

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. 26-43.

Immagini e fotografie. Thomas Ruff

Giorgio Verzotti

“Ruff sottolinea quanto manipolabili siano i messaggi visivi che ci consentono di relazionarci con il reale, e quanto labile sia la loro promessa di verità”

“Arricchisca pure rapidamente l'album del viaggiatore e ridia ai suoi occhi la precisione che può far difetto alla sua memoria, adorni pure la biobiblioteca del naturalista, ingrandisca gli animali microscopici, conforti perfino di qualche informazione le ipotesi dell'astronomo; sia, insomma, il segretario e il taccuino di chiunque nella sua professione ha bisogno d'un'assoluta esattezza materiale, fin qui nulla di meglio”¹.

La maledizione che nel 1859 Baudelaire lancia sulla fotografia intesa come possibile strumento di espressione artistica è nota, e si conclude con questa sorta di raccomandazione, un elenco di funzioni appropriate al mezzo: funzioni utilitarie, anzi “servili”, come quelle attinenti alla documentazione e alla archiviazione del documento, visto che il mezzo stesso è atto alla mera riproduzione del reale.

È curioso, ma dopo più di un secolo l'estetica contemporanea giungerà ad attribuire attestati di artisticità proprio a questo tipo di fotografia, fonderà il valore dell'opera proprio nella sua disposizione alla documentazione e registrazione di dati, alla passività dell'osservazione scientifica, come diceva il poeta francese nella sua sdegnata recensione del Salon.

Parlo naturalmente dell'Accademia di Düsseldorf dove Thomas Ruff ha studiato fotografia, sotto l'egida di Bernd Becher, insieme a colleghi come Thomas Struth, Candida Höfer, Andreas Gursky, Axel Hütte e altri ancora.

Sembra insomma che per opera di quegli artisti la fotografia sia riuscita a imporre con la forza il proprio statuto, per così dire, ontologico, senza forzature o deviazioni verso un suo uso “creativo” o “artistico” in senso banale: nessuno come gli artisti sopra citati rifiuta il concetto stesso di “creatività”. Bernd e Hilla Becher, è stato detto da molti in molte occasioni², hanno usato la fotografia in un suo grado zero di espressività e per questo l'hanno riqualificata artisticamente: la loro era l'epoca della spoliatura di ogni tratto espressivo/soggettivo intesa come condizione per rifondare l'artisticità stessa. Nel novero delle diverse scelte ideologiche, la metodologia di molti verteva sulla modularità dell'opera, che si trovava a essere formata da elementi discreti atti a comporre strutture complesse ma pienamente auto-evidenti nei loro nessi costruttivi. Bernd e Hilla Becher fotografavano in bianco e nero esempi di architetture industriali che chiamavano sculture anonime e che appartenevano a una storia già passata, legata all'assetto economico occidentale, europeo e nordamericano, risalente agli inizi del Novecento. Le loro opere sono sempre costituite

¹ C. Baudelaire, *Salon-1859*, in *Scritti di Estetica*, Sansoni, Firenze, 1948, p. 32.

² Si veda B. e H. Becher, *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie Technischer Bauten*, Art-Press Verlag Düsseldorf, e Wittenborn and Co., New York 1970.

da insiemi di fotografie di architetture formalmente simili, raccolte per specificità di funzione, a formare una griglia visiva, elemento di un proliferare seriale potenzialmente infinito. Sono state fatte molte riflessioni su questo lavoro davvero “seminale” nell’Europa degli anni Settanta, e fra queste due le notazioni più importanti: il lavoro tematizza la produzione industriale in serie, al pari della scultura minimalista, e realizza con questo la sua tensione alla storicità, che si esprime nella classificazione di reperti industriali già obsoleti.

Proponendo questa classificazione come opera d’arte, i due artisti aprono a un confronto con le procedure produttive del sistema dell’arte, e secondo la lettura di Benjamin Buchloh alla quale facciamo qui riferimento, risolvono formalmente questo confronto attraverso la trasfigurazione della produzione industriale degli oggetti in una serie di fotografie ordinate in serie.

Interessante anche una seconda osservazione: la classificazione dei Becher riguarda edifici la cui struttura esterna rivela quella interna, e la sua funzione. Giustamente Buchloh afferma che oggi difficilmente troveremmo una simile trasparenza nell’attuale architettura industriale o destinata ai servizi (e fa l’esempio delle centrali nucleari)³.

La generazione più giovane uscita dal corso di fotografia di Düsseldorf lavora anch’essa su serie di immagini, aderisce a questa scelta linguistica e metodologica, ma la articola in modo diverso, e peculiare a tutti gli esponenti di questa “scuola”, se di essa si può parlare. Il mondo che le opere di questi artisti tematizzano non è più conformato alla produzione e all’accumulazione seriale di oggetti, se mai alla diffusione capillare e pervasiva del sistema delle informazioni; il potere non è più nelle mani di chi detiene i mezzi di produzione ma piuttosto di chi gestisce i mezzi di informazione, e il nostro sistema di vita non è più governato dall’economia reale ma da quella “virtuale”, finanziaria e speculativa. La generazione più giovane di artisti-fotografi dunque non produce più immagini seriali, griglie, moduli, ma pezzi. E questi si scostano dalle caratteristiche formali delle opere di Bernd e Hilla Becher – non sono cioè di piccole dimensioni e realizzate in un dimesso bianco e nero. Via via che ciascuno degli artisti sopra citati si emancipava dall’influenza diretta dei due maestri, ciascuno ha intrapreso direzioni certo diverse ma comuni almeno in questo: nel realizzare fotografie di grandi dimensioni e a colori. La serie rimane, semmai, a suddividere l’opera e raggrupparla per temi ma la sua organizzazione interna non è più seriale. L’opera è un pezzo unico a tiratura limitata e ingrandita fino a dimensioni inusitate, la ripresa viene effettuata da un punto di vista più alto del piano di base per allargare il campo visivo (ciò vale soprattutto per Struth e Gursky), e nonostante restituisca il brano di realtà nell’oggettività di una fotografia tecnicamente perfetta e priva di interventi “interpretativi” riesce nel contempo a magnificarla. La fotografia diventa lo strumento per una estetizzazione del reale che ha dato nel tempo risultati straordinari anche per via dell’uso tutto sommato semplice, diretto, del mezzo fotografico. Senza artifici di sorta, le sale museali e le foreste tropicali di Struth, le biblioteche antiche e i teatri barocchi di Höfer, i grandi alberghi di Las Vegas elaborati digitalmente da Gursky, i paesaggi di Hütte ci dicono il mondo è bello proprio nel senso a suo tempo rilevato da Walter Benjamin⁴.

Bisogna allora sottolineare da subito che l’opera di Ruff si distacca da questa intenzionalità: l’estetizzazione è generata dalla consapevolezza che l’esperienza del reale in questo mondo si scontra con la sua spettacolarizzazione, e tale consapevolezza è quanto troviamo inscritto nella tipologia di opera di cui sopra. Ruff non interviene tanto sugli effetti dello spettacolo quanto sui suoi meccanismi, ce ne mostra il funzionamento, si avvicina, come è stato detto da più parti, a una considerazione concettuale della fotografia. Ne sperimenta le possibilità linguistiche prendendola in

³ B. Buchloh, *Formalism and Historicity. Essays on American and European Art since 1945*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1999 (1977).

⁴ W. Benjamin, *L’autore come produttore*, in *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino 1979 (1973), p. 208.

considerazione, si direbbe, proprio a partire dalle qualità “servili” ad essa riconosciute da Baudelaire. Ruff dice in proposito due cose importanti, e fra esse complementari: la fotografia può riprodurre solo la mera superficie delle cose, e nello stesso tempo una fotografia è anche una dichiarazione la cui correttezza va vagliata con una serie di verifiche, come farebbe uno scienziato per confermare la sua scoperta: una verifica sola, una sola fotografia, non basta⁵.

Bisognerebbe anche distinguere fra termini: Ruff non lavora tanto alle immagini e al loro potenziale di verità, quanto alle fotografie, potremmo dire alla fotografia come categoria, come specifica articolazione tecnica del linguaggio visivo, e alle sue potenzialità nel costruire di volta in volta il significato: la verità, nel processo analitico su cui si fonda ogni opera di Ruff, è una pura eventualità. Così, l’ingrandimento fotografico nel suo caso non ci mostra una ridondanza visiva né ci soggioga dispiegando una pienezza del senso, ma ci induce a interrogarci sul senso, non senza risvolti inquietanti per noi che osserviamo.

Il primo ciclo a cui l’artista si dedica si intitola *Interieurs (Interni)* e data dal 1979 al 1983. Gli interni che indaga sono quelli del suo appartamento, quello dei suoi genitori e quelli degli amici che frequenta a Düsseldorf, dove risiede per frequentare l’Accademia. Bernd Becher gli aveva consigliato di esercitarsi nel fotografare delle sedie, e Ruff decide di allargare l’obiettivo fino a comprendere lo spazio esistente tra due sedie.

Le fotografie sono a colori, la luce impiegata è esclusivamente quella reale, ma a questo attestato di verità fa da contrappeso una scelta fortemente selettiva. La ripresa ritaglia lo spazio, si focalizza sui particolari dell’ambiente, non si allarga mai a comprendere un totale. Protagonisti diventano la testata e i cuscini di un letto perfettamente rifatto, un fotoritratto incorniciato e posto diagonalmente sul ripiano di una credenza, un piccolo quadro applicato a una parete coperta da una vistosa carta da parati, il lavandino di un bagno, mobili e arredi che denotano l’appartenenza alla piccola borghesia e a un’epoca che risale grosso modo agli anni Sessanta. Le dimensioni contenute delle immagini e il taglio delle riprese che annullano il contesto e si soffermano su alcuni particolari sottolineano forse la dimensione intima, familiare, affettiva in cui l’artista penetra per realizzare le sue opere. Esse valgono come notazioni sociologiche, possono essere viste come indici che rimandano a una collettività, che rimane anonima ma che nondimeno possiede ed esprime qui una identità storica. Sono anche queste “sculture anonime” come le griglie di Bernd e Hilla Becher, calate però nella dimensione quotidiana che i due maestri trascendevano, concentrandosi piuttosto sui simboli della società industriale.

Una collettività anonima è richiamata nel modo più diretto nella serie dei ritratti che Ruff ha realizzato a partire dal 1980. La prima serie di ritratti è di piccole dimensioni (24 x 18 cm) e ci presenta una galleria di persone accomunate dall’età, dall’appartenenza etnica e, apparentemente, dalla condizione sociale. Abbiamo così una galleria di giovani tedeschi della classe media o medio bassa, che Ruff incontra quotidianamente nella Düsseldorf dove vive e studia, e che fotografa con l’asettica meticolosità di un archivista. I personaggi vengono ripresi a mezzo busto e frontalmente, più raramente di profilo o tre quarti. Tutti indossano i loro abiti consueti e i loro volti si stagliano su sfondi uniformemente colorati, di un colore da loro stessi scelto. La loro espressione è la più neutrale possibile: Ruff ha dichiarato esplicitamente che il criterio estetico a cui si è ispirato nell’intraprendere questa serie è stato quello delle fototessere dei passaporti. Un’altra sua osservazione interessante concerne il riferimento, quasi d’obbligo per queste immagini, al grande precedente di August Sander, fotografo attivo nella Germania degli anni Venti. Nel progetto non terminato di Sander, i personaggi dei *Menschen des 20. Jahrhunderts (Ritratti del XX secolo)* si sarebbero distinti dagli abiti indossati, ciascuno relativo a una professione o almeno a una posizione

⁵ C. Hürzeler, *Interview with Thomas Ruff*, in *Thomas Ruff*, Rooseum Center for Contemporary Art, Malmö 1996, p. 108.

sociale. Nella nostra epoca questa riconoscibilità non è più data, l'omologazione degli stili di vita che oggi conduciamo è stata annunciata già da tempo da quella relativa al modo di vestire. Ciò che Ruff fotografa allora è propriamente questo dissolversi di ogni differenziazione che il suo occhio meccanico coglie nel vissuto della corporeità. Più precisamente, nei ritratti ciò che si intende far emergere non sono i tratti distintivi di un individuo ma all'opposto quanto di anonimo, di generalizzabile, ogni individuo incarna in sé. Una verifica di questo avviene con i ritratti realizzati nel 1998: stessa metodologia, stesse scelte, ma "modelli" molto diversi da quelli di quindici, venti anni prima, perché sono cambiati i segni con cui una comunità si auto-rappresenta: abiti, pettinature, diversi vissuti del corpo.

Dal 1986, Ruff decide di realizzare ritratti di dimensioni molto maggiori di quelle che solitamente associamo a questo genere fotografico. Con lo spirito pragmatico che connatura tutte le sue decisioni, sceglie il formato della carta fotografica più grande allora in produzione, e termina la serie nel 1991 perché quel formato non viene più prodotto. Con queste fotografie, che superano i due metri di altezza, Ruff raggiunge una grande notorietà, le dimensioni inusuali colgono di sorpresa la scena artistica internazionale.

Ora, gli sfondi sono ridotti al bianco uniforme, e le riprese sono sempre frontali. Paradossalmente, la grande dimensione enfatizza questa radicale spoliatura di tratti soggettivi, del personaggio ritratto e del ritrattista, giungendo a quello che ironicamente è stato definito un realismo "dermatologico", dato che ogni dettaglio, compreso ogni accidente cutaneo, ne risulta ingigantito⁶.

È stato detto che queste opere richiamano l'estetica propagandistica dei regimi dittatoriali, in cui le immagini dei rappresentanti del potere giganteggiano nei luoghi pubblici per la venerazione dei sudditi. L'osservazione non è peregrina, anche se Ruff ha reagito ad essa polemicamente, cioè riprendendo dodici dei suoi ritratti e inserendo in essi occhi azzurri (ariani!), di un tono cromatico così acceso da sembrare artificiale, e tale da rendere quei volti ancora più allarmanti degli altri.

L'ingrandimento in un certo senso prosegue e amplifica la ricerca di una "scultura anonima", in quanto rende il personaggio, tipico di una certa epoca e di una certa classe, quasi un nuovo uomo-massa, l'eroe pubblico che l'artista intende celebrare. Non erano lontane da questo intento le celebrazioni che Braco Dimitrijvic o Krystof Wodiczko realizzavano installando all'esterno degli spazi espositivi grandi ritratti di persone incontrate per caso, l'uno sotto forma di fotografie in bianco e nero appese, l'altro di diapositive proiettate.

Certo, le opere di Ruff devono essere esposte all'interno, l'immagine è sempre contornata da un bordo bianco che la separa dalla cornice, e questa è sempre presente. È insomma una fotografia in tutto e per tutto: l'ingrandimento è stato ottenuto proprio per evitare ogni aspettativa di verità, ancora possibile con i piccoli formati. Ingrandendo di tanto un ritratto, l'osservatore ha la certezza di trovarsi davanti a una fotografia e non a un'immagine, nel senso che voleva Matisse: i miei non sono ritratti di persone, sono quadri dipinti⁷.

Tuttavia, molto del fascino che queste opere emanano risiede nella sospensione quasi metafisica che infondono negli spazi dove sono esposte, come se quell'eccesso di realismo, quella deriva "dermatologica", le sospingesse verso la proiezione onirica. Forse questo elemento di surrealtà riconquista all'opera la sua aura, in una prospettiva però curiosamente opposta a quella delineata da Benjamin quando parla del potere suggestivo di un ritratto fotografico, e invece ancora solidale, per

⁶ *That remains to be seen. A Conversation between Stephan Dillemath and Thomas Ruff*, in *ibidem*, p. 104.

⁷ Si veda H. Matisse, *Scritti e pensieri sull'arte*, Einaudi, Torino 1979.

paradosso, alla condanna di Baudelaire⁸.

La serie *Häuser (Case)* è stata realizzata fra il 1987 e il 1991, e costituisce in un certo senso un corrispettivo degli *Interieurs*: abitati dai personaggi-tipo dei ritratti, quegli appartamenti e condomini costituiscono l'ambito esistenziale dell'artista stesso, che ha sentito il bisogno di documentare con la fotografia quello che è stato, fino ad allora, semplicemente il suo mondo. Ecco dunque una serie di anonimi edifici urbani, fotografati per lo più frontalmente, o in scorci prospettici abbreviati quel tanto che basta per farci intuire un contesto urbano di cui, per altro, non si dice nulla. Costruzioni senza qualità, esse vengono scelte in base alla distanza che le separa dallo studio dell'artista, non più di un'ora di viaggio, e vengono fotografate durante le ore del primo mattino, quando la vita cittadina non interferisce con la asetticità della ripresa. A quell'ora poi i cieli sono quasi sempre uniformemente grigi, e l'artista interviene comunque a correggere l'immagine, che deve essere la più nitida (nel senso di neutra) possibile. Per la prima volta Ruff utilizza qui la tecnologia digitale, per eliminare particolari come un albero o una insegna stradale, per uniformare una facciata fatta di finestre tutte chiuse. All'istanza di una tecnologia avanzata fa da contraltare il richiamo a un'altra invece obsoleta, e questa doppia voce che in un certo senso collega il passato al presente diventa una costante di molto lavoro successivo dell'artista. Il taglio delle riprese è ispirato alle illustrazioni realizzate fra gli anni Cinquanta e Sessanta, molte diffuse sotto forma di cartoline, che illustravano esempi di volgarizzazione di moduli architettonici elaborati in seno al Bauhaus. Il funzionalismo divenuto cliché o se si vuole la divulgazione di una cultura raffinata nel suo corrispettivo massificato è dunque il tema principale di questa serie, e la standardizzazione degli stili di vita che consegue a questa discesa dall'alto dell'utopia modernista al basso dell'edilizia suburbana è evocata dallo stile puramente documentaristico delle fotografie (e per citare ancora Benjamin, i "casermoni" finalmente vengono fotografati senza essere *trasfigurati!*)⁹.

Anche qui, le grandi dimensioni e il colore, per quanto quasi inesistente nel grigiore imperante, tematizzano una collettività omologata, stili di vita "tutti uguali" al pari delle finestre che uniformemente si stagliano sui muri di questi edifici. Niente altro viene detto: qui più che in altri cicli di opere si rende manifesta la convinzione dell'artista, che la fotografia non sappia parlarci che della superficie delle cose.

Tuttavia, nelle riprese che Ruff realizzerà di architetture preesistenti e "autoriali", il suo atteggiamento cambia. Nel 1990, Jacques Herzog e Pierre de Meuron gli chiedono di fotografare una delle loro realizzazioni per ottenerne immagini da esporre alla Biennale di Venezia. In questo caso Ruff rifiuta subito di porsi il problema della "giusta rappresentazione" dell'edificio, da documentare nel contesto di una mostra. Sceglie di occuparsi del deposito Ricola di Laufen, ma non lo fotografa direttamente, chiede invece a un altro fotografo di Basilea di inviargli una serie di scatti dell'edificio. La collocazione dell'edificio, a ridosso di un rilievo, non consente un'unica ripresa totale, ma impone una serie di scatti da ricomporre in un unicum. Lavorando al computer sulle immagini ricevute, Ruff riesce a restituire l'immagine integrale del deposito, con un'immagine che è, e contemporaneamente non è, quella dell'architettura originale. L'artista allora diventa l'interprete, il commentatore se si vuole, della fotografia di architettura intesa come genere specifico. Ciò si esplica al meglio nei successivi lavori, tutti nati da commissioni, su opere degli

⁸ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1982 (1966), pp. 61-62. Scrive il filosofo tedesco: "Nella pescivendola di New Haven che guarda a terra con un pudore così indolente, così seducente, resta qualche cosa che non si risolve nella testimonianza dell'arte del fotografo Hill, qualcosa che non può venire messo a tacere e che inequivocabilmente esige il nome di colei che li ha vissuto, che anche nell'effigie è ancora reale e che non potrà mai risolversi totalmente in arte".

⁹ W. Benjamin, *L'autore come produttore...*, cit. p. 208: "Ma ora consideriamo lo sviluppo ulteriore della fotografia. Essa diventa sempre più sfumata, sempre più moderna, e il risultato è che non può più fotografare un casermoni, un mucchio di immondizie senza trasfigurarli".

stessi Herzog e de Meuron e poi di maestri come Mies van der Rohe o Luigi Cosenza.

Il lavoro su Mies nasce nel 1998 su richiesta del direttore dei Kunstmuseen di Krefeld, che includono le ville Haus Esters e Haus Lange, realizzate da Mies tra il 1927 e il 1930, e da tempo sedi del museo cittadino di arte contemporanea, in occasione della loro riapertura dopo un restauro. Ruff non si limita a considerare questi due famosissimi edifici, ma aggiunge anche altri capolavori come il Padiglione di Barcellona e un'altra villa, Haus Tugendhat a Brno. La serie si intitola semplicemente *l.m.v.d.r.*, in minuscolo, le iniziali dell'architetto.

L'artista questa volta scatta personalmente le fotografie ma, sottolinea¹⁰, non si confronta con l'architettura di Mies, piuttosto lo fa con la sua immagine, sedimentata nella memoria collettiva e storica. Perciò si serve anche di fotografie di archivio, sulle quali interviene digitalmente, modificando per esempio il colore dei mattoni delle ville di Krefeld. Interroga, se così si può dire, le realizzazioni del maestro con diverse procedure, quelle stesse che in questi anni ha sperimentato nel suo lavoro: visioni frontali, riprese notturne, particolari degli interni, immagini manipolate al computer, e immagini sfocate. Un'altra commissione (*m.d.p.n.*) gli giunge nel 2002 dalla gallerista Lia Rumma relativamente al *Mercato del pesce di Napoli*, opera di Luigi Cosenza, per molti anni lasciato al degrado e ora in restauro. In questo caso Ruff oltre a colorare le fotografie d'archivio e a riprendere personalmente l'edificio da più punti di vista, raddoppia alcune immagini degli interni, per sottolinearne la luminosità e l'ampiezza originarie.

Ne escono, come ha scritto Giovanni Leoni, altrettante "biografie di architetture", composte da una molteplicità di punti di vista che da un lato ruotano intorno al "nudo fatto" architettonico e lo lasciano emergere nella sua entità e dall'altro ne affermano, interpretandola, la storicità. Proprio la molteplicità delle riprese, le foto scattate dall'artista, quelle di altri autori, quelle d'archivio, sopperiscono all'esperienza diretta dell'architettura restituendola alla sola visione, ma come complessità di stimoli¹¹.

Questo, per quanto riguarda le opere dei due maestri presi in considerazione; per quanto riguarda l'opera di Ruff, bisogna notare che la molteplicità delle procedure fotografiche impiegate la rende irriconoscibile dal punto di vista dell'unicità dello stile, anche di quello impersonale e anonimo fino a ora adottato. Le fotografie sembrano in effetti, come è già stato notato, realizzate da più mani, da più autori; la compresenza di diversi linguaggi dissolve la soggettività, e l'ipotesi di autorialità innestata dai confronti con i maestri del passato si risolve in Ruff con una rinnovata "morte dell'autore".

L'elaborazione digitale iniziata in sordina nelle *Häuser*, vale per l'artista come verifica della manipolabilità delle immagini e dell'aleatorietà del potenziale conoscitivo e informativo che esse comportano. Tutto il lavoro di Ruff è attraversato da una volontà a un tempo di sperimentazione linguistica e di attenzione allertata, rivolta agli effetti di realtà che la macchina produce. Per questo l'artista combina l'uso della tecnologia avanzata ad altre tecniche, anche obsolete (in questo forse ricollegandosi a Bernd e Hilla Becher che cercavano le vestigia del passato recente), e fonda su questa verifica, si può dire, tutta la sua opera.

Intanto, le foto d'archivio: esse vengono usate per la prima volta per la serie *Sterne (Stelle)*, dal 1989 al 1992). Dopo aver affrontato *vis-à-vis* i personaggi della quotidianità e i luoghi da essi abitati, Ruff rivolge l'obiettivo meccanico all'infinitamente lontano, all'immagine dell'universo, anche per soddisfare uno dei suoi primi interessi culturali, l'astronomia. Si trova in difficoltà a realizzare direttamente foto del cielo stellato a causa delle sue apparecchiature non adatte, e anche

¹⁰ Thomas Ruff with Vicki Goldberg, in "The Brooklyn Rail", New York, giugno 2005, p. 16: "Non ho modificato gli edifici ma l'immagine degli edifici".

¹¹ G. Leoni, *Bio/grafie di architetture*, in *Thomas Ruff. m.d.p.n.*, Charta, Milano 2005, pp. 12-19.

dell'inquinamento, luminoso e non, delle città europee, e si rivolge perciò all'ESO (European Southern Observatory - Osservatorio Europeo Meridionale) che ha sede nelle Ande del Cile. Acquista copie di tutti i 1212 negativi disponibili, e ne sviluppa una serie in dimensioni molto grandi. L'osservatore è posto davanti a fotografie davvero inaspettate, che sembrano a prima vista composizioni astratte: non vede le costellazioni cui siamo abituati, ma grandi superfici nere più o meno densamente costellate di punti o chiazze bianche, a seconda che la fotografia riprenda galassie o nebulose, la Via Lattea o solo le stelle del firmamento. Nient'altro che questa sempre diversa relazione tra sfondo nero ed elementi bianchi che sembrano galleggiare sopra una superficie, nessun romanticismo, nessuno slancio emotivo rivolto all'immensità del cosmo. Le fotografie non perdono nulla della loro originaria natura scientifica e inducono se mai, dice l'artista¹², riflessioni di ordine filosofico sul tempo, o meglio sulla compresenza in una sola dimensione di diverse temporalità, poiché le luci delle stelle ci provengono da lontananze diverse, e abissali, calcolate in diverse quantità di anni-luce.

Anche le *Maschinen* (*Macchine*), del 2003, sono immagini d'archivio: Ruff entra in possesso dei negativi su vetro realizzati negli anni Trenta per conto di una fabbrica di Düsseldorf che produceva macchinari per la fabbricazione di frese, trapani e altri utensili. Quegli scatti originali dovevano servire per un catalogo di vendita che è stato effettivamente realizzato e che l'artista è riuscito in seguito a procurarsi. Le immagini stampate riprendono solo le macchine, ben fotografate al centro di sfondi chiari, mentre i negativi allargano la visione a ciò che sta immediatamente intorno al soggetto. Ruff decide allora di documentare con le sue nuove immagini il processo fotografico che ha portato a quel risultato, e non trasalascia dunque il contesto, ciò che si vede "oltre": le pareti dei locali, le basi d'appoggio delle macchine, i fondali collocati dietro di esse; non mancano neppure le prime prove di stampa, appuntate a piani verticali per essere controllate. In altri termini, l'artista ripercorre il processo che ha portato alla "messa in posa" dell'oggetto per scopi commerciali, una posa enfatizzata dai colori con cui tratta questi macchinari. Attraverso interventi via computer, a cui in quest'epoca Ruff fa abbondante ricorso, i soggetti assumono colori spenti, verde oliva, blu metallico, rosso ruggine, giallo, che richiamano le stampe d'epoca e sottolineano l'appartenenza delle immagini al passato. È impossibile non pensare a una equivalenza fra i grandi ritratti totalmente inespressivi e questi oggetti "rianimati" dal trattamento cromatico. Ruff ha parlato esplicitamente¹³ di un richiamo alle pitture meccaniche di Francis Picabia, e l'allusione a parti anatomiche, evocate anche dai titoli, degli schemi meccanici del pittore surrealista si ritrova forse nell'opera di "rianimazione" cromatica dei macchinari ri-fotografati da Ruff.

Prima di questi colori, e subito dopo il bianco e nero delle stelle, Ruff lavora, tra il 1992 e il 1996, al verde delle *Nächte* (*Notti*). Le fotografie sono realizzate con le speciali lenti e flash creati per scopi militari. I primi esempi di loro impiego sono stati, infatti, le visioni notturne di Bagdad sottoposta ai bombardamenti americani durante la prima guerra del Golfo, e abbondantemente diffuse dalle televisioni di tutto il mondo. Si è stigmatizzata da più parti in quella occasione la spettacolarizzazione della guerra, e la reazione di Ruff è stata quella di voler scoprire il meccanismo che consentiva quegli effetti. La sua macchina fotografica si è dunque dotata di quegli strumenti, anche se il risultato è quanto di meno spettacolare si possa immaginare. Eseguite in due formati, di cui quello maggiore di circa due metri per due, le fotografie non ci offrono le rutilanti luci notturne della città, ma una dimessa serie di vie cittadine deserte, di edifici dalle finestre illuminate, qualche volta da alberi o statue. Le immagini sono virate in un verde dominante e in nero, e si mostrano

¹² W. Benjamin, *L'autore come produttore...*, cit. p. 208: "Ma ora consideriamo lo sviluppo ulteriore della fotografia. Essa diventa sempre più sfumata, sempre più moderna, e il risultato è che non può più fotografare un casermone, un mucchio di immondizie senza trasfigurarli".

¹³ *Thomas Ruff Maschinen*, a cura di C. Flossdorf e V. Görner, Kestner Gesellschaft, Hannover 2003, p. 9.

inscritte nell'alone circolare dovuto alla lente da cui sono state avvicinate per la ripresa. Nel 1995 Ruff partecipa alla Biennale di Venezia come rappresentante del Padiglione Tedesco, e presenta in questa occasione due serie di nuovi lavori, *andere Porträts (altri Ritratti)* e *Stereofotos (Foto stereoscopiche)*, iniziati ambedue l'anno precedente. La prima serie non è costituita da stampe cromogeniche a colori come di consueto, ma da serigrafie ottenute da fotografie realizzate con un particolare procedimento. In questo caso, il meccanismo di riproduzione non proviene dall'esercito ma dalla polizia tedesca e da un dispositivo da essa usato negli anni Settanta per generare gli identikit dei criminali ricercati. Si chiamava Minolta Montage Unit e si basava sulla sovrapposizione, ottenuta col ricorso a uno speciale specchio, di ritratti fotografici: Ruff ottiene in prestito una di queste macchine dall'archivio della polizia di Berlino e la usa riutilizzando alcuni dei suoi ritratti degli anni precedenti. Le opere che ne origina sono giocate sul processo di sovrapposizione di due volti in un nuovo essere. Il nuovo ritratto che ne origina, anche quando le fattezze di un solo volto si impongono, assume davvero le sembianze di un ibrido, quando non di un mutante vagamente mostruoso. La dominante grigia di questi bianchi e neri sovrapposti, e i contorni sfumati dei volti per via della sovrapposizione di tratti diversi, infondono poi un carattere fantomatico a queste figure, accentuato dal loro essere stampate in serigrafia su carta, quasi tracce residue di fotografie consumate. Non è senza significato poi il fatto che il dispositivo creato a suo tempo per identificare persone (con la certezza sufficiente poi a incolparle di delitti), quindi per sottrarle all'anonimato in cui sono sprofondate, serva qui per la ragione opposta, cioè per confondere i tratti somatici e indebolire ogni riconoscibilità, infondendo per sovrappiù alle immagini un'aura surreale.

Un altro dispositivo, relativamente semplice e altrettanto obsoleto di quello poliziesco, è usato per la serie *Stereofotos*, non ancora portata a termine. Le fotografie stereo sono state usate anche all'interno di altre serie, prime fra tutte quelle dedicate all'architettura d'autore. Edifici e paesaggi sono i soggetti di questo ciclo, e provengono da mete di viaggi turistici o culturali, Brasilia, Gerusalemme, le Alpi, la Ruhr. Le fotografie sono piccole e quadrate, di sedici centimetri per lato, e si presentano in due esemplari, un'immagine per ciascun occhio. Inserendole in uno stereoscopio, una scatola di legno provvista di specchi, e osservandole abbiamo l'impressione di vedere un'immagine unica a tre dimensioni, quasi ci trovassimo davvero nel luogo dove la foto è stata scattata. Interessato ad analizzare le diverse modalità di percezione, Ruff con l'ausilio di un altro mezzo tecnico ci dimostra con estrema semplicità che i dati della visione vengono organizzati dal cervello di chi guarda molto più che dai suoi occhi, o dagli strumenti di riproduzione.

In una delle molte mostre della Biennale di Venezia del 1995, l'artista si imbatte in un ritratto fotografico di Sophia Loren ritoccato a mano: ne nasce l'ispirazione per il breve ciclo *Retuschen (Ritoccati)*, dieci ritratti, quasi tutti femminili, tratti da un vecchio libro di medicina, e colorati manualmente. È questo l'unico caso di intervento integralmente manuale da parte dell'artista, quello dove la sua attrazione per pratiche desuete si esprime senz'altro intervento tecnologico.

Una costruzione di immagine interamente fondata sulla manipolazione al computer è invece alla base del ciclo *Plakate (Manifesti)*, del 1996. Grandi dimensioni, colori squillanti, foto-collages di immagini preesistenti, e tutte giocate sulla parodia dei manifesti di propaganda politica. Ruff è molto ironico a proposito del risultato finale di questi lavori, che, dice, sembrano manifesti di film di serie B, ma del resto anche gli uomini politici attuali si comportano e parlano come gli attori di quei film¹⁴.

In realtà, le fonti di ispirazione sono colte, e si rifanno ancora una volta a tecniche espressive appartenenti al passato: John Heartfield, per l'audacia delle soluzioni formali, i manifesti russi degli

¹⁴ Thomas Ruff *with...*, cit., pp. 16-17.

anni Venti, combinati però con i colori a cui ci ha abituato la propaganda maoista degli anni Settanta. Vediamo Jacques Chirac con un braccio levato autoproclamarsi l'eroe delle (contestate) esplosioni nucleari a Mururoa, il presidente cinese Li Peng venire elogiato per la libertà concessa ai manifestanti di piazza Tienanmen, il cancelliere Helmut Kohl trovarsi conficcato a testa in giù dentro una costruzione modernista a piramide. Vengono coinvolti Tony Blair, inserito a forza in una composizione che richiama un famoso quadro di Richard Hamilton, e Angela Merkel allora ministro dell'ambiente, complimentata per lo scarso impegno ambientalista. C'è anche la banda di Jesse Helms che lascia in jeep il MoCA di Los Angeles dopo averlo bombardato ("Let's clean out the pigsty").

Le scritte che campeggiano sopra e sotto queste immagini a dir poco stravaganti sono stampate capovolte e rovesciate o sovrapposte, ragione per cui diventano difficilmente leggibili, mentre in quei veri e propri caos iconografici ricorrono immagini drammatiche di bombardamenti aerei, carri armati, esplosioni nucleari. Ruff fa uso di una retorica che guarda al passato aulico dell'arte moderna, le sperimentazioni fotografiche agit-prop, e ne costruisce la parodia in grandi, spettacolari pseudomanifesti. Questo spirito denigratorio però non è solo autoriferito: il messaggio coglie comunque nel segno. Per una sorta di parallelismo fra significanti e significati, i protagonisti della politica internazionale dell'epoca non restano un obiettivo solo apparente, l'attacco li raggiunge con chiarezza di intenti. È tutto da dimostrare, insomma, che queste siano opere solo apparentemente "politiche" e interamente "autoreferenziali"¹⁵.

La consapevolezza riguardo ai segni che manipola consente all'artista di far funzionare in modo ottimale i testi su cui lavora. Fra il 1990 e l'anno successivo aveva realizzato il ciclo di *Zeitungsfotos (Foto di giornali)*, foto ricavate da giornali di informazione. A partire dal decennio precedente, l'artista si è formato un archivio personale di 2500 fotografie ritagliate dai quotidiani tedeschi. Quattrocento di queste immagini sono poi state selezionate, diventando nuove opere, tutte di piccole dimensioni e in un intoccato bianco e nero. La didascalia che accompagnava le immagini è stata eliminata e così ogni altro possibile richiamo atto a ricostruire un contesto di senso. Le notizie di cui l'immagine era l'illustrazione o il commento non sono più fruibili; esse concernevano i più vasti campi dell'informazione, dalla politica alla cronaca nera, dalla cultura allo spettacolo, dalla storia alle scoperte scientifiche, ma le immagini ora fluttuano nell'indeterminato, a meno che non siano già fortemente connotate, soprattutto sotto il profilo storico. I ritratti di Mao Tse-tung o di Adolf Hitler, le adunate naziste o le scene di rivolta nelle strade, i dipinti di René Magritte non restano senza significato, ma, per la gran parte, queste testimonianze di vite anonime e di eventi sconosciuti valgono come altrettanti enigmi visivi. O come l'obiettivo di personali proiezioni. Ruff dichiara¹⁶ che alla base di questa scelta c'era una considerazione di ordine estetico: quelle foto non sono mai state valutate per le loro qualità formali, ma sempre e unicamente per la loro efficacia e aderenza alla notizia di cui erano per così dire al servizio. Molte fra esse saranno state tagliate per poter entrare nella gabbia dell'articolo, e ora è come se venissero liberate da questa costrizione e restituite ad autonomia e a dignità formale. Ma simili questioni non esauriscono il valore di questo ciclo di opere. Più numerose ma meno eclatanti dei nove "manifesti" di *Plakate*, le *Zeitungsfotos* nascono dall'azzeramento del rumore informativo che ci circonda e valgono come analisi del linguaggio, prova del valore conoscitivo delle immagini più attinenti alla "realtà" che ci sia dato sperimentare, quelle direttamente prodotte dal sistema delle informazioni.

A partire dalla serie *nudes (nudi)*, iniziata nel 1999, e che al pari dei grandi ritratti ha suscitato

¹⁵ Si veda V. Liebermann, *Photography as Proving Ground*, in *Thomas Ruff*, The Essor Gallery, Londra 2001

¹⁶ T. Wulffen, *Thomas Ruff...*, cit., p. 67: "Poi tratto le fotografie come se fossero artistiche (...). In un certo senso, facendo questo, intendevo salvarle".

grande attenzione nel mondo dell'arte e, con l'eccezione delle già citate *Maschinen*, Ruff si dedica quasi esclusivamente alla ricerca e alla manipolazione di immagini tratte da Internet, approfittando della disponibilità offerta dalla rete e delle soluzioni grafiche disponibili grazie al computer. Così, l'intento indagatore dei meccanismi che sovrintendono alla visione entra nel network di interrelazioni planetarie che la tecnologia digitale oggi ci consente. I fruitori di Internet si scambiano informazioni fino a costituire un archivio quasi illimitato e disponibile più o meno a tutti in ogni momento, e lo fanno sfuggendo, almeno in gran parte, a controlli dall'alto, costruendo quella comunità anonima, ma operante sul piano della comunicazione, che da sempre Ruff tematizza nel suo lavoro. L'anonimato è anche un sicuro schermo protettivo, per cui non deve stupire che Internet diventi la cassa di risonanza per le fantasie sessuali di milioni di utenti (fino a tanto si deve calcolare la frequentazione di siti o *blog* pornografici in tutto il mondo).

Consapevole di ciò, Ruff ha scaricato da Internet un gran numero di fotografie porno, amatoriali o professionali, per elaborarle e trarne altrettante nuove opere. L'artista ci tiene a sottolineare che la sua selezione ha inteso documentare ogni tipo di scelta sessuale, e ogni possibile perversione sia oggi smerciabile in rete: rapporti etero e omosessuali, autoerotismo e sesso di gruppo, sadomasochismo, feticismo e così via, in modo da restituire nel modo più completo possibile sia il vissuto della sessualità sia, e soprattutto, la sua spettacolarizzazione e reificazione attraverso l'industria pornografica. Le immagini, a colori per la maggior parte, vengono ingrandite dall'artista ma anche sfocate, consentendo una percezione dinamica di esse, che muterà a seconda che siano osservate da molto vicino o da molto lontano, dal vero o stampate su pubblicazioni in piccolo o grande formato. La percezione "desiderante" dell'immagine pornografica crea una sorta di gerarchia del corpo umano, perché pone in primo piano (a volte la ripresa lo fa letteralmente) i genitali e le zone maggiormente investite eroticamente, o ancora quelle che il feticismo elegge a primarie; molti dei corpi selezionati da Ruff si presentano provvisti di indumenti o oggetti che fungono da sostituti dell'organo sessuale, e questa fantasmagoria che incrocia l'organico con l'artificiale viene accentuata nello spettacolo che la pornografia allestisce. La scelta di sfocare le immagini, di non rendere più pienamente percepibili i loro contorni, equivale alla scelta di sovvertire questa gerarchia, di erotizzare il corpo nella sua interezza, e di espandere l'intensità erotica alla scena intera, e, quando sono in vista, anche agli oggetti, agli arredi che le fanno da contorno. D'altra parte questa manipolazione dell'immagine stimola, abbiamo detto, la percezione: da molto vicino questo trattamento, amplificato nelle grandi dimensioni, rende poco leggibile il "contenuto" a favore dei valori compositivi e cromatici (le figure sembrano trattate manualmente, come disegni, o ancor più come dipinti nello stile del primo Gerhard Richter); a una certa distanza invece l'occhio ha agio di ricostruire l'unità dei corpi, che assumono addirittura un certo rilievo plastico, e delle loro relazioni con gli sfondi o con lo spazio in cui sono racchiusi. In altri termini, se lo sguardo presupposto dalla pornografia è di tipo passivo, puramente ricettivo e bisognoso di immagini nitide e contorni precisi, lo sguardo che Ruff stimola è attivo, dinamico, interpretante, e capace di ricostituire fantasticamente le immagini stesse. E questo senza che venga meno l'attrattiva erotica di queste ultime, che restano riconoscibili in questo carattere precipuo.

Sono figure anche quelle che assiepano le superfici del ciclo *Substrat (Sostrato)*, realizzato fra il 2001 e il 2004, figure virtuali come quelle dei fumetti giapponesi Manga da cui derivano, anch'essi trovati su Internet. Di queste però restano solo i contorni, mentre il loro interno è stato interamente saturato di colori, cangianti, translucidi, vivissimi. Le sagome così trattate si sovrappongono una all'altra fino a ricoprire l'intera, ampia superficie, che ci si mostra a prima vista come una fotografia astratta di grande intensità cromatica. Anche qui l'occhio deve imparare ad attivarsi: da una certa distanza risultano riconoscibili i profili, gli aloni, i contorni, a volte la struttura antropomorfa di alcuni fra questi, che ci appaiono come fantasmi presi in vortici cromatici; da vicino l'occhio è

preso dall'esplosione cromatica, dalla forza quasi psichedelica che si diffonde in ogni parte della superficie, dalla violenza del colore o al contrario dalla delicatezza delle trasparenze.

Un analogo impegno è richiesto alla percezione di *jpegs*, serie iniziata nel 2004. Operando all'ingrandimento dell'immagine digitale, Ruff ottiene la visualizzazione dei pixel che la compongono, complicando così la percezione del soggetto. Ancora una volta, molto dipende dalla distanza dalla quale si osservano le opere: da molto vicino, vediamo un insieme di rettangoli colorati assiepati in un apparente disordine, e, come succederebbe ingrandendo il retino della stampa, poco ci aiuta sapere che dietro quel caos si nasconde l'ordine di un'immagine riconoscibile. La visione da lontano invece consente di ricostruire la struttura di ciò che vediamo, ma la visualizzazione dei pixel è tale per cui questa non viene restituita al suo stato normale. La tessitura dei pixel è sempre visibile e l'immagine assume un aspetto quasi pittorico, come se fosse mossa dalle aleatorietà di una mano, dalle irregolarità di un gesto. Solo il vetro protettivo di cui sono fornite ci ricorda che siamo davanti a grandi stampe. In questo, la scelta dei soggetti non fa che indurre ulteriori complicazioni percettive: molte fotografie ci mostrano paesaggi naturali, il che fa subito pensare alla pittura romantica che decantava la natura incontaminata. Ruff però associa questo richiamo aulico a immagini di bombardamenti ed esplosioni, di particolari di Ground Zero, di edifici semidistrutti, di rovine. Idilliaco o drammatico che sia il soggetto, il trattamento è sempre identico: impossibile non riflettere sull'equivalenza degli stimoli visivi da cui ogni giorno siamo bombardati, senza eccessiva distinzione neppure sulla veridicità di ciò che vediamo. L'elaborazione di Ruff in altri termini sottolinea quanto manipolabili siano i messaggi visivi che ci consentono di relazionarci col reale, e quanto labile sia la loro promessa di verità.

La serie *cassini*, iniziata nel 2006 e non ancora terminata, ci mostra invece immagini ravvicinate e molto precise di forme circolari, dischi che si intersecano con ampi cerchi, figure molto eleganti trattate con colori delicati e in accordi tonali raffinati. Il colore è applicato dall'artista via computer, ma le immagini, scaricate dal web, sono drammaticamente reali, anche se il loro taglio le rende ambigue: si tratta di particolari del pianeta Saturno e dei suoi satelliti, fotografati dalla sonda interplanetaria Cassini, lanciata nel 1979 e solo dal 2007 in grado di inviare a terra immagini del pianeta. Cassini è l'astronomo italiano che nel 1675 scopri, osservando Saturno, quattro dei suoi satelliti.

Un richiamo, sia pure molto mediato dalla tecnica, è presente anche in *cycles (cicli)*, la serie più recente di Ruff, i cui primi esemplari sono stati esposti a Basilea nel giugno 2008. Si tratta in questo caso di stampa a getto di inchiostro su tela, un procedimento interamente meccanico nel quale tuttavia la pittura viene evocata in assenza, per così dire, tramite alcuni suoi materiali specifici. In questo ciclo di grandi lavori (arrivano a misurare quattro metri di base) ritornano temi e procedure ormai tipici di Ruff. A cominciare dalle fonti, pubblicazioni ottocentesche sull'elettromagnetismo studiato in base a calcoli matematici, i quali, una volta trasferiti su computer ed elaborati per mezzo di uno specifico programma, diventano grafici lineari, ai quali l'artista aggiunge l'effetto tridimensionale. I calcoli allora si trasformano in traiettorie di scorrimento, lunghe linee che sembrano solcare lo spazio in tutte le sue dimensioni, partendo dallo schermo del computer e raggiungendo poi lo spazio virtuale delle grandi tele che costituiscono l'opera finita.

Sinuose ed eleganti, le linee toccano ogni punto della superficie, mentre l'andamento diagonale di alcune allude a una virtuale profondità del campo d'azione, dove il loro intrecciarsi disegna sempre diverse tessiture. Più o meno sottili, colorate o meno, con diversi gradi di curvatura, le linee dinamizzano lo spazio presentandolo come una superficie di scorrimento. In un certo senso, queste linee erotizzano la superficie, al pari dei contorni sfocati dei *nudes*, che moltiplicano gli appigli per lo sguardo desiderante. Affascinato come di consueto dalla tecnica e dalle ricerche scientifiche del passato, Ruff le confronta con la tecnologia avanzata di cui disponiamo oggi, e le rende spunto per

soluzioni formali capaci di rinnovare i nostri linguaggi visivi, a partire da quelli specifici della fotografia.