli helyzet és a tér függvényében felkínálkozó viszonylatok, hatások, áthatások között, amelyek együtt járnak a jelentés folytonos „csúszásával”.

Eközben egy másik jelenségre is figyelhetünk. A képek egyszerre működnek dokumentumként, lenyomatként, az „egykor volt” felmutatásaként, valamint állításokként, kijelentéseként, aminek eredményeképp nem csupán egy képi konstrukció és



Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd*. Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021. Középen: *Venus Transit Table*, 2004/2021. Fotó: Biró Dávid

Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd*. Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021. Középen: *Resolute Rave*, 2015. Fotó: Biró Dávid



téri helyzet aktualizálódhat, hanem megfogalmazódik egy szöveg, egy elbeszélés, ahogy egymásba szövődnek ezek az állítások, kijelentések.

A 2000-es évek elején Tillmans egy új, mondhatnánk meditatívabb irányba indul el. A fényképezési eljárás olyan eszközként működik, amely során a fénykép mint formai lehetőség kerül a középpontba, és amit több elemből álló sorozatokba elrendezve bont ki. Később ezek a képek is beépülnek az installációkba, az elbeszélés témájává téve így a képelőállítás folyamatát és egyúttal az információt hordozó anyagot, felületét és mélyebb anyagi, szerkezeti struktúráit, a „kép testét”.

A *Freischwimmer* [Szabadon úszó] című sorozatnál a fotópapírt közvetlenül exponálja, így a látvány, a fotográfiai nyersanyagok használata ellenére már nem a fényképezés általunk ismert logikája szerint működik. A kép saját létrejöttének eredetére és anyagi alapjára mutat rá. A *Paper Drops* [Papírcseppek] sorozatnál a fotópapírt hajtja térbeli alakzattá, amely így elveszíti eredeti értelmét és rendeltetését, mivel a rajta lévő látvány már nem hozzáférhető. Közben kiemelkedik a síkból, így plasztikussá válik, majd mégis mindez a síkba absztrahálva mutatkozik meg és ad hírt magáról. A *Lighter* [Öngyújtó] sorozatban az exponálatlan fotópapírt hajtja meg több helyen, majd helyezi egy akrilból készített tárlóba. Itt is a hordozó, az amúgy transzparens, de nem láthatatlan hordozó kerül előtérbe térbelisége és tárgyjellege hangsúlyozásával.

Tillmans művészetét áthatja és meghatározza a 80-as és a 90-es évek fordulójának tapasztalata (gazdasági, társadalmi és kulturális értelemben is). Ebből fakad az a metanarratíva, amire utal a kiállítás címe: *A te tested a tiéd*. A 90-es években az akkori „editoriál” (azaz szerkesztőségi) anyagaival tüntetett az önmeghatározás szabadságának elve és ténye mellett. A 2010-es évektől határozottan állást foglal társadalmi-politikai ügyek mellett, mint például 2016-ban a Brexitről indított népszavazást megelőzően a maradást népszerűsítve. Képei természetesen nézhetők ebből a megközelítésből is, de méltánytalan lenne erre leegyszerűsíteni azt, amit munkái az aktivizmuson túl jelentenek.

Összegzés helyett érdemes fontolóra venni, amit mond saját viszonyáról a fényképezéshez, a kamerához és mind ahhoz, amit létrehoz. A fényképezőgép számára elsősorban egy olyan eszköz, amely a saját tekintetét közvetíti, amit így érzékel. A fotografikus képet konstruáltsága ellenére is a világ tapasztalatának forrásaként tételezi, és lényegesnek tartja az így megszerezhető ismeretet. Az elkészült felvétel visszacsatolásként működik számára, amely megerősíti annak „valóságosságában”, amit így lát. Ez adja meg annak a lehetőségét, hogy össze-

vesse a saját percepciójában tapasztaltat a befogadóval, pontosabban számot vessen a lehetséges és/vagy szükséges különbségekkel. A kamerahasználatot, ahogy ő fogalmaz, nem terheli elméletekkel. Kezdetből a „nézés” öröme foglalkoztatta, valamint annak a lehetősége, hogy az örömet és az annak forrását jelentő látványt megossza másokkal. Ettől függetlenül mindenki számára fenntartja annak a lehetőségét, hogy a „látottakat” saját beállítódottságából fakadóan értse és értelmezze.

Utószó:

A Trafóban lehetőség nyílt egy hanginstallációra is, amelyben Tillmans a digitális képrögzítés lehetőségeiről, logikájáról beszél egy teljesen fekete (bár nem sötét) térben. Egy alapvetően furcsa helyzetet tár elénk. A hagyományos kép szerinte elmondható, szavakkal leírható, elbeszélhető. A digitális kép viszont, leegyszerűsítve, felolvasható nullák és egyesek váltakozó egymásutáni-ságaként. Nem szól viszont arról, hogy a hagyományos fotografikus kép sem csupán a külvilág reprezentációja, hanem másképp nem elgondolható tudományos fogalmak megjelenése. Viszont a digitálisan létrehozott fénykép is kép (vizuális információt hordoz a felületén), amely megjelenít valamit. Mindkét eljárás alkalmas képek létrehozására, viszont egyik eredménye sem függetleníthető a gondolkodástól, azaz a nyelvtől, annak kimondó és így teremtő erejétől. Tillmans végső soron nem erre alapoz, bár a tekintetbe befogott és rögzített látvány csak a nyelvi megformálásban válik összevethetővé másokéval, installációi tulajdonképpen értelmüket pedig szintén a különféle elbeszélésekben nyerhetik el.

<sup>1</sup> Idézet Wolfgang Tillmans-tól 2003-ból, <https://www.theguardian.com/culture/2003/jun/10/artsfeatures.tatebritain>

<sup>2</sup> Vö. Tillmans munkájának méltatásával a Tate honlapján: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-2000>

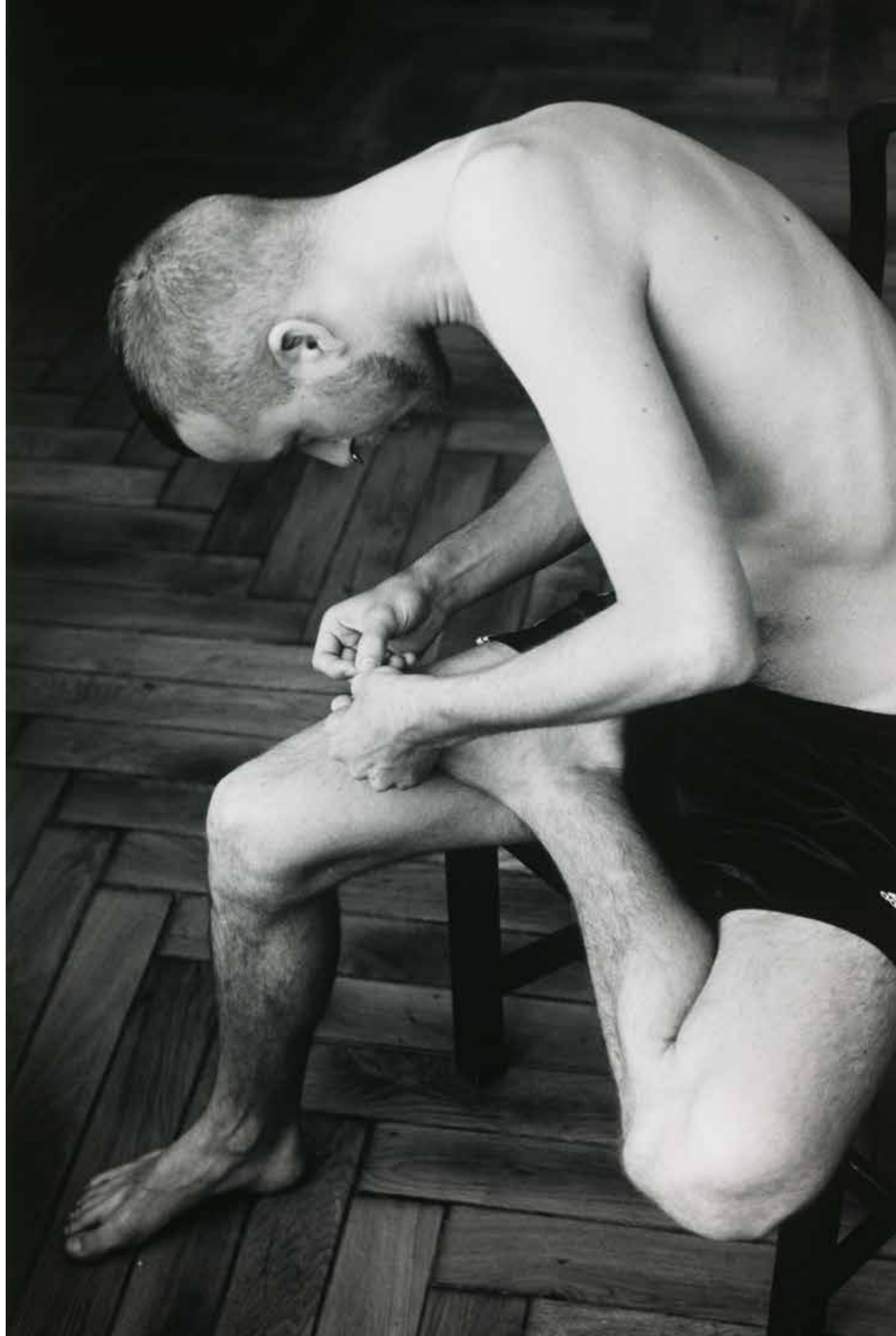
<sup>3</sup> Egyikük Matthew Collings, aki 1997-ben írt könyvében feldolgozta a fiatal feltörekvő brit művészek történetét (*Young British Artists*). Collings feltette a kérdést, hogy miért is számít Tillmans művészeknek, hisz amit csinál inkább szól a *Face* magazin olvasóinak (és róluk). <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/26/wolfgang-tillmans-serpentine-photographs-exhibition>

<sup>4</sup> Luhmann többek között két könyvében foglalkozik ezzel a kérdéssel: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995; valamint „Das Medium der Kunst”, Oliver JAHRAUS (szerk.): *Aufsätze und Reden*, Stuttgart, Philipp Reclam, 2001. Az elmélet lényegének rövid összefoglalásáról lásd: PRISZTNER Gábor: „Úton a képhez, Szabó Dezső két kiállítása a Vintage Galériában”, *Balkon*, 2016/9., 24–27.

<sup>5</sup> Ezt alátámasztja az is, hogy gyűjtők esetenként teljes „kiállításokat” vásároltak tőle, aminek része volt a képek elhelyezésének pontos dokumentációja is. Vö: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/26/wolfgang-tillmans-serpentine-photographs-exhibition>

<sup>6</sup> Azért használok idézőjeleket, mert ha elfogadjuk azt a felvetést, hogy itt valójában egy installáció a mű, akkor a retrospektívnek és az átfogónak nincs értelme, miközben mégis helytálló abban a tekintetben, hogy a felvételek/képek Tillmans az elmúlt több mint harminc évben készítette, tehát mind saját felvételek, amelyeket használ. Ezek viszont összességükben jól mutatják azt, milyen utat járt be, miként alakult a világhoz való viszonya, mi foglalkoztatta, mi határozta meg a gondolkodását

Wolfgang Tillmans: *Anders pulling splinter from his foot*, 2004. A művész jóvoltából.





Wolfgang Tillmans: *Sicily Morning*, 2018. A művész jóvoltából.

Wolfgang Tillmans: *Freischwimmer 203*, 2012. A művész jóvoltából.



Wolfgang Tillmans: *The Cock (Kiss)*, 2002. A művész jóvoltából.

Wolfgang Tillmans: *Omer*, 1991. A művész jóvoltából.



Wolfgang Tillmans: *crossing the international date line*, 2020. A művész jóvoltából.

Wolfgang Tillmans: *paper drop (passage) I*, 2019. A művész jóvoltából.



Wolfgang Tillmans: *Venus transit*, 2004. A művész jóvoltából.