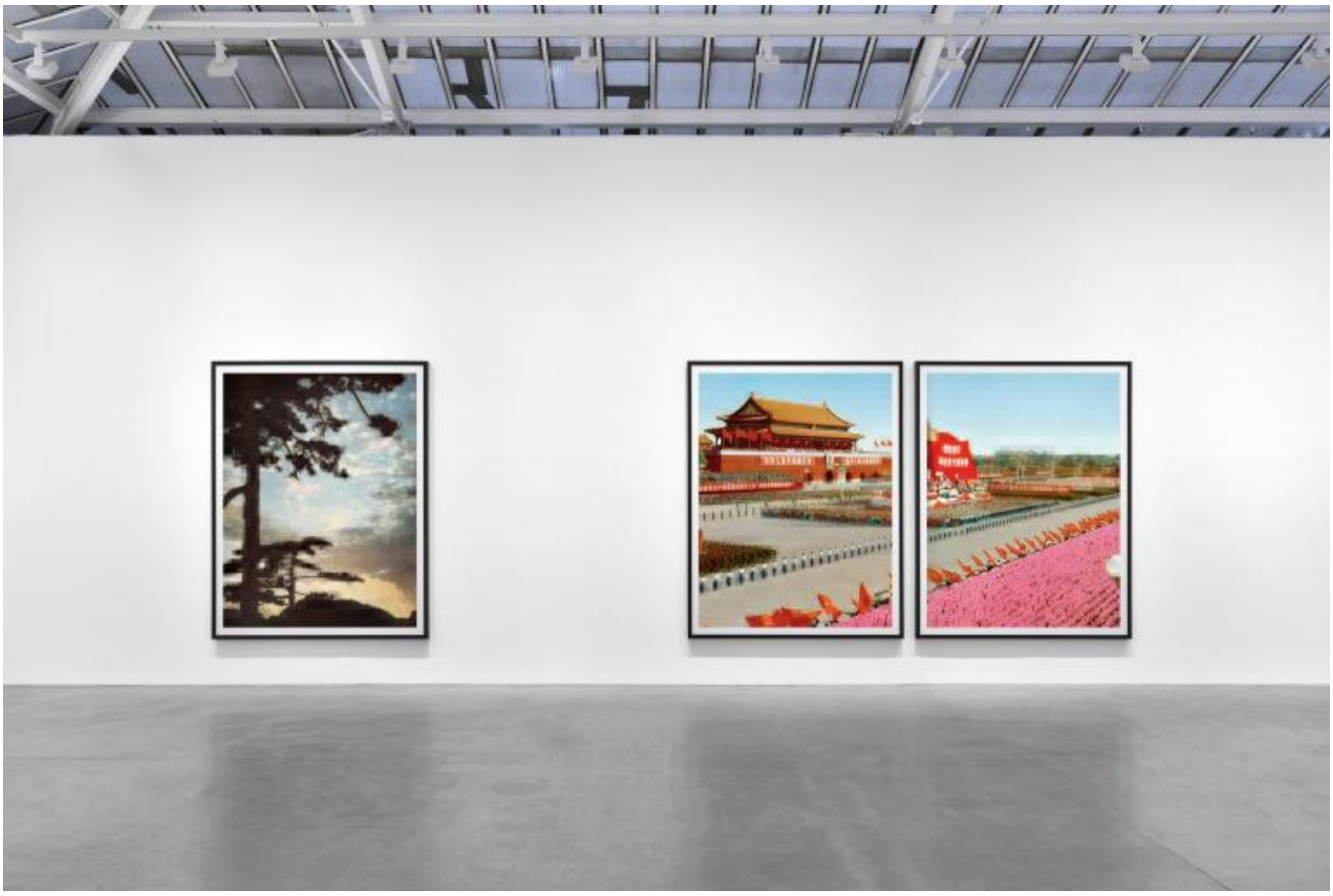
Thomas Ruff. Tableaux Chinois

Roberta Agnese
17 Marzo 2021

Se la fotografia è un linguaggio, l'esercizio di Thomas Ruff è glossolalico, come quello di uno sciamano che conosce e riattiva idiomi oscuri, mettendoci in comunicazione con una realtà destinata a rimanere inapparente senza il suo intervento. Se la fotografia è un linguaggio, Ruff è però anche un grammatico metodico, che conosce e articola per noi la lingua delle immagini, per sondare l'irriducibile iato tra il mondo e le sue rappresentazioni. Allievo di Bernd e Hilla Becher all'accademia di Belle Arti di Düsseldorf ("era considerata la classe più noiosa, ricorda Ruff, perché si facevano fotografie noiose"), Ruff è anche forse il meno devoto – tra tutti quelli che diventeranno poi gli esponenti della "scuola" che da quella città prenderà il nome – agli insegnamenti e al metodo dei maestri. Il rigore e la serialità dello sguardo, caratteristiche di quell'esperienza, vengono presto piegate da Ruff all'esigenza di comprendere che cosa può, tanto tecnicamente quanto epistemologicamente, un'immagine.

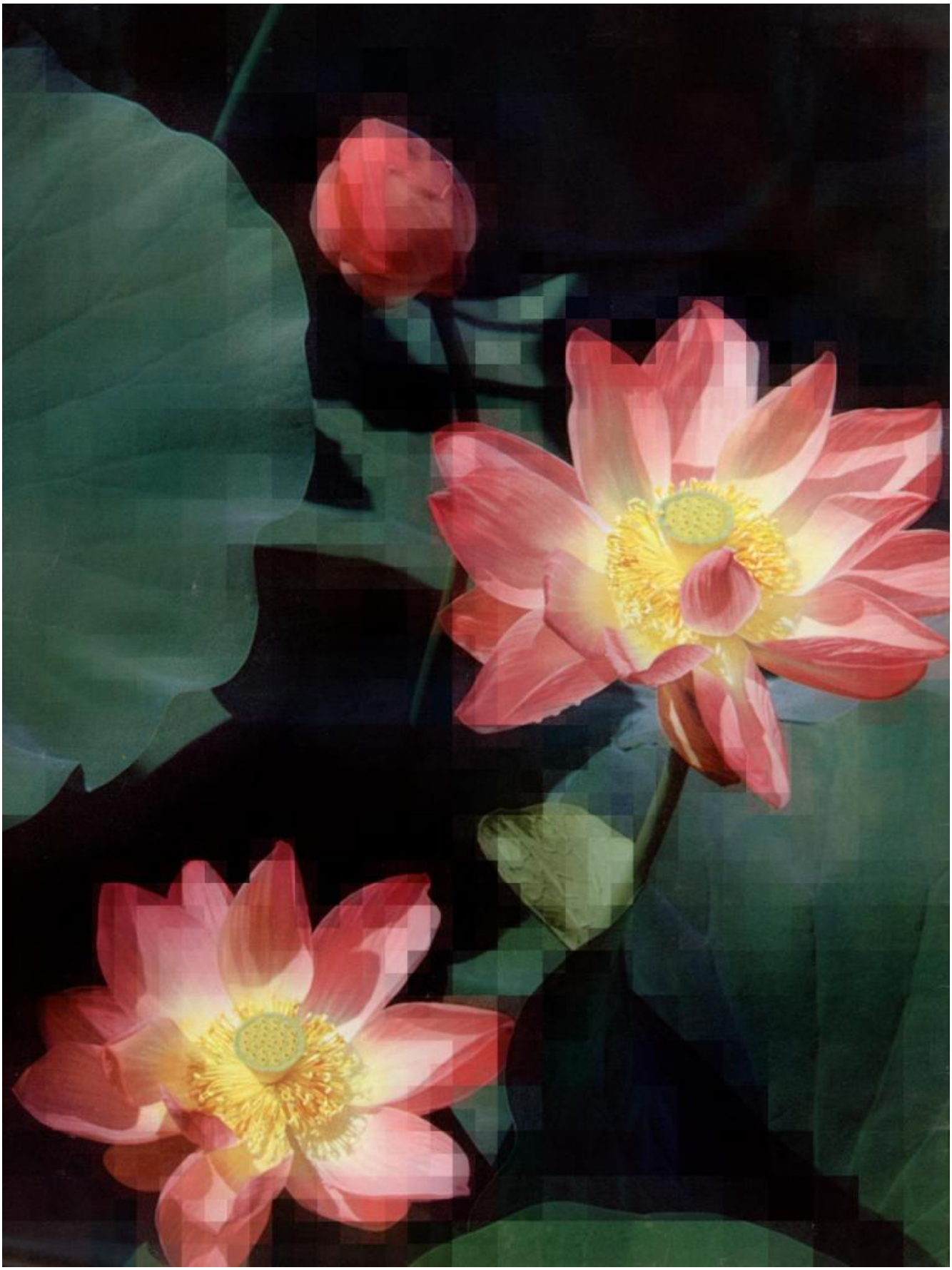
Dopo aver fotografato gli *Interni (1979-1983)* vuoti di case e appartamenti abitati da parenti e amici, usando solo la luce naturale e senza nessun intervento sulla disposizione di mobili e oggetti, Ruff si accorge che anche quelle immagini in apparenza neutre e fattuali erano in realtà costruite, messe in scena dal suo sguardo. Alla fine degli anni '80, si misura con il genere classico del ritratto, tanto della pittura che della fotografia, in particolare documentaria. Ispirandosi liberamente al lavoro archetipico di August Sanders, *Antlitz der Zeit (1929)*, e apertamente alle fotografie d'identità, alle fototessere, il lavoro *Portraits* ritrae amici e conoscenti di Ruff secondo un metodo rigoroso: in serie omogenea, in studio, frontalmente e senza alcun indizio emotivo o psicologico, realizzando così un singolare ritratto collettivo, quello di una generazione, a Düsseldorf, alla fine degli anni '80. Inizialmente stampate in piccolo formato 18x24, i ritratti assumeranno a partire dal 1986 i formati monumentali con cui sono diventati famosi, misurando più di due metri per lato e determinando così la vera grande novità dell'opera di Ruff e di tutto il suo approccio alla fotografia: lavorare sui confini e sugli sconfinamenti di generi e tecniche. Per condurre una tale impresa, Ruff fotografo si decide per un gesto radicale.

Dagli anni ’90, egli abbandona, infatti, la macchina fotografica e fa delle immagini già esistenti lo strumento del suo lavoro, se ne appropria facendo di esse il suo campo d’indagine, intuendo precocemente che la storia e la vita delle immagini si svolgevano già significativamente entro gli spazi ancora poco esplorati degli immensi archivi visuali del mondo e dell’universo. Non solo fotografo quindi, ma anche storico, teorico e tecnico delle immagini, Ruff è interessato a indagarne lo statuto di oggettività e di verità, il grado di menzogna, e a sperimentarne la materialità. Nel corso della sua attività, l’astrazione diventa così il rovescio della medaglia di fotografie scientifiche e astronomiche (*Sterne-1989/1992*; *ma.r.s.-2010*; *Substrate-2001; zycles-2008*); l’accessibilità delle immagini conservate nell’inesauribile archivio del web si esibisce in tutta la sua ambivalenza, oscillando tra alta e bassa definizione (*jpeg-2004*; *nudes-1999*). Come altri – e penso in particolare al fotografo canadese Stan Douglas – Ruff s’interessa alla grammatica del linguaggio fotografico e mediale, ne sonda i confini, ne interroga la tecnicità.



In questa prospettiva, il pixel occupa un ruolo centrale, assumendo la duplice valenza di unità di misura della fedeltà al reale, in termini di risoluzione e legame

col mondo, e di unità minimale di questa nuova grammatica visuale. È stato già osservato come la scelta tra alta e bassa risoluzione, che passa per un controllo della pixelatura delle immagini, determini delle soglie di visibilità e quindi di controllo etico, estetico, epistemologico del visibile; è stato sottolineato come, in particolare riguardo al lavoro di Ruff, l'estetica del pixel si sostituisca a quella della grana fotografica e che attraverso la sua maggiore o minore evidenza è possibile prendere le misure e il polso del nostro rapporto con le immagini del mondo. Il suo ultimo lavoro *Tableaux Chinois (2019-ongoing)*, realizzato per una retrospettiva ora conclusa al K20 - Kunstsammlung NRW a Düsseldorf e esposto nella sede parigina di David Zwirner fino al 20 marzo, riprende proprio il tema del pixel già esplorato in passato, rinnovandone la portata. La serie consiste in riproduzioni in grande formato d'immagini di propaganda della Cina di Mao Zedong, che Ruff ha selezionato, scansionato e manipolato da *La Chine*, una pubblicazione del partito comunista cinese, destinata all'Europa e alla Francia tra gli anni '50 e '60 per promuovere l'immagine del comunismo e di Mao in occidente.



Questa figura, già icona dell’arte contemporanea, si mostra qui sorridente lì meditabonda, o ancora impegnata e assorta, e accompagna immagini di contesto: parate militari, danzatrici e fiori di loto, soldati sorridenti, caccia militari in volo, contribuiscono a restituire l’ambigua atmosfera di una realtà anch’essa manipolata, “truccata”, opaca. Il lavoro di Ruff si è svolto, anche in questo caso, senza macchina fotografica, fuori dalla classica camera oscura e secondo un lungo processo di stratificazione, digitalizzazione e pixelizzazione. La scansione delle immagini scelte è realizzata in alta definizione, così da conservare il dettaglio della retinatura delle stampe originali, che viene esasperata poi con l’ingrandimento. L’immagine viene duplicata e la retinatura originale delle stampe in offset convertita in una struttura digitale fatta di pixel di grandi dimensioni. Questa nuova immagine con la sua struttura digitale viene poi sovrapposta una o due volte alla scansione e parti di essa sono selettivamente rimosse, così da lasciar emergere, per sottrazione, tanto la struttura analogica originale quanto la manipolazione digitale operata da Ruff. Nel clash delle tecniche, Ruff crea in tal modo un virtuoso anacronismo: come osserva Susanne Holschbach a proposito di questa serie, “Ruff ha fuso visivamente, sullo stesso piano pittorico, il processo tecnologico di preparazione delle fotografie per la distribuzione di massa di due diverse epoche fotografiche”. Alcuni critici hanno visto in questa serie una pedante autocitazione. È probabilmente vero che molta parte del lavoro di Ruff consista spesso nel tornare sui propri passi. Ma, del resto, *repetita iuvant* e il suo vasto progetto di indagine e riflessione critica sulle immagini non teme la ridondanza, laddove essa rilancia la posta in gioco.

Come nella serie *.jpeg*, la qualità pittorica del pixel viene esaltata nel suo spessore materico, alla stregua di una pennellata che diventa sempre più apparente man mano che ci si avvicina all'opera. Ma, se in *.jpeg* era la scala di controllabilità del visibile ad essere indagata per il tramite dell'aumento o della diminuzione della risoluzione, così da formare una sorta di enciclopedia critica delle immagini mediali e dei loro poteri, in *Tableaux Chinois* la controllabilità del visibile e dell'enunciabile è assunta come punto di partenza e l'interesse sulle possibilità tecniche delle immagini si accompagna qui a quello circa i possibili usi di esse. La manipolazione digitale serve in questo caso a evidenziare il potenziale di falsificazione o di veridizione, di enunciazione, legato agli usi propagandistici delle immagini e alle loro tecniche di realizzazione e diffusione. Il pixel ingrandito disturba la percezione dell'immagine, contrasta con i dettagli lasciati in alta definizione e crea delle fessure attraverso cui interrogarsi sull'offuscamento mediatico di cui le immagini possono essere vittime e colpevoli a un tempo. In *.jpeg*, cui *Tableaux Chinois* somiglia e certamente si richiama, l'interesse era rivolto espressamente alla struttura geometrica e digitale dell'omonimo formato: le immagini compresse e ingrandite, il pixel, come elemento strutturale, tecnico ed estetico, esaltato.

Nei *Tableaux Chinois*, Ruff esplora e sperimenta in più, secondo quanto intrapreso a partire dai primi anni 2000, un particolare tema che potremmo chiamare l'anacronismo delle tecniche. Un primo accenno risale già al 1996, con *Plakate*, un lavoro con cui Ruff esplorava il tema della propaganda in una serie di poster-collage realizzati a partire da immagini contemporanee e ispirati ai lavori di Heartfield. È del 2012 la serie *Photograms*, ispirata a Man Ray e Moholy-Nagy, in cui Ruff dichiara di voler sviluppare un nuovo tipo di fotogramma per una nuova epoca. La camera oscura in cui, in epoca analogica, la carta fotografica veniva esposta alla luce e impressionata secondo le forme degli oggetti posizionati sopra di essa, viene sostituita da una camera chiara, digitale, fatta di programmi di computer grafica 3D che permettono di posizionare liberamente oggetti virtuali e aggiustare "luce" e colori. La serie *Negatives*, del 2014, manipolava digitalmente cianotipi e negativi. Per tutte queste serie, così come per le altre che sono seguite, Ruff ha dunque applicato una "pratica controllata dell'anacronismo". L'espressione è di Nicole Loraux, che difendeva le virtù dell'anacronismo proprio per quell'ambito, la storiografia, ove rappresenta, da un punto di vista metodologico, "il peccato dei peccati". Aprendosi alla molteplicità delle linee temporali, questa trasgressione controllata rappresenta, anche in ambito fotografico, un esperimento che può sembrare ingenuo, ma che si rivela subito fondamentale: esso, infatti, permette di operare nella molteplicità dei segni che caratterizzano la nostra epoca, di pensare nella sua produttività e in maniera non essenzialistica il passaggio tra analogico e digitale, di ripensare le continuità e le ri-mediazioni sempre in atto tra vecchi e nuovi regimi mediali.

Thomas Ruff, Tableaux Chinois. David Zwirner Paris, fino al 20 marzo 2021.

trdzpshow2021_install_v16_scale.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO