

Da: *Wolfgang Tillmans. Veduta dall'alto*, a cura di G. Verzotti, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 18 febbraio - 5 maggio 2002), Edizioni Charta, Milano 2002, pp. 7-11.

## ***Cosa sono: conversazione con Wolfgang Tillmans***

**Nathan Kernan**

**Nathan Kernan** Il suo nuovo lavoro comprende paesaggi astratti che hanno l'effetto di aprirlo a una lettura meno soggettiva. Può dirmi come è arrivato a realizzare queste nuove opere?

**Wolfgang Tillmans** Genericamente parlando, le opere astratte, le "vedute dall'alto" e le *Intervention Pieces (Opere su cui si è intervenuti)* sono il risultato di un processo di autoriflessione che è andato intensificandosi da quando, a partire dalla metà degli anni '90, la diffusione del mio lavoro e l'interesse suscitato hanno iniziato vieppiù a crescere. Le mie fotografie e le mie installazioni hanno sempre oscillato tra un'esplorazione dell'autonomia dell'immagine fotografica all'interno di uno spazio o di un contesto specifico e la fotografia come veicolo di contenuti sociali. Perché questo dialogo sia attivo, è per me irrinunciabile mettere in discussione e confutare le aspettative di cui è stato caricato il mio lavoro. L'introduzione nel mio progetto di immagini semifigurative e astratte ha sollevato una serie di domande che coinvolgono in egual misura anche le mie più vecchie foto.

**NK** Se non sbaglio ha esposto nel 1998 la prima serie di opere in parte e del tutto astratte come le edizioni per la rivista "Parkett" del 1992-1998. Si trattava di un'azione tesa a respingere le aspettative, e cioè di realizzare ciò che veniva percepito come esempio tipico del suo lavoro in una tiratura più ampia.

**WT** Sì, di solito quando realizzo delle edizioni cerco di giocare con il concetto di multiplo e pezzo unico. Dal 1990, quando ho iniziato a stampare a colori, ho raccolto tutto quello che non era riuscito in camera oscura. Mi sono sempre piaciuti gli incidenti interessanti e quando ciò accadeva li utilizzavo come un'occasione per sperimentare, per dar forma al caso. Tranne rarissime eccezioni, non ho mai esposto questi lavori finché nel 1998 "Parkett" mi ha chiesto di fare un'edizione e ho dato loro 60 di questi "incidenti" da camera oscura. Così ognuno ha avuto un esemplare unico. Alcune erano versioni manipolate di immagini conosciute, mie o di altri, che mostravano soltanto strane tracce di sporco formatesi durante la pulizia della macchina sviluppatrice con carta bianca. Tutte, comunque, possedevano una bellezza particolare che mi ha spinto a proseguire con le sperimentazioni su carta fotosensibile.

Ho deciso di mantenere un controllo su questo genere di operazione e negli ultimi tre anni ho sviluppato una serie di immagini-tipo, astratte e semiastratte, a volte tra loro diametralmente opposte, sia per l'impressione che danno sia per la funzione che svolgono nello spazio.

**NK** Come ha fatto i segni di *Blushes (Rossori)*, quelle sottili linee di filo metallico e minuscole particelle?

**WT** In camera oscura, esponendo manualmente la carta fotosensibile a una serie di fonti luminose appositamente create e modificate, come una pila. Dopodiché ho trattato la carta normalmente. Tutto sta nel manipolare la luce sulla carta e non sul negativo. Nella maggior parte dei casi non intervengo nel processo chimico. Si tratta di un processo complicato, che non desidero approfondire, perché voglio che le immagini siano ciò che sono e non l'esito di un procedimento. Le prime domande che tutti pongono quando si trovano di fronte a una fotografia sono: Che cos'è?, Dov'è?, Quando è stata fatta?, Come è stata scattata? Una fotografia è sempre vista attraverso il suo contenuto e raramente come un oggetto in sé, mentre nell'approccio ad altri oggetti d'arte si considerano sempre entrambi gli aspetti. Questo è ciò che cerco di ottenere nelle mie mostre, chiedendomi, per esempio: "Cosa succede se metto sei *Blushes* da soli su questa parete?", oppure: "Come possono stare insieme una stampa cibachrome incorniciata e una stampa a getto di inchiostro senza cornice?".

**NK** Secondo me *Intervention Pieces* (*Opere su cui si è intervenuti*), così come *Blushes* (*Rosson*) e *String Pieces* (*Fili della vita*), sono molto vicine alla pittura gestuale astratta, che si basa non solo sull'oggetto, ma anche sul gesto e sull'atto di compierlo. Pensa che ciò accada in parte anche nel suo lavoro?

**WT** È un'azione, nel senso che si tratta di un processo di estrazione, che devo approfondire. Non voglio renderlo troppo romantico, ma si tratta di una specie di processo intuitivo, e ho bisogno, in un certo senso, di creare un legame con il materiale che uso; infatti nel tempo ho affinato una sensibilità su come, per esempio, ottenere con il filtro il colore che voglio, come calcolare il tempo esatto di esposizione, o come fare un gesto abbastanza veloce per evitare che la carta diventi troppo scura, e in effetti tutto ciò è molto simile all'operato di un pittore. È una questione molto fisica; e io amo questo foglio di carta in sé, questa cosa sensuale e nitida. Un pezzo di carta fotosensibile possiede una sua eleganza, il modo in cui si piega quando la tieni sospesa con una o due mani e la manipoli, la esponi alla luce; sì credo proprio che si tratti di qualcosa di gestuale.

**NK** "Dipingere con la luce."

**WT** Sì, è un'analogia abbastanza ovvia, ma penso che in passato sia stata usata in senso apologetico, cercando di innalzare la fotografia a quello che viene considerato un livello superiore, ovvero quello della pittura. Ma io non voglio imitare la pittura ed è fondamentale che i miei lavori siano percepiti come fotografie, infatti non sono in nulla diversi, e cioè registrano la luce. Le mie opere sono intrinsecamente fotografiche e si discostano dalla pittura. Non forzano il processo fotografico a fare altro e proprio per questo sono veritiere come può esserlo qualsiasi foto. Lo ripeto, bisogna lasciarle essere quello che sono.

Altro elemento molto importante, e che le lega al resto del mio lavoro, è la semplicità con cui sono realizzate. Anche se non ho intenzione di spiegare i dettagli tecnici, la realtà è che sono fatte in modo estremamente semplice e, come in tutte le altre mie immagini, io sono interessato a come posso trasformare una cosa semplice, o anche complicata, in qualche cosa d'altro.

**NK** Dopo avere iniziato nei club, ha fatto fotografie dei suoi amici, che non erano spontanee ma piuttosto collaborazioni con i soggetti.

**WT** Sì, nel 1990, o poco dopo, ho iniziato a usare le persone come attori di idee, o delle loro stesse idee, in una sorta di collaborazione. Mi sono presto accorto che la fotografia è un ottimo modo per

osservare situazioni che in circostanze "normali" non vedi - è abbastanza strano chiedere alle persone: "Potete abbracciarvi perché voglio vedere l'effetto?". Con una macchina fotografica la richiesta, però, non suona tanto assurda, perché si sottintende che il fatto stesso di scattare una foto sia una ragione sufficiente. E questo è uno degli aspetti che preferisco della fotografia e che ho sfruttato non appena me ne sono reso conto: la macchina fotografica offre un'ottima scusa per studiare dei fatti.

**NK** Le fotografie di Lutz e Alex erano strutturate in un certo senso come foto di moda? Sono state fatte per "i-D", non è vero?

**WT** Comparivano in "i-D". Mi sono accorto che le pagine di moda in "i-D", allora, e, oggi, solo in poche altre riviste, ti permettevano di pubblicare immagini che non dovevano sottostare a una linea editoriale convenzionale, pur raggiungendo un largo pubblico. Mi piace l'immediatezza e l'accessibilità delle riviste. A volte una rivista diventa un luogo dove mostrare le immagini per quello che sono e io me ne servo come di un catalizzatore per rappresentare quello che voglio vedere. Volevo davvero portare la mia idea di sessualità nel contesto di "i-D" per ritrarre un uomo e una donna come compagni e non la donna sfruttata e l'uomo dominatore. L'uomo è, in un certo senso, esposto quanto la donna, poiché il topless non è uguale tra i sessi, lo diventa [come in queste foto] se la donna è in topless e l'uomo è "bottomless". Nel tempo ho messo insieme moltissime idee sui vestiti e gli atteggiamenti a cui ho poi dato forma in un solo week-end. Mi era parso naturale utilizzare il contesto che all'epoca era per me il più significativo. Così alcuni dei miei primi lavori sembravano servizi di moda, ma non erano commissionati, erano assolutamente opera mia. Non sono mai stato un fotografo di moda, né ho desiderato una carriera di questo genere, ma nel corso degli anni ho sfruttato una o due volte la moda per l'ambientazione e perfino come catalizzatore per il mio lavoro. Per l'editoria ho realizzato perlopiù ritratti o fotografie di documentazione sociale.

**NK** Come nascono le immagini della metropolitana di Londra? Sembrano essere quasi un punto di partenza ...

**WT** Era un progetto che maturavo da molto tempo e che ho portato a termine l'anno scorso quando sono stato invitato a curare un numero del giornale dei barboni di Londra "The Big Issue". Ho sempre considerato la metropolitana un luogo di grande intimità, seppur involontaria, tra le persone. È un fenomeno curioso: uomini e donne a stretto contatto che si scrutano a vicenda camicie, capelli e orecchie; abbiamo però deciso di non considerarla un'esperienza a sfondo sessuale perché in realtà agisce un tabù. È affascinante vedere come cambiare un solo parametro modifichi anche tutto il resto. Le immagini della metropolitana sono in definitiva anche la dimostrazione di come il comportamento sociale sia aleatorio; all'inizio, comunque, ero affascinato da ciò che vedevo.

**NK** Erano dei grovigli, in cui non si poteva dire a chi appartenesse questo o quel braccio; erano immagini molto astratte e di difficile lettura.

**WT** Forma e significato sono di nuovo intrecciati e l'astrazione è anch'essa carica di significato; da un lato puoi considerarle un documento, dall'altro potresti dire che sono studi puramente astratti o giochi di superfici.

**NK** Come la serie *Blushes (Rossori)*, per esempio, che contemporaneamente evoca l'associazione con una bellezza eterea, quasi astronomica, e con una sconvolgente visione corporea di macchie o

di vasi sanguigni sotto la pelle.

**WT** Questo è il ruolo estremamente interessante che hanno le immagini non scattate con la macchina fotografica: alterano la lettura delle altre immagini. Nelle mostre più recenti così come nella sequenza presentata in questo volume si verifica un cambiamento, nel senso che scompare la prospettiva del "me stesso" come elemento unificante dei diversi argomenti. Esiste ora un altro livello che richiede un approccio diverso al lavoro.

**NK** Ha dichiarato di non credere alle istantanee. Cosa intende con questa affermazione?

**WT** Il grande fraintendimento degli anni '90 era la convinzione della gente che in fotografia "tutto andasse bene", che fosse solo una questione di scattare istantanee. Come se scattare tante foto fosse un'attività avvincente di per sé. L'idea di poter fotografare qualsiasi cosa era molto diffusa e, da un punto di vista artistico, non è molto interessante. Ciò che mi interessa è riuscire a far fare alla fotografia quello che voglio con qualsiasi mezzo, anche quando me ne vado in giro con una piccola macchina a scattare istantanee. Ci sono momenti, come ora, in cui cerco solo di vedere. Posso fotografare ciò che mi sta di fronte con la pellicola e la macchina che ho in mano? Naturalmente è possibile fare una buona fotografia anche con una macchinetta non professionale.

**NK** Come nel caso di *AA Breakfast (La colazione di AA)*.

**WT** Sì, per esempio. In quel momento era la macchina fotografica adatta. Nessun'altra poteva darmi quell'immagine con quell'immediatezza, poiché la rapidità della macchina è la sua caratteristica. Ma non è il mio dogma. Che accada ora, qui, in quest'istante non la rende migliore o più autentica. È questo che intendo. Non voglio che la gente pensi che le mie immagini siano più o meno reali di quelle di chiunque altro - sono tutte reali perché accadute di fronte alla macchina fotografica -, ma allo stesso tempo sono tutte costruite, non sono vere, sono fotografie e rappresentano il mio modo, o il tentativo, di far fare alla macchina quello che voglio. Si tratta soprattutto di un tentativo, e migliorare è un processo che può durare tutta la vita.

**NK** Alcuni dei suoi nuovi lavori come le stampe a getto d'inchiostro *Icestorm (Occhio del ciclone)*, *I don't want to get over you (Non voglio dimenticarti)* o la serie *Conquistador (Conquistatore)*, sono riedizioni fotografiche da originali unici. Tutti i suoi lavori astratti sono realizzati in questo modo?

**WT** No, di solito prendo le immagini prodotte attraverso un'unica manipolazione di luce pura, di cui però realizzo differenti versioni, perché quando esistono più immagini simili, il campo immaginativo in cui agiscono si amplia. Invece, le opere che ha appena menzionato, che utilizzano un "vero" negativo su cui intervengo, le ho rifotografate per pubblicarle. Il vero scopo di *Intervention Pieces (Opere su cui si è intervenuti)* è creare una nuova immagine definitiva presentata come un dato di fatto o come una nuova realtà. Se ne esistessero diverse versioni lo scopo verrebbe compromesso. Con le tre versioni di *Conquistador*, presentate una vicina all'altra nella mostra *Apocalypse*, ho agito in modo contrario.

**NK** Queste gigantesche stampe a getto d'inchiostro stupiscono per la potenza del colore e la fragilità della materia. Cosa mi dice delle stampe a getto d'inchiostro, appese direttamente alla parete già dai primi anni '90? Mi ricordo che si riferiva a loro come a "manifestazioni" dell'immagine e che se una si fosse deteriorata dopo tre o dieci anni il proprietario avrebbe potuto sostituirla, non è vero? Era

come se ne riconoscesse l'intrinseca transitorietà.

**WT** Sì, la transitorietà è, in effetti, una parte dell'opera. So che questi lavori si deterioreranno, ma non posso evitarlo e la natura effimera delle stampe a getto d'inchiostro ha una sua utilità, poiché esse offrono qualcosa che nessuna altra tecnica possiede. Sono, inoltre, facili da conservare, perché puoi tenere la stampa originale, utilizzata per stampare quelle a getto d'inchiostro - al sicuro, in un luogo fresco e buio; e poi puoi ristampare l'immagine tutte le volte che occorre, finché non decidi di distruggere la prima. Ciò detto, la stampa a getto d'inchiostro non può che migliorare, si tratta infatti di un mezzo molto sicuro. La fragilità delle stampe a getto d'inchiostro è in fondo un paradosso: fragilità e deteriorabilità, dopo tutto, sono parte integrante della loro bellezza.

Mi domando se la mia vita non sarebbe più semplice se non mi preoccupassi tanto dei diversi modi in cui viene esposta un'immagine, se non mi ostinassi a stampare da solo o nel mio studio, ma in qualche modo sento che fa parte del mio lavoro e che anche il tempo occupato a stampare gli appartiene. Attraverso questo processo capisco meglio quello che faccio; lo posso meglio giudicare; perché se ci ho impiegato molte ore, ne ho una visione più approfondita che se arrivasse direttamente dal laboratorio alla galleria già montato e incorniciato.

**NK** Ha annunciato di volersi dedicare di nuovo ai ritratti.

**WT** Sì, lo scorso anno ho ricominciato con i ritratti e credo che non mi stancheranno mai. A volte penso di non potere dare nessun contributo alla ritrattistica e poi, improvvisamente, uno o due anni dopo, scopro di avere riacquisito un rinnovato interesse per le persone. Stancarsi definitivamente della gente sarebbe per me terribile. Fare un ritratto è un atto artistico fondamentale e il processo che ne è alla base è uno scambio interpersonale davvero diretto, che è poi ciò che mi interessa. La sua dinamica non cambia mai, non importa quanto successo tu possa avere raggiunto, o quanto importante o famosa sia la persona che ritrai. Le dinamiche di vulnerabilità, il doversi esporre, l'imbarazzo e la sincerità non cambiano mai. Per questo mi sono accorto che fare ritratti è uno strumento di livellamento per me importante, mi obbliga sempre a ricominciare da capo. Non sto dicendo che non miglioro; naturalmente è qualche cosa che mi fa evolvere e che mi costringe a essere una persona integra e fluida.

**NK** Ha detto che il vuoto e il nulla erano tra i significati nascosti della sua mostra *Aufsicht*, e questo mi ricorda come aveva descritto la sua reazione alla neve fotografata in Russia l'anno scorso: semplice materia accumulatasi sui marciapiedi, di cui, una volta sciolta, non rimane nulla, come se fosse fatta di niente.

**WT** Sì, questo nulla voluminoso che è allo stesso tempo molto reale.

**NK** L'idea del "nulla" è naturalmente una parte importante anche in *Blushes (Rossori)*, che a volte sono quasi nulla, ma mai veramente nulla. Utilizza sempre di più le sue opere, quali *Snow/ice grid (Griglia di neve/ghiaccio)* o *Blushes*, come contenitori di spazio, per rappresentare questa idea del nulla?

**WT** Sì, ma ancora una volta il "nulla" è un problema di definizione. E forse sono interessato alla nullità delle cose perché sono consapevole che la mia esistenza e la mia vita sono fisicamente inconsistenti. Sono convinto che sia questo il legame, poiché normalmente non si associa il "nulla" a qualche cosa di interessante o di bello.

**NK** O a qualche cosa che può essere fotografato.

**WT** Sì, il "nulla" è veramente soltanto un'idea, perché da un punto di vista fisico ovunque vi è qualche cosa. Ma forse la mia idea di nulla è che ogni cosa sia praticamente la stessa in termini di presenza fisica. In altre parole, anche la sostanza più insignificante, come quella neve, è davvero presente fisicamente come lo è un diamante o una persona. Ciò che le conferisce o meno valore è la nostra proiezione su di essa ed è questa trasformazione che mi interessa, cioè come un oggetto, improvvisamente, si trasformi in altro, se caricato emotivamente. È questa idea che ogni cosa, da un punto di vista puramente fisico, sia simile - per esempio la densità degli atomi dell'aria non è diversa da quella di un sasso - che mi interessa, e cosa scegliamo di vedere o di non vedere.

**NK** A questo proposito mi piace il titolo *Mental Pictures (Immagini folli)*, e naturalmente le opere, ma penso che il titolo sia davvero suggestivo e rispecchi ciò che diceva sul modo in cui costruiamo nella nostra mente un'immagine - ogni immagine, soprattutto quelle astratte.

**WT** Il titolo è un po' fuorviante perché, in inglese, "mental" significa "folle", come in "You're fucking mental", "Sei fuori di testa", "This song is really mental", "Una canzone da malati". Significa oltre misura, e ho pensato a quanto sono impossibili queste immagini, perché sono tutto tranne che gradevoli, con quei colori fuori moda e...

**NK** Come i tessuti degli anni '60 tinti dopo essere stati annodati.

**WT** Sì. Mi piacevano e ho pensato: "Mio Dio, guarda un po', non si fanno più questo genere di cose, oggi", e d'altro canto sono così incredibili quando le osservi bene: evocano ogni sorta di materia organica o subacquea. E anche in questo caso ho ottenuto l'effetto che cercavo in modo estremamente semplice, ricavandone una grande soddisfazione.

**NK** Trovo particolarmente interessante la serie *Views from above (Vedute dall'alto)* e la resa del paesaggio, quasi fosse una specie di sistema o di natura morta... Ha adottato la stessa prospettiva anche in molte altre nature morte e lavori con la stoffa.

**WT** L'essere rappresentazioni di vedute non particolarmente privilegiate credo sia uno degli elementi unificanti. Il concetto di "veduta non privilegiata" può essere applicato a tutti i miei lavori. Quando fotografo è proprio questo genere di posizione che mi piace assumere, la posizione che può avere chiunque, scegliendo di sedersi in aereo vicino al finestrino o di arrampicarsi su una torre. La prospettiva, a vari livelli, mi permette di lavorare contemporaneamente in maniera figurativa o astratta, analizzando ciò che si potrebbe definire "la superficie del tessuto sociale" e dare forme e profili da cui trarre le immagini. Penso che sia ciò che ha spinto Gerhard Richter a usare la veduta aerea per i suoi paesaggi urbani degli anni '60. Città e paesaggi agricoli sono questi sistemi - sistemi che si sono sviluppati attraverso innumerevoli attività umane. Il modo in cui ogni più piccola cosa appare come è dipende da una intenzione, e forse è questo, per sommi capi, il mio interesse per l'estetica: ogni decisione di tipo estetico esiste per qualche ragione. Quando guardi alle cose nella loro superficie, di solito nascondono una qualche sorta di significato o di proposito.

**NK** Un esempio limite di ciò che dice è la sua immagine di un marciapiede antibarbone. L'ha inserita in "The Big Issue" a cui ha collaborato.

**WT** Questi dispositivi per impedire alle persone di sdraiarsi o di sedersi sono un fenomeno che ho osservato da quando si è manifestato nel corso degli ultimi dieci anni. Si tratta di un perfetto esempio di come la superficie e l'essenza di una cosa, siano in realtà molto simili contrariamente all'idea che l'apparenza è superficiale. Mi sono convinto che la natura del mondo è inscritta sulla sua superficie e che l'osservazione sia la vera chiave per comprendere le cose. Sapere osservare può davvero trasformare le cose, perché noi capiamo attraverso l'osservazione. In un certo senso io fotografo esclusivamente quello che comprendo: soltanto quando ho capito che qualche cosa ha per me un significato posso fotografarlo. Anche se devo precisare che "capire qualche cosa" non significa certo "spiegare qualche cosa".

Con la serie *Views from Above (Vedute dall'alto)*, ciò che mi interessa o che è bene sottolineare è che, per quanto uno possa pensare che si tratti di una posizione di potere, o...

**NK** ... di onniscienza ...

**WT** Sì, non mi sono mai riconosciuto in questa posizione, sempre più simile a un'altezza rischiosa. *Views from Above* non vuole essere una presa di distanza tra me e le persone, ma piuttosto uno sguardo a me stesso. Quando osservo una struttura, una mega-struttura, vedo me stesso come una sua parte.

**NK** Tutte queste città sono come cervelli connessi a ronzanti fonti di energia elettrica, non crede?

**WT** Sì, come la veduta di Tokyo, *Aufsicht (green) (Veduta dall'alto - verde)* scattata al crepuscolo, mentre si accendevano tutte le luci, simili a neuroni... Ho spesso scelto il titolo per queste immagini in base al loro colore dominante e non alla toponomastica, e non vogliono essere la rappresentazione di luoghi specifici o l'evidenziazione tassonomica di una caratteristica. Spesso capita che le foto in bianco e nero virate abbiano una tonalità che è proprio quella del tono di quell'immagine, come *Aufsicht (yellow) (Veduta dall'alto - gialla)*. È sempre stato quel tipo di giallo, anche se è stampato da un negativo bianco e nero. Mi stupisco sempre un po' della resa del bianco e nero ottenuta nel minilaboratorio dove ho fatto i provini e, se la somiglianza è buona, agisco molto lentamente per duplicare l'esatta gradazione di colore nelle mie stampe. Ecco ancora un elemento del lasciare come una sorta di...

**NK** Casualità?

**WT** Sì, casualità, ma si tratta davvero di casualità? Questo è il vero interrogativo. Nel senso che il caso è determinato dall'intenzione - per quanto il risultato si discosti dall'intenzione.

**NK** Forse sarebbe meglio dire l'imprevisto.

**WT** Proprio così; il termine "caso" è fuorviante, imprevisto è molto più appropriato. L'imprevisto è per definizione ciò che non puoi prevedere ed è di per sé interessante e che rende interessante l'arte ai miei occhi: si tratta di ciò di cui non puoi parlare, che non puoi pianificare, che crea quel sovrappiù per cui una cosa diventa arte, quando il processo cognitivo non basta a capire ciò che stai osservando.

**NK** Abbiamo parlato, senza però chiamarle per nome, di contingenza e di una specie di non-

definitività, nel senso di non riuscire a definire in poche parole l'ambito del suo lavoro. In effetti, si tratta del rifiuto che esso verta su qualche cosa ed è perciò che la gente ha difficoltà a farlo proprio.

**WT** Sì, credo che in un primo momento sia stato visto in base al suo contenuto sociale e cultural-popolare, perché è il suo aspetto più tangibile. Agli inizi degli anni '90 sono stato molto attratto dal desiderio di rappresentare i giovani e il loro stile di vita, tra pubblico e privato. Allo stesso tempo la cultura contemporanea è anche il luogo delle mie considerazioni formali - è il mondo in cui vivo e di cui posso parlare, è il mio mezzo espressivo in un certo senso -, ma ciò che credo di avere scoperto e tentato di inserire nel mio lavoro può anche essere rimosso dal contenuto sociale dell'immagine, anche se è altrettanto importante.

Forse ciò che rende coerente il mio lavoro, sia esso figurativo o astratto, è il fatto di avere a che fare con il fenomeno della luce e di riflettere la mia attrazione a fare qualche cosa di tangibile e impalpabile.

**NK** Infatti nelle immagini dell'eclissi il soggetto è la luce e la sua assenza.

**WT** Sì, è un ottimo esempio. Non so se le ho già detto ma l'astronomia mi ha in qualche modo iniziato al mondo visivo. Quando avevo dieci o undici anni, nel 1978 o 1979, mi innamorai delle stelle e mi procurai subito un telescopio; non facevo altro che scrutare gli astri e il sole, durante il giorno, osservando e disegnando le macchie solari. Ero ossessionato dall'astronomia e le eclissi erano particolarmente affascinanti. Ed era tutto molto visivo, per questo ho parlato di iniziazione. Quindi ritengo di essere sempre stato interessato a raffigurare i motivi fondamentali, che cos'è la vita, da dove veniamo e così via, il che anticipa la mia curiosità per la gente e l'interazione sociale. Forse sono due gli elementi basilari: da un lato questo profondissimo interesse per la luce e su cosa posso fare e come posso modellarla, dall'altro la realtà, l'essere-in-questo-mondo con gli altri e il desiderio di avere un profondo legame con loro.

La conversazione da cui è stata tratta questa intervista è avvenuta nel febbraio 2001, nel corso della mostra di Tillmans all'Andrea Rosen Gallery di New York, e nel giugno dello stesso anno. Una versione ridotta è apparsa nella rivista "Art on Paper" nel maggio 2001.