

Da: *Thomas Ruff*, a cura di C. Christov-Bakargiev, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 18 marzo - 21 giugno 2009), Skira, Milano 2009, pp. 44-55.

Nel futuro non ci sarà passato: note sull'opera di Thomas Ruff

Daniel Birnbaum

“Ruff si pone frontalmente a confronto con il nostro attuale mondo e nessun altro produce arte così spiccatamente in linea con i nostri tempi”

“Sesso moltiplicato tecnologia uguale futuro”¹, è una vecchia e famosa affermazione di J. G. Ballard, che l'autore ripete tuttora. Sarebbe d'accordo Thomas Ruff? I suoi *nudes* (*nudi*) non sono esattamente pervasi da speranze futuristiche, tuttavia possono probabilmente essere considerate opere che si confrontano con le incursioni sempre più frequenti di un nuovo immaginario tecnologico che, per usare le parole di Benjamin Buchloh, “entra e si espande in ogni recesso della nostra vita conscia e inconscia”². E tutte le recenti idee sulle nuove forme di soggettività che emergono dall'interazione con le nuove tecnologie, diciamo quelle ispirate da Gilles Deleuze, sono forse solo miti ipocriti, il cui scopo è celare il fatto che tutti gli spazi di emancipazione sono in via di rapida eradicazione da parte di una sempre più spietata macchina globale dello spettacolo, abitata da imprenditori senza scrupoli da un lato e da flemmatici consumatori dall'altro, ovvero solamente da soggetti profondamente mutilati? Forse questo è tutto ciò che ci resta.

Come afferma l'artista Stan Douglas, in risposta alla domanda sul ruolo delle tecnologie superate nel suo lavoro, quando le forme di comunicazione invecchiano diventano il parametro di comprensione di un mondo che abbiamo perduto³. Al giorno d'oggi, gli artisti apparentemente interessati al concetto di “superato” sono molti. Il principale teorico dell'obsolescenza, Walter Benjamin, ne aveva già elencato i motivi negli anni Trenta, osservando che l'emergere di una nuova tecnologia dà sempre vita a nuove speranze artistiche e politiche, che tendono ad affievolirsi piuttosto in fretta. Solo nel momento in cui un dispositivo tecnologico viene “eclissato dalla propria obsolescenza” qualcosa accade: la sua “armatura” crolla e “rilascia la memoria della promessa originaria.” Tale “Hoffnung im Vergangenen” (speranza nel passato) è stata analizzata da Peter Szondi quale elemento temporale che caratterizza il pensiero complessivo di Benjamin⁴. Non è solo una questione di rovine o di tecnologie superate, ma in ultima analisi della struttura stessa della storia: “Il passato reca con un indice temporale che lo rimanda alla redenzione”⁵.

Completamente privo come è dell'ottimismo che caratterizza la maggior parte della fotografia

¹ Si veda per esempio H.U. Obrist, *Formulas for Now*, Thames and Hudson, Londra 2008.

² B. Buchloh, *Our Own Private Modernism*, in “Artforum”, vol. XXXVIII, n. 6, New York, febbraio 2000, p. 201.

³ S. Watson, D. Thater, C.J. Clover, *Stan Douglas*, Phaidon Press, Londra 1998, p. 9.

⁴ P. Szondi, *Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin*, in *Satz und Gegensatz*, Insel-Verlag, Francoforte 1964, pp. 79-97.

⁵ W. Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*, a cura di H. Arendt, trad. di H. Zohn, Schocken, New York 1969, p. 245.

industriale, il lavoro di Bernd e Hilla Becher potrebbe forse essere collegato all'interesse per i manufatti obsoleti associato in genere ai surrealisti. Proprio in merito ai surrealisti, Benjamin scrisse che essi rilevavano energie rivoluzionarie in costruzioni in ferro decrepite, in vecchie fabbriche, nelle fotografie antiche e in genere nelle cose in procinto di scivolare nell'oblio. Senza dubbio anche lo stesso lavoro incompiuto di Benjamin, *Passagen-Werk* (I "passages" di Parigi, iniziato nel 1927), va considerato sotto questa luce. Qual è il significato di obsolescenza nel lavoro dei Becher? Non si può certo dire che fossero alla ricerca di quei momenti di "illuminazione profana" auspicati dai poeti surrealisti. I Becher parlano di lotta contro il tempo e di salvare un mondo che sta affondando nell'oblio: fino a un certo punto questo è vero, in relazione non solo agli elementi che i Becher ritraggono, ma anche ai metodi di rappresentazione e al mezzo stesso. In effetti, una reale comprensione dell'importanza del progetto deve comportare un riconoscimento dell'obsolescenza della fotografia stessa. Con l'emergere dell'immagine digitale e le nuove possibilità di manipolazione va riconsiderato, il concetto stesso di archivio come onorato luogo che garantisce certezza e veridicità.

I Becher erano attratti principalmente dai classici paesaggi industriali di Germania, Francia, Belgio, Inghilterra, Lussemburgo, Olanda e Stati Uniti. Dopo il collasso del comunismo e la caduta del muro di Berlino, nel 1989, il loro lavoro si estese ai paesi dell'Europa dell'Est, particolarmente a quelli alleati con l'URSS nel Patto di Varsavia (1955-1991). La ricerca di altri esemplari di forni di fusione, elevatori per cereali e fornaci da calce continuò fino all'ultimo. Alcuni anni or sono, un critico tedesco chiese loro se sarebbero saltati sul primo aeroplano per la Corea alla notizia di un edificio industriale che non avevano ancora fotografato. Hilla rispose "Certo!", ma Bernd aggiunse: "Hilla era in Siberia... Non c'erano varianti in grado di contribuire più di tanto, ad esempio sull'argomento dei forni di fusione. Avevamo già abbastanza materiale"⁶. In base a questa considerazione, può darsi che il progetto di mappatura dei Becher fosse giunto al termine e che l'enciclopedia di un universo passato di architetture anonime, apparentemente funzionale ma pieno di enigmi visuali, fosse arrivata alla conclusione, cosa che fa coincidere il momento di completamento dell'archivio con quello che segna la più rilevante trasformazione del mezzo fotografico.

Come possiamo comprendere i Becher dalla nostra condizione post-medium? L'interrogativo è pertinente, dato che più di un quarto di secolo fa da questi artisti era emersa una generazione di fotografi in grado di sfidare con successo l'egemonia della pittura nel mondo artistico tedesco. "Il successo dei fotografi di Düsseldorf [è] dovuto alla precisione con cui adoperiamo il nostro mezzo"⁷, afferma Thomas Ruff, forse il più sperimentale e coraggioso tra i loro studenti. Ricollegandosi non solo alla Nuova Oggettività (*Neue Sachlichkeit*), ma anche all'esplorazione critica della pittura da parte di Gerhard Richter, Ruff descrive il proprio approccio alla fotografia e quello dei suoi colleghi come una specie di ricerca relativa ai parametri specifici del mezzo nella quale si esplora la fotografia stessa senza oltrepassarne i limiti. Nel suo saggio programmatico del 1999 *Reinventare il medium*⁸, Rosalind Krauss include i Becher in un gruppo di artisti concettuali, quali Robert Smithson, Dan Graham e Douglas Huebler, che usavano l'immagine fotografica come elemento in una specie di pratica ibrida comprendente anche testo. La dipendenza strutturale della fotografia da una didascalia la rende eterogenea dall'inizio, sostiene Krauss, e il mezzo funziona come principale strumento per condurre un'indagine sull'arte senza mai scendere nella specificità.

⁶ U.E. Ziegler, *The Bechers' Industrial Lexicon*, in "Art in America", n. 6, New York, giugno 2002, p. 140.

⁷ *Thomas Ruff Talks to Daniel Birnbaum*, in "Artforum", vol. XLI, n. 8, New York, aprile 2003, p. 218, si veda la sezione interviste in questo catalogo.

⁸ R. Krauss, *Reinventing the Medium*, in "Critical Inquiry", vol. 25, n. 2, Chicago, inverno 1999, pp. 289-305.

I Becher non sono Douglas Huebler e una loro didascalia tipica può essere “Siegen-Eiserfeld, D 1972” o “Longwy-Senelle, F 1986”. Non è certo un testo lungo, ma ritengo che, se nel suo insieme l’opera enciclopedica si può considerare un esempio di foto-concettualismo che va in qualche modo al di là del mezzo, la singola immagine o il gruppo di immagini, tutte in bianco e nero e di dimensioni modeste, mi ricordano invece molto la fotografia classica. I Becher oscillano su una sorta di margine critico, producendo fotografie in un panorama mediatico che da lungo tempo considera superato il loro mezzo. I loro studenti sono andati oltre la modesta dimensione dell’opera dei loro maestri e, passo dopo passo, hanno iniziato a integrare tecniche di stampa e manipolazione. Non c’è dubbio che i Becher siano riusciti a trasmettere “un modo di vedere”, così definivano il loro approccio verso la fine degli anni Sessanta, a una generazione di artisti che gode oggi di fama mondiale. E gli ulteriori progressi di questi artisti più giovani rendono ancora più opportuno definire la straordinaria posizione occupata per quasi mezzo secolo dai loro maestri, una posizione che dipende dal considerare la fotografia un mezzo. Che l’obsolescenza sia una forza produttiva nel loro lavoro è chiaro: una vasta esposizione dei Becher può essere altrettanto grandiosa e affascinante di un pezzo di musica seriale: fredda e distaccata, ma capace comunque di emanare una strana malinconia. Le loro opere parlano con il tempo passato: il mondo industriale raffigurato dai Becher appartiene al passato, come anche la tecnica che usavano. Questa era la fotografia.

Lo schieramento di dispositivi obsoleti è un metodo per eludere la forza riduttiva dell’industria della cultura e, a parere di Krauss, per gettare un rapido sguardo su un esterno rispetto alla totalità dello spazio tecnologico. Oggi si può individuare questa deviazione attraverso mezzi di comunicazione superati nelle opere di vari artisti e sarebbe facile stendere un vasto elenco di coloro per i quali si tratta di un approccio privilegiato. Alla fine però, tale approccio potrebbe risultare un modo troppo marcatamente nostalgico di operare, attraente dal punto di vista artistico, perfino seduttivo, ma in ultima analisi incapace di alcunché salvo la riproduzione di forme abituali di soggettività, e quindi sterile. Esistono dunque altre opzioni, approcci alternativi che investano sul futuro piuttosto che su visioni futuristiche che appartengono già al passato, ovvero anticipazioni piuttosto che complesse forme di ricordo? Cerchiamo per un attimo di immaginare nuove forme di affermazione dello spazio tecnologico, invece della ben nota brama di fuga verso una sfera esterna alla tecnologia mediante speranze obsolete di un futuro che non è mai arrivato. Quali forme di soggettivazione potrebbero svilupparsi attraverso un’enfasi sull’avvenire e la ricerca di un “debole potere messianico”, non sotto forma di tecnologie che hanno perduto la loro funzione, bensì in quelle emergenti, ovvero strumenti ancora in attesa di un’interpretazione e applicazione finale?

Torniamo quindi al punto. Dove possiamo trovare opere disposte a confrontarsi con le incursioni sempre più frequenti di un nuovo immaginario tecnologico il quale, come insiste Buchloh, entra in ogni recesso della nostra vita conscia e inconscia? Il lavoro di Ruff è un esempio in questo senso?

“Dobbiamo promuovere nuove forme di soggettività”, asserisce Michel Foucault, che ha esplicitato un programma di rifiuto e resistenza: “Forse l’obiettivo al giorno d’oggi non è scoprire chi siamo, ma rifiutare quello che siamo”⁹. Si tratta certamente di una strategia più rischiosa, che comporta viaggi su terreni inesplorati. Esistono artisti che si confrontano con le condizioni tecnologiche che governano l’attuale esperienza? Io penso davvero di sì e Ruff ne è un esempio significativo, sia che lavori con ritratti classici sia che usi materiale pornografico scaricato da Internet. Il suo approccio è quello di un confronto frontale e non c’è fuga, anzi Ruff compie un ulteriore passo avanti.

Recatevi presso una scuola d’arte europea o visitate una grande esposizione di collettiva e le vedrete ovunque: grandi fotografi e che riproducono volti privi di espressione. Ruff non è l’unico responsabile di questo fenomeno, naturalmente; ha iniziato negli anni Ottanta insieme a un gruppo

⁹ M. Foucault, *The Subject and Power*, in H.L. Dreyfus, P. Rabinow, Michel Foucault: *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, The University of Chicago Press, Chicago 1982, p. 216.

di artisti che condividevano scelte di lavoro, tra cui Thomas Struth, Candida Höfer e Andreas Gursky, tutti studenti di Bernd Becher. Per qualche motivo, comunque, tra questi artisti che insieme hanno mutato l'essenza stessa del lessico dell'arte contemporanea, Ruff sembra essere quello con i risultati più particolari e più intenzionato a esplorare costantemente nuovi territori. Per avere un'idea della diversità nell'ambito della sua arte si devono considerare i temi più importanti: ritratti, fotografi e giornalistiche, immagini di stelle, edifici e scene notturne; fotografi e delle architetture di Herzog & de Meuron; immagini stereoscopiche di edifici e paesaggi e una serie di lavori in bianco e nero che rappresentano due volti umani fusi in uno solo, ottenuti usando un apposito dispositivo in dotazione alla polizia. Nonostante il vasto campo d'azione, la sua opera è contraddistinta da un senso di rigore concettuale e dalla coerenza dell'approccio. Ruff è un tecnico distaccato, interessato al funzionamento della macchina, ma non alla psicologia dei soggetti o a qualsiasi aspetto intimo. Si accosta a tutto con il medesimo calmo distacco, che si tratti di edifici o persone. Proprio per questa assenza di carica personale e di coinvolgimento l'arte di Ruff è stata battezzata "fotografia oggettiva". I ritratti sono distanti e anonimi e anche il volto umano – che per Benjamin era l'ultimo rifugio dell'aura – è stato trascinato nel meccanismo della macchina fotografica senza lasciare alcuna traccia di vita soggettiva. I giovani tedeschi ripresi nella serie dei *Porträts (Ritratti)*, 1987-1989, non hanno tanto l'aspetto di singoli individui quanto di esemplari tratti da qualche pubblicazione scientifica.

Quindi queste fotografie raccontano storie? In realtà no, e ancora una volta può essere importante un confronto con i Becher. Dopo aver ammirato alcune centinaia di immagini raffiguranti costruzioni industriali nell'area della Ruhr continuo a non sapere alcunché a proposito dell'importanza sociale, economica o storica di questa zona. È vero che una fotografia di per sé non può fare questo, diceva Bertolt Brecht. Per scendere nello specifico, la modalità di presentazione delle raccolte di varianti su un tema da parte dei Becher non permette in realtà al singolo oggetto di "esprimersi", a prescindere da che cosa possa significare questo. È piuttosto il modello - l'ampia simmetria del rettangolo costituito da unità minori - ad attirare l'attenzione dell'osservatore. L'esperienza comunque varia in rapporto alle diverse categorie: ad esempio, adoro le immagini delle torri dell'acqua e quindi sosto abbastanza a lungo di fronte a queste fotografie da permettere non solo al gruppo, ma anche all'oggetto individuale, di esprimersi. Queste strutture sferiche condividono una funzione essenziale, ma le soluzioni spaziali sono più che idiosincratiche - alcune assomigliano a UFO, altre a planetari o a cupole utopiche - e mettere a confronto i diversi modelli è divertente. Mi trovo a cercare il mio stravagante globo preferito e rifletto sulla categoria definita da Bernd "Barocco calvinista" per catturare alcune delle inspiegabili varianti tra queste costruzioni. D'altro canto la maggior parte dei serbatoi del gas e dei silos per cereali è così assolutamente noiosa che il confronto tra le singole unità mi pare del tutto privo di senso. In questo caso la serialità è la qualità riscattante, nel senso che se il singolo oggetto è deprimente, posso godermi la qualità ripetitiva del gruppo. Lo stesso accade per i ritratti di Ruff: non me ne importa nulla di queste persone individualmente.

Quando allestisce i ritratti, Ruff qualche volta li inframezza con le grandi immagini del cielo notturno tratte dalla serie *Sterne (Stelle)*, 1989-1992. Gli spazi oscuri di questi lavori più recenti, con le stelle lontane anni luce che scintillano gelidamente, creano un'atmosfera che si armonizza con i volti umani e con la serietà dei loro occhi intenti a fissare la stanza. Le persone e i corpi celesti paiono quasi altrettanto remoti e le fotografie potrebbero essere state scattate da un alieno che non sa niente della vita tra gli umani. Questo è vero a prescindere dal soggetto: tutto è registrato dallo stesso occhio indifferente, spesso dall'alto - paesaggi urbani, edifici, interni e le strane creature che li abitano. Qualche volta l'astronave degli alieni sembra planare su autostrade notturne, ponti, binari ferroviari. Un intensificatore per la visione notturna, applicato alla macchina fotografica, conferisce

alle immagini un misterioso alone verdastro. Esse sono prive di qualsiasi valore pratico per noi terrestri, ma l'astronauta deve rilevare le infrastrutture della nostra esistenza terrestre. Le foto irradiano uno strano, poetico brillio.

Alcune immagini sono manipolate, ma spesso in modo quasi impercettibile, come nel caso delle immagini delle architetture di Herzog & de Meuron. A prima vista sembrano documenti affidabili ma, a uno sguardo più approfondito, si notano alcuni dettagli che non hanno il benché minimo senso. Il sofisticato edificio Sammlung Goetz a Monaco è stato fotografato di giorno, tuttavia nella biblioteca al piano terreno domina la notte. Una volta notato questo diventa difficile fidarsi delle immagini come prima: come si fa a sapere se le alterazioni sono tutte evidenti? E se si trattasse di immagini interamente costruite in digitale, senza riferimento al mondo reale?

L'impressione che perdura guardando le opere di Ruff è il loro asciutto anonimato. La visione del fotografo ci convince nella misura in cui il fotografo nasconde la mano, affermava notoriamente John Szarkowski nel suo libro *The Photographer's Eye (L'occhio del fotografo, 1966)*. I Becher credevano in un tipo di neutralità della fotografia che cancella ogni traccia soggettiva. Si può affermare che l'opera della coppia rappresenti un parallelo fotografico con il grado zero della scrittura del *nouveau roman* (nuovo romanzo), particolarmente con i romanzi di Alain Robbe-Grillet dalla fine degli anni Cinquanta, nei quali un'ossessione simile relativa alle cose materiali che ci circondano rende gli oggetti non del tutto visibili, ma in qualche modo inquietantemente reali. Il fatto che l'intera opera sia stata sviluppata da due persone non più in grado di distinguere chi è autore di che cosa nel processo di produzione, sottolinea l'irrilevanza della psicologia nel loro lavoro. Tutto è incentrato sulla tecnica, e non sulle ambizioni espressive o sull'approccio artistico del fotografo. I Becher hanno ottenuto l'effetto desiderato: le loro foto attraggono l'attenzione per ciò che mostrano, mai in sé. Ruff sembrerebbe rimanere fedele ai suoi maestri e il suo generale atteggiamento nei confronti del mondo può essere definito come una forma di neutralizzazione. Ruff evita qualsiasi coinvolgimento, creando un'atmosfera di estrema concretezza. Il significato simbolico e culturale dei suoi soggetti scompare e tutto appare sotto una luce nuova e sconosciuta. Il suo approccio è opposto a quello del metodo fenomenologico, mediante il quale si tenta di dare un senso al mondo "classificandone" gli oggetti. Ruff apparentemente fa l'opposto: cancella il senso, mostrando gli oggetti del mondo nella loro nuda, incomprensibile presenza. I risultati potrebbero essere molto monotoni, ma Ruff spinge il suo approccio talmente oltre da far diventare la monotonia affascinante e talvolta anche inquietante. Per Ruff la psicologia e la soggettività sono argomenti sospetti, che offuscano e distorcono ciò che è effettivamente presente e rendono impossibile un approccio "realistico". Se gli si chiede che cosa significa "realismo", Ruff risponde: "Lasciar fare alla macchina il lavoro che farebbe comunque. Se le cose sono come sono, perché dovrei tentare di farle apparire diverse?"¹⁰.

Questo è un concetto interessante: la macchina funziona... perché mai abbiamo bisogno di un artista? "È la macchina che ci permette di vedere al posto di noi stessi, di produrre immagini precise e perfette, il più radicalmente obiettive possibile," scrive Régis Durand e aggiunge: "Ruff è con la massima certezza un erede di Warhol e come lui sogna di vedere meccanicamente"¹¹.

Se gli si chiede qual è il suo personale contributo al processo creativo, Ruff risponde: "Dopo tutto sono sempre coinvolto nelle riprese". Già, coinvolto. Ma in che modo? Come agente attivo che sceglie i soggetti? Come recipiente passivo? L'artista dichiara: "Non sono io a scegliere i soggetti, è il contrario, sono loro che vengono da me"¹². Se le cose stanno veramente così rimane ben poco in

¹⁰ *Thomas Ruff*, a cura di B. Nilsson, U. Levén, Rooseum-Center for Contemporary Art, Malmö 1996.

¹¹ *Thomas Ruff*, a cura di R. Durand, Centre national de la photographie, Actes Sud, Parigi 1997, p. 18.

¹² *Thomas Ruff*, a cura di B. Nilsson, U. Levén, cit.

termini di soggettività dell'artista, dato che nella effettiva produzione delle immagini è la macchina ad agire. Questo è ciò che rende così estrema la sua posizione: nel ridurre se stesso quasi a niente Ruff si pone frontalmente a confronto con il nostro attuale mondo e nessun altro, a mio parere, produce arte così spiccatamente in linea con i nostri tempi.