

# TIPOLOGÍAS, ARCHIVOS Y FOTOGRAFÍA EN EL ARTE ALEMÁN DE POSGUERRA: THOMAS RUFF Y LA IDENTIDAD DEL RETRATO FOTOGRAFICO

EIRINI GRIGORIADOU<sup>1</sup>

**Abstract:** The article examines the use of photography in relation to the function of «typologies» and to the concept of “archive” in the photographic practice of the German artist Thomas Ruff. The issues assessed by this study concern Ruff’s procedure and artistic strategy: the organization of the photographic material into types of images that form series of groups. Furthermore it attempts to see how the concept of “objectivity” is redefined in these types of images and how these types establish a new relationship with the observer posing issues regarding the use of image in contemporary society.

**Key words:** Typologies / Archive / Photography / Portrait / Objectivity.

**Resumen:** El artículo examina el uso de la fotografía en relación con la función de las «tipologías» y el concepto de “archivo” en la práctica fotográfica del artista alemán Thomas Ruff. Las cuestiones que se analizan conciernen al procedimiento y la estrategia artística de Ruff: la organización del material fotográfico en tipos de imágenes que forman series de grupos. Además, este artículo analiza cómo en estos tipos de imágenes se redefine el concepto de la “objetividad”, y de qué modo éstos establecen una nueva relación con el observador, planteando cuestiones acerca del uso de la imagen en la sociedad contemporánea.

**Palabras clave:** Tipologías / Archivo / Fotografía / Retrato / Objetividad.

Marc Freidus en su ensayo “Typologies”, incluido en el catálogo de la exposición *Typologies: Nine Contemporary Photographers*, remite al término “tipología”, así como al término de “archivo” y su empleo en el arte alemán de posguerra, y concretamente en el de la “Escuela de Düsseldorf” con el siguiente modo:

*La tipología es un tipo específico de series. Como las series, los elementos de una tipología tienen un peso igual y no una secuencia fija— en cierto modo, estas imágenes son modulares (...) El archivo (...) es un marco apropiado para entender esta obra.<sup>2</sup>*

El objeto de este estudio es comprobar como en la práctica fotográfica del artista alemán Thomas Ruff (1958-), tanto el concepto de la tipología co-

mo el de archivo en tanto que marco conceptual, se conciben bajo la forma de un *sistema* en que se analiza el lenguaje de la fotografía.<sup>3</sup> De modo ejemplar, la combinación, la apropiación, la colección, son métodos que en la obra de Ruff, se mezclan con materiales archivísticos preexistentes o producidos por él. Efectivamente, sus métodos y su concepción de la fotografía, afirman lo que Hal Foster llama “el impulso del archivo”<sup>4</sup> en el arte contemporáneo. El procedimiento de organizar imágenes en series temáticas, que a menudo se subdividen en otras, es un elemento fundamental de su metodología.

En el contexto del arte alemán de posguerra encontramos proyectos de fotografía en cuyos pro-

<sup>1</sup> Fecha de recepción: 26-3-2012 / Fecha de aceptación: 13-7-2012.

<sup>2</sup> FREIDUS, Marc. “Typologies”. *Typologies: Nine Contemporary Photographers*, California y Nueva York, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach y Rizzoli, 7 de abril-2 de junio 1991, pp. 11-12.

<sup>3</sup> El artículo forma parte de mi tesis doctoral “El archivo y las tipologías fotográficas. De la Nueva Objetividad a la nueva generación de fotógrafos en Alemania: 1920-2009”, dirigida por la profesora Anna Maria Guasch Ferrer, defendida el 3 de marzo de 2011. Investigación asociada al Grupo de Investigación ARTE, GLOBALIZACION, INTERCULTURAL (AGI) dirigido por la Dra. Anna Maria Guasch Ferrer. Inscrito en el proyecto Global Art Archives (HAR2010-17403). Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona.

<sup>4</sup> Véase FOSTER, Hal. “An Archival Impulse”. *October*, 2004, nº 110, pp. 3-22.

cedimientos son cruciales la estructura de archivo, la acumulación y la organización de imágenes en series a menudo presentadas en tipologías. En dichos proyectos destacan métodos donde el uso de la fotografía se reduce a un trabajo de estudio que requiere la inclusión de un sistema basado en el principio de las series. Un principio que además caracteriza a la generación de la "Escuela de Düsseldorf", a la que él pertenece. Esta nueva generación de artistas de la Academia de Arte de Düsseldorf –Thomas Struth, Candida Höfer y Andreas Gursky– alumnos de Bernd y Hilla Becher, ha abierto una nueva perspectiva, al desarrollar el concepto de archivo de documentación. Con una mirada objetiva, y a la vez, interpretativa y analítica hacia la realidad, enfocan sus búsquedas hacia la interrelación entre el hombre y su entorno. Como señala Anna Maria Guasch: "El recurso al archivo no impone fórmulas únicas y repetitivas, sino amplias posibilidades de usos, maneras y tipologías".<sup>5</sup> De estos fotógrafos, ha sido Ruff quién más ha explorado el *lenguaje* de la fotografía, al exponer la tipología de imágenes que subyace en dicho lenguaje, mostrando sus aspectos antropológicos y socioculturales.

El material visual que el artista emplea, no se limita sólo a su propio archivo, a su colección personal de imágenes preexistentes de la prensa fotográfica, como en el caso de su serie *Zeitungsfotos* (*Fotografías de periódicos*) producida entre 1990 y 1991, sino también, se expande, alcanzando otras fuentes de recopilación: las fotografías científicas de los archivos del Observatorio Europeo Austral (ESO), las fotografías médicas, los archivos de la fotografía industrial de los años treinta, así como las imágenes digitales en Internet, constituyen sólo algunas referencias de su heterogéneo material fotográfico.

En el procedimiento de Ruff, la estructura de archivo puede ser una acumulación de fotografías preexistentes, según se ha dicho, o bien creadas *ex novo*. Las imágenes cotidianas de su entorno –la calle, Internet, la televisión, los periódicos, las revistas, los libros y postales– así como su fascinación por la tecnología fotográfica, le brindan la posibilidad de explorar y producir un archivo de imágenes desarrollando, como afirma en su entrevista con Guy Lane, una especie de "gramática" del medio fotográfico: "Siempre quería situar el

medio de la fotografía en la imagen, de un modo que siempre tengas la conciencia que estás viendo una imagen (...). Soy un investigador, y es como si investigara la gramática de la fotografía (...)"<sup>6</sup>

El lenguaje o la "gramática" del medio fotográfico de la que habla Ruff, hace alusión a la existencia particular de la imagen fotográfica, a su uso y función, como también a las técnicas y las diversas tecnologías que se combinan con ella en su obra, como por ejemplo la doble exposición, el retoque manual, la manipulación digital, la apropiación, el aparato militar (visión nocturna), el fotomontaje, la estereografía y los programas de ordenador. Sus series albergan diferentes géneros de la fotografía desde el retrato, la arquitectura, el paisaje, el desnudo, hasta la fotografía de prensa, la fotografía industrial y la fotografía científica.

Es esta diversidad de temas y sus variaciones la que le permite a Ruff, investigar el medio en la imagen. En este sentido, se diría que sus series temáticas, *evocan un tipo de fotografía, un modelo de imagen.*

*En los retratos estaba imitando las fotografías de pasaporte, en las casas fueron estas postales de la nueva arquitectura de los años cincuenta fotografiada veinte años después, en las estrellas más o menos copiaba el atlas, he hecho las fotografías de periódicos 2:1, y en las (imágenes) "verdes" estaba imitando la "escena del crimen".<sup>7</sup>*

Ruff no pretende hacer un documento fotográfico de un edificio arquitectónico o de un retrato, sino *crear una imagen* de éstos. El medio fotográfico aparte de ser una herramienta de reflexión sobre la fotografía, parece utilizarse en su obra como un instrumento de *producción y proyección* de imágenes. El interés de Ruff en "situar el medio de la fotografía dentro de la imagen", revela su necesidad de desmantelar mediante un análisis crítico la *pura* objetividad que reivindica el aparato fotográfico. Al recurrir a diferentes métodos y técnicas con el fin de "imitar" o producir modelos de imágenes, emerge una realidad basada en la *construcción*, en procesos de manipulación que forman parte de la lógica del propio medio fotográfico: la lógica de que la realidad en la fotografía está siempre mediatizada. Más que una representación objetiva de la realidad, para Ruff la fotografía es una imagen con vida propia que al ser

<sup>5</sup> GUASCH, A. Maria. *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011, p. 180.

<sup>6</sup> LANE, Guy. "Thomas Ruff: Space Explorer". *Art World*, agosto-septiembre 2009, nº 12, p. 136.

<sup>7</sup> DILLEMUTH, Stephan. "That Remains to be Seen". *Thomas Ruff. Andere Portrats+3D*, Bienal de Venecia, Ostfildern (Alemania), Hatje Cantz, 1995, p. 18.

una imagen de la realidad, se puede manipular. De hecho, la fotografía siempre ha sido manipulada: hay manipulación en la elección del ángulo, de las lentes y en la toma de la fotografía así como en los retoques manuales o digitales.

Todas estas elecciones y decisiones del fotógrafo, forman parte de las posibilidades de la manipulación que de un modo directo o indirecto regulan los diferentes niveles de realidades. La fotografía siempre fue objeto de manipulación pero también era manipuladora por su pretensión ilusoria de documentar la realidad de modo incuestionablemente objetivo. En este caso, se podría decir que la autenticidad de la fotografía es una autenticidad artificial. La realidad de un objeto que está delante de la cámara para el artista es una realidad de "primer grado", en cambio *la imagen de la realidad* delante de la cámara refleja una segunda realidad: "Nuestros modelos de imágenes son las imágenes en los medios. Por esta razón mis imágenes no son representaciones de la realidad, pero muestran una especie de segunda realidad, la imagen de la imagen."<sup>8</sup>

El artista sitúa la noción de la manipulación en relación con la identidad de la fotografía, con el principio de su condición objetiva en el centro de su investigación artística. El hecho de que *interviene* en el archivo e *interroga* la condición de la fotografía como registro archivístico, como documento verdadero y legítimo de la realidad, hace que nuestra relación con la imagen y concretamente con sus imágenes sea definida en términos de una *realidad manipulada* mecánicamente construida. En este sentido, diremos que el *uso* del documento fotográfico en su obra a través de la apropiación, la interpretación y combinación de materiales archivísticos, pone en cuestión la objetividad del archivo fotográfico como documento.

En la exposición *Archive Fever: Uses of the document in contemporary Art* organizada en el International Center of Photography de Nueva York en 2008, los términos "archivístico", "documento" y "fotográfico" se examinan bajo la problemática de la objetividad. El archivo como colección de documentos cuya autenticidad y originalidad pretenden ser vehículos de verdades absolutas, se reconfigura bajo la idea de un archivo más abierto y

dinámico. Estos "modos de producción artística" como señala Okwui Enwezor, "abren nuevas experiencias pictóricas y historiográficas contra la exactitud de la huella fotográfica".<sup>9</sup>

Si la fotografía en sus principios de exploración fue considerada como el medio de la autenticidad y la fidelidad a los hechos, con la profusión actual de medios tecnológicos y la multiplicidad de técnicas existentes ¿se podría sostener lo mismo? o tal vez ¿se debería hablar de un nuevo espacio de realidades posibles, de realidades que resultan aún más reales? Dicho de otro modo ¿podríamos hablar de la fotografía sin tener en cuenta los cambios que cada vez *redefinen* su naturaleza?

Las fotografías de Ruff, nos inducen a reflexionar sobre la producción y la reproducción mecánica de la imagen archivística, sobre su estructura, su uso y función, en fin, sobre la percepción de la imagen. Más allá de lo que la cámara registra delante de las lentes, existen otros factores dependientes de las decisiones del fotógrafo que calculan, regulan y controlan la información y el grado de veracidad de la fotografía. El artista crea imágenes que desmantelan el carácter ilusorio de la autenticidad aurática y en general de cualquier creencia sobre una verdad determinada y absoluta impuesta por la sociedad. El mundo de las imágenes en Ruff, es el mundo de una sociedad que crece con *modelos* de lo real.

Sus fotografías son imágenes mediatizadas que oscilan entre la realidad y la ficción. Quizá la definición que da Jean Baudrillard a este tipo de imágenes sea la que mejor refleja la ambivalencia que encontramos en las propias imágenes de Ruff: "demasiado próximas para ser verdaderas (para tener la intensidad dramática de una escena), demasiado lejanas para ser falsas (para tener la distancia cómplice del artificio)".<sup>10</sup> Una ambivalencia que además, como veremos, caracteriza el procedimiento de percepción que se desarrolla en su obra entre el observador y la imagen.

### **La objetividad y la manipulación del archivo fotográfico**

En la serie *Porträts (Retratos)*, entre otras, los elementos de la proximidad y la distancia, y su efecto

<sup>8</sup> DILLEMUTH, 1995, p. 97.

<sup>9</sup> ENWEZOR, Okwui. "Archive Fever: Photography Between History and the Monument". *Archive Fever: Uses of the document in contemporary Art*. International Center of Photography, Nueva York y Steidl Publishers, Göttingen, Alemania, 2008, p. 11. En dicha exposición participaron entre otros, los artistas: Thomas Ruff, Hans-Peter Feldmann, Tacita Dean, Sherrie Levine, Walid Raad, Christian Boltanski, Zoe Leonard.

<sup>10</sup> BAUDRILLARD, Jean. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1991, p. 63.



Fig. 1. Thomas Ruff, *Retratos*, 1981-1991 y desde 1998.

en el observador se hace evidente de un modo particular. En la década de 1980, período en que Ruff se dedicó a hacer retratos de sus amigos de la Academia de Arte de Düsseldorf, el género del retrato fotográfico había quedado obsoleto. El artista reintrodujo el retrato fotográfico en el arte contemporáneo cuando los modelos que dominaban eran los del arte minimalista y conceptual. Su interés en crear un retrato contemporáneo de su generación le llevó a examinar las *condiciones* de este género explorando la *realidad* de la fotografía. Su serie *Porträts* (*Retratos*) (Fig.1), se divide en tres tipos de grupos y respectivamente en tres períodos diferentes: A. *Porträts –fondo coloreado* (1981-1985), B. *Porträts– fondo neutro* (1986-1991) y *Porträts* (1998).

Su idea de hacer un retrato fotográfico contemporáneo con la máxima objetividad posible se basa en unos criterios específicos que los modelos deben cumplir bajo sus instrucciones, excluyendo cualquier expresión o emoción. Además, los modelos son fotografiados de modo frontal, en perfil y en un tercio de longitud como si se tratara de bustos escultóricos y vestidos de ropa cotidiana. Esta especie de galería fotográfica que crea Ruff

de su generación toma la forma de una galería de archivos fotográficos policiales, una forma que se vincula de un modo específico con su generación y con las experiencias vividas a principios de los años ochenta, marcados por la actividad de la banda Baader-Meinhof, la Fracción del Ejército Rojo, un grupo terrorista fundado por Andreas Baader, Gudrun Ensslin entre otros, una época de intensa vigilancia policial. Como afirma Ruff en su entrevista con Gil Blank en 2004:

*–Vivíamos en entornos donde todo estaba iluminado intensamente– incluso nuestros aparcamientos. Las cámaras de vigilancia estaban en todas partes y estábamos vigilados a todas horas. Cuando empecé a hacer los retratos en 1981, mis amigos y yo teníamos curiosidad sobre lo que podría pasar en 1984, el año de Orwell. ¿Sus ideas podrían llegar a realizarse? (...) se realizaban muchos controles en la vida diaria y a menudo nos inspeccionaban los pasaportes.<sup>11</sup>*

A través del modelo de la fotografía de pasaporte, lo que se pone en cuestión es el género del retrato y su carácter ilusorio de identificación. Sus retratos rompen con el principio más característico del género de retrato fotográfico: el de capturar el carácter, la verdad del sujeto fotografiado. El hecho de que el artista fotografíe el rostro de sus modelos aislándolo de su contexto y excluyendo así aquellos aspectos que podrían operar como códigos de diferenciación o identificación del estatus social del retratado (elementos que siempre han designado la objetividad y la transparencia de la fotografía) revela la ilusión que subyace en el archivo fotográfico y en la pretensión de objetividad.

Sin embargo, recordemos que en el contexto de la Alemania de los años veinte y treinta, en el de la tradición fotográfica de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), la fotografía era considerada un testimonio de la verdad. Esto se hace especialmente evidente en el archivo visual de retratos de August Sander (1876-1964). La fotografía para Sander, no sólo podía penetrar la piel de sus modelos, sino también capturar la fisonomía de su época.

La problemática del archivo y las tipologías fotográficas surge en Alemania con la crisis de su identidad nacional, tras la Primera Guerra Mundial, constituyendo las formaciones tipológicas un reencuentro con la seguridad (una manifestación más del deseo de organizar las cosas tan propio del pensamiento positivista alemán). Histórica-

<sup>11</sup> BLANK, Gil. "Does a Portrait Without Identity Still have Value to Us as People". *Influence*, 2004, nº 2, p. 50.

mente, todas estas intersecciones de puntos reflejan la omnipresencia de la estructura racional de archivo señalando que el *concepto de tipo* no sólo se integraba en los debates artísticos del período en Alemania de Weimar, sino que también tenía una historia definida por los procesos sociales, culturales y políticos.

Está claro que en el contexto artístico de las décadas de 1920 y 1930, la creencia en la «objetividad» de la fotografía y la aproximación científica a la realidad había proporcionado, por un lado, una base fértil para reflejar de modo directo la sociedad moderna, y por otro lado, para difundir y apoyar las teorías de la fisiognomía y frenología predominantes. No es casual que, a finales de los años veinte se hayan publicado estudios visuales en los que el retrato fotográfico constituía la *legitimación de la identidad*.

Parece que la relación entre archivo y tipologías dio lugar a toda una acumulación de informaciones y registros frente a lo desconocido basadas en la *resurrección* de la teoría de la fisiognomía que en la Alemania del siglo XX se consideró la “teoría universal del conocimiento”.<sup>12</sup>

La fisiognomía, el estudio de los rasgos del carácter humano, había sido difundida durante los siglos XVIII y XIX, mediante los escritos del poeta y teólogo suizo Johann Caspar Lavater. La creencia de Lavater en la «verdad» fisiognómica, su interés en aprehender las cualidades interiores examinando las características o la apariencia física del rostro, había convertido la fisiognomía en una ciencia positivista empírica. Tomando en consideración estas circunstancias, resulta fácil reconocer que las tradiciones fisiognómicas que Sander reintroduce en el siglo XX, a través de su proyecto *Menschen des 20. Jahrhunderts (Hombres del siglo XX)*<sup>13</sup> (Fig. 2), no es la única evidencia que pone de manifiesto la influencia de las

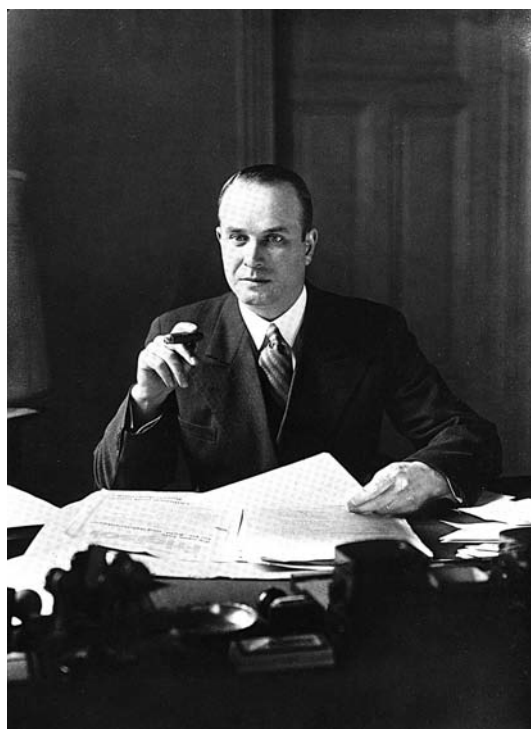


Fig. 2. August Sander, *Banquero*, Colonia, ca. 1932. Grupo IV, “Clases y profesiones”. Subgrupo: “Empresarios”.

teorías fisiognómicas en la cultura de la República de Weimar.

La intención de Sander de construir un «archivo fisiognómico» de la sociedad alemana en que uno podría comparar sus diferentes tipos, se explica por la creencia común de sus contemporáneos en la *verdad* fisiognómica. No obstante, debemos aclarar que su interés en el estudio de la especie humana y en la comprensión de ésta a través de la verdad fisiognómica y fotográfica, trasciende a un análisis caracterológico que llegaría a *juzgar* la “superioridad” o “inferioridad” del individuo.<sup>14</sup> En la obra de Sander, la fisiognomía opera como una *metáfora*.

<sup>12</sup> GRAY, T. Richard. *About Face: German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*, Detroit: Wayne State University Press, 2004, p. 181.

<sup>13</sup> El primer volumen de su proyecto sería el *Antlitz der Zeit (El rostro de nuestro tiempo)* publicado en 1929.

<sup>14</sup> Un ejemplo destacado de este paradigma, sería la tipología “racial” que Hans F. K. Günther (considerado como el principal teórico proto-fascista) promocionó en sus libros *Rassenkunde des deutschen Volkes* (Elementos raciales de la gente alemana) y *Rassenkunde des jüdischen Volkes* (Elementos raciales de la gente judía) ambos publicados originalmente en 1922. En ellos, se expone una amplia galería de retratos fotográficos de carácter policial –en su mayoría de frente y perfil– que reflejan las nociones de la raza ideal yuxtapuesta a la fisiognomía “inferior” de otras razas. Aparte de las fotografías, se proporcionaba además información sobre el color de piel, del pelo, de los ojos y la estructura facial, así como de la forma de cráneo, de ahí la interrelación de su estudio con los métodos antropométricos. Véase al respecto MAXWELL, Anne. *Picture Imperfect: Photography and Eugenics, 1870-1940*. Brighton: Sussex Academic Press, 2008. Este ejemplo refleja el otro lado de la ciencia de la fisiognomía, que adquirió un peso particular en el campo social y político en Alemania. En la misma línea destacamos las tipologías raciales de la fotógrafa alemana Erna Lendvai-Dircksen, en su proyecto *Das Deutsche Volksgesicht (El rostro del pueblo alemán)* producido entre 1932-1945. Su proyecto se compone de numerosos volúmenes que retratan la raza “aria” y su vida noble en diferentes partes en Alemania.

El proyecto *Menschen des 20. Jahrhunderts* consiste en una selección de sesenta retratos fotográficos encaminados a la obtención de un total de cuarenta y cinco portafolios de doce imágenes cada uno. En dicho proyecto, Sander organiza sus fotografías de retratos en siete grupos diferentes, divididos, a su vez, en subgrupos representativos de la clase social y profesión de individuos de la República de Weimar: "El agricultor", "Oficios especializados", "La mujer", "Clases y profesiones", "El artista", "La ciudad" y "Los últimos hombres". Esta inmensa compilación de retratos, que alcanzaría un número alrededor de 500 a 600 imágenes, era un intento de retratar las clases sociales de su época empleando una metodología sistemática que le permitiera realizar un estudio *social* a partir de clasificaciones archivísticas.<sup>15</sup>

Sin embargo, si en el proyecto de Sander, el individuo se clasifica en distintas categorías de profesiones diferenciándose por el estatus social que sus códigos de ropa y poses sugieren, en el estudio de Ruff, el individuo no *representa* un tipo, no se convierte en un paradigma, sino al contrario, cada uno de sus individuos se organiza bajo una forma más democratizada. Como sostiene Ruff: "El código de ropa ha cambiado mucho; ya no hay un código de reconocimiento (...) Cuando hice los retratos pensé que, todos somos iguales, ninguno es más importante que el otro, y simultáneamente cada uno es único".<sup>16</sup>

El elemento de la fisonomía en Ruff no se interpreta a través de la expresividad interior, de los sentimientos personales o de un "código de ropa" que podría corresponder a la clase social de los retratados, sino mediante el *poder* de la imagen como modelo. El artista subraya aún más esta diferenciación cuando alude a la "inexpresividad" de sus retratos y en general de sus fotografías: "No creo en la fotografía del retrato psicológico como lo creen mis amigos, intentando capturar el carácter con mucha luz y sombras. Para mí es absolutamente sospechoso. Sólo puedo revelar la superficie".<sup>17</sup> La *personalidad* en este caso parece enfati-

zarse en la imagen en sí, en la idea del modelo, en la forma, y no en los propios retratados.

El proceso durante el cual se construyen a priori las condiciones de la producción de la imagen-modelo aparece de un modo revelador en una fotografía tomada en 1985 en el estudio de Ruff (Fig. 3) donde se muestra el procedimiento de su serie *Retratos*. Los modelos están de pie yuxtapuestos en filas y apoyándose en la pared. Sobre la pared hay colocados cartones de color (verde, naranja, azul, rosa, etc.) del mismo tamaño; cada uno de estos sirve como fondo de sus rostros. Los intensos fondos de estos cartones de color amarillo, verde o rojo, parecen crear una hipótesis, una aparente personalidad, un rostro individualizado. Según el artista, cada persona podría incluso optar por su propio color, incorporando así su elección personal. Pero ¿se podría considerar personal a esta aparente libertad que se les ofrece? ¿Se trata realmente de un retrato individualizado o más bien de un retrato cuyas condiciones están predefinidas?

La reunión de los cuerpos uno al lado del otro nos induce a pensar en estructuras pautadas, en estructuras *repetitivas* que posibilitan cada vez su expansión. Evidentemente, a través de este procedimiento, sus retratos se reducen a una forma repetitiva y prefabricada, a una "imagen de imagen" que muestra la realidad artificial y manipulada de la fotografía.

El uso de las imágenes, no sólo desvela el modo en que se ejerce la manipulación, sino también, el modo en que las propias imágenes *manipulan* y *controlan* la mirada del observador. El efecto y afecto de la imagen fotográfica se revela hoy día incluso más, cuando el mundo, como dice Peter Weibel "viene a nosotros sólo como una imagen"<sup>18</sup> a través de la cual el término de la manipulación tiene un papel ambiguo. El extremo realismo de las imágenes de Ruff, nos da la oportunidad de aproximarnos a los rostros de sus modelos de un modo que en otras circunstancias sería imposible. Como afirma Kate Davidson, Ruff, nos

<sup>15</sup> Rosalind Krauss encuentra en el método de Sander un "ritmo repetitivo de acumulación". Un aspecto fundamental que además caracterizó la tradición fotográfica de la *Neue Sachlichkeit* y sirvió en el empleo del modelo de archivo, en la imagen seriada. KRAUSS, Rosalind. "Los espacios discursivos de la fotografía", *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 158.

<sup>16</sup> GOLDBERG, Vicki. "Thomas Ruff in Conversation with Vicki Goldberg". *The Brooklyn Rail*, 2005, p. 3.

<sup>17</sup> WULFFEN, Thomas. "Reality so Real it's Unrecognizable". Malmö, Suiza, Rooseum-Center for Contemporary Art, 13 de abril-9 de junio 1996, p. 97.

<sup>18</sup> WEIBEL, Peter. "Pleasure and the Panoptic Principle". LEVIN, T.; FROHNE, U.; WEIBEL, P. (ed.). *CTRL SPACE: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe, ZKM y Cambridge: Mass., MIT Press, el 12 de Octubre 2001-24 de Febrero 2002, p. 214.

ofrece una "proximidad donde podemos examinar absolutamente cada detalle del rostro de otro ser humano, pero a la vez estamos protegidos de la confrontación de un encuentro personal".<sup>19</sup>

Esto nos permite reconocer que estamos ante la fotografía de una persona y no ante una persona real. Los retratos de Ruff obstaculizan dicha identificación y, en cambio, facilitan el reconocimiento, no de la esencia del retratado, sino de la esencia de la *experiencia*. Sus retratados parecen negar cualquier tipo de comunicación. Aunque aparecen amistosos, son fotografiados sin ninguna expresión. Y si *expresan* algo, no son sus emociones, sino más bien su condición de ser nada más que una "imagen de imagen". Este tipo de reconocimiento se hizo aún más evidente cuando en 1986 Ruff decidió cambiar el formato de sus fotografías a 210 x 165 cm, que hasta 1985, medían 24 x 18 cm.

Gracias a este cambio de formato, surge un nuevo retrato fotográfico que altera radicalmente la experiencia del observador con la imagen. Ahora sus retratos consiguen imponer su *presencia física* desarrollando una nueva relación con el observador. Una relación más activa que pasiva, en que la interacción entre el observador y la imagen somete el archivo fotográfico a cuestiones que atañen a relaciones de poder. El término de espectáculo y vigilancia en el artículo de Norman Bryson y Trevor Fairbrother, adquiere un lugar central en el análisis de la obra de Ruff. Como sostienen los autores: "Las relaciones entre el observador y el observado se reducen a la política de la realidad".<sup>20</sup> La escala gigantesca de estos retratos, otorga a los sujetos un "poder", pero también la "vulnerabilidad" de ser "especímenes preparados para la inspección".<sup>21</sup>

Se podría decir que la interpretación de la *fuerza de la imagen* sobre el observador funciona en un mismo proyecto como una moneda de dos caras diferentes. Por un lado, los retratos de Ruff, mediante su monumentalidad, su imponente presencia física, dan la impresión de que operan como una estructura. Una estructura archivística que delimita, encierra el espacio del observador el cual se siente *vigilado*, atrapado, rodeado por miradas que le observan. De esa forma, es como si sus re-



Fig. 3. Andreas Gursky, *Thomas Ruff y sus modelos*, 1985.

tratos adquirieran una personalidad, reivindicando su espacio, su "realidad" en tanto modelos de lo real. Pero, por otro lado, sus retratos aparecen tan *próximos* que hacen que el observador actúe como un *vigilante* o como un agente de policía que examina detalladamente a una persona. No es casual que para el artista, la relación entre el observador y la imagen, se reduzca a una *vigilancia* recíproca:

*Quería que las fotografías parecieran a las de los pasaportes, pero sin ninguna otra información, como la dirección del sujeto, la religión, la profesión o convenciones anteriores. No quería que el observador-policía tuviera cualquier información sobre nosotros. No deberían ser capaces de saber lo que sentimos en este momento, si estábamos felices o tristes.*<sup>22</sup>

La ilusión de la proximidad se convierte en una distancia real por el efecto de la gran escala de las imágenes fotográficas. No olvidemos que la creación de fotografías de gran formato a partir de los años ochenta cambió totalmente la recepción de la fotografía en el mundo artístico y transformó por completo la relación del observador con la imagen. La fotografía adoptó una presencia, una presencia física que alcanzó lo que Jean François Chevrier llama "la forma del cuadro". Para Chevrier el uso de este tipo de fotografías grandes devuelve a la fotografía la noción de la "obra" y del

<sup>19</sup> DAVIDSON, Kate. "Face of Our Time: The Portraits of Thomas Ruff". *Virtual Reality*, National Gallery of Australia, Canberra, el 10 de diciembre 1994 – 5 de febrero 1995, p. 34.

<sup>20</sup> BRYSON, Norman; FAIRBROTHER, Trevor. "Thomas Ruff: Spectacle and Surveillance". *Parkett*, 1991, n° 28, p. 93.

<sup>21</sup> BRYSON; FAIRBROTHER, 1991, p. 93.

<sup>22</sup> BLANK, Gil, *op. cit.*, 2004, p. 50.



Fig. 4. Thomas Ruff, *Ojos azules*, 1991.

“objeto” que el arte conceptual denunciaba. Se trata de “imágenes-objetos” en que “el espacio de percepción”<sup>23</sup> ocupa un lugar central.

Del mismo modo, Michael Fried asocia el efecto de “la forma del cuadro” – en que Chevrier localiza una experiencia de “confrontación” entre el observador y la imagen – con los retratos de Ruff, afirmando que dicha experiencia llega a ser “una relación de algo como una reflexión mutua; el retrato frontal como un subgénero hace esta relación aún más perspicua”.<sup>24</sup> El comentario de Fried, hace explícito lo que Ruff insinúa, a saber, que en esta relación hay una distancia mutua: ni el observador y el observado “deberían ser capaces” de extraer y expresar ninguna información.

El artista, a través de la “reflexión mutua” que sus retratos imponen, pone en cuestión la ilusión de

absorción y de profundidad que el realismo de la fotografía reclama. Esta dialéctica entre el dominador y el dominado, el controlador y el controlado o entre “el observador” y “el observado” que sus fotografías de gran formato sugieren, está igualmente presente en la tercera serie de sus retratos producida en 1998. Aunque en un principio su serie se había completado en 1991, Ruff vuelve diez años después con el propósito de desarrollar una dialéctica con sus retratos fotográficos de los años ochenta. Hasta qué punto sus retratos pueden considerarse universales o si la propia repetición de un trabajo preexistente puede tener un valor, o si sus mismos modelos aparecen ahora diferentes, son algunas de las cuestiones que como dice Ruff le han hecho volver “mentalmente y formalmente”.<sup>25</sup>

Sin embargo, el género del retrato sigue ocupando un lugar central en la obra de Ruff. La manipulación en tanto generadora de posibilidades define cada vez más la cualidad de su perfeccionismo. Y esta condición se implica precisamente en su serie *Blaue Augen* (*Ojos azules*) (Fig. 4), (1991), que constituye una vez más un subtema de su serie *Retratos*. En esta serie, como en *Andere Porträts* (*Otros retratos*) realizada unos años más tarde, la manipulación llega a dar como resultado un retrato virtual, atemporal. Pero esta vez, sus modelos comparten algo más en común: el color azul de sus ojos. Ruff, eligió doce modelos (de seis hombres y seis mujeres) de su archivo fotográfico de retratos de los años ochenta, y por medio de elaboración digital incorporó en sus ojos el iris azul que provenía de un retrato anterior.

La intervención de Ruff responde a aquellas críticas que compararon sus retratos principales con el arte fascista. Como afirma Ruff: “Antes de cambiar el color de los ojos en algunas de mis fotografías de retratos, han sido criticadas en una manera específica. Unos las han visto como fotografía Nazi, otros como Realismo Social: gente joven, nítida y directa visión, etc. Estaba bastante molesto. Pero luego he pensado que si creen que soy neo-nazi, entonces haré retratos con ojos que han sido nombrados como “Arios”, verdadero azul (...) Simplemente quería ver qué pasaría si todos los alemanes tuvieran ahora ojos azules”.<sup>26</sup> ¿Podríamos considerar los modelos de Ruff aún más origi-

<sup>23</sup> CHEVRIER, Jean-François. “Las aventuras de la forma del cuadro en la historia de la fotografía”. RIBALTA, J. (ed.). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 156.

<sup>24</sup> FRIED, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2008, p. 149.

<sup>25</sup> BLANK, Gil, *op. cit.*, 2004, p. 59.

<sup>26</sup> WINZEN, Matthias. “Monument to the Unknown Photographer”. WINZEN, M. (ed.). *Thomas Ruff. Photography 1979 to the Present*. Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002, p. 100.



nales a través de sus fabricados ojos “verdaderos azules”? ¿Son ahora más humanos que los humanos? o ¿acaso pertenecen a una especie de modelos contemporáneos en que la manipulación genética se hace posible?

La manipulación genética de sus modelos nos muestra una identidad re-programada como si se tratara de clones de una realidad. Bajo estas condiciones una vez más, la identidad individual está ausente.

*Andere Porträts* (Fig. 5), (1994-1995), es otra serie de retratos, que Ruff presentó en la Bienal de Venecia en 1995. De nuevo el artista vuelve a su archivo fotográfico original de retratos, sin embargo, utilizando en este proyecto, la llamada cámara Minolta Montage Unit. Se trata de una cámara especial que se le ha sido prestada de la Colección Histórica de la Policía de Berlín. Este aparato fotográfico fue empleado en 1970, por las agencias policiales de Alemania en la identificación de criminales basada en las descripciones de la gente. Aunque esta cámara producía imágenes fantasmales mediante la superposición de diferentes identidades, paradójicamente proyectaba una realidad, una imagen de la realidad que servía en la identificación del sospechoso. A través del método de la doble exposición y la combinación de dos retratos ya existentes, Ruff, *recrea* un nuevo individuo.

La combinación cada vez de dos diferentes rostros (hombre-hombre, mujer-mujer, hombre-mujer, y mujer-hombre) fundida en una sola imagen da como resultado un modelo de ser humano cuya identidad artificial plantea cuestiones acerca de la identidad humana. Ruff, al manipular mecánicamente las identidades de sus modelos *reconstruye* una *posible* realidad. Se trata de retratos *fantasmales, virtuales*, en fin de identidades artificiales que existen solamente como *imágenes mentales*. Como señala Ruff: “Las imágenes se manipulan con el fin de manipular a los seres humanos. Quería que fuera visible esta vez”.<sup>27</sup>

No olvidemos que en los archivos de documentación policial, el proceso de la fotografía compuesta desarrollada por el antropólogo inglés y funda-



Fig. 5. Thomas Ruff, *Otros retratos*, 1994-1995.

dor de la eugenesia Francis Galton consistía en la superposición de diferentes retratos. Su tipología de la especie humana inducida a la *propensión* al crimen y representada en sus composiciones fotográficas, es producto de su teoría sobre la *eugenesia*. En su archivo, el cuerpo, se integra en un sistema *comparativo*: lo “civilizado” y lo “primitivo”, lo “normal” y lo “anormal”, lo “visible” y lo “invisible”, allí donde lo monumental y lo documental, o lo “honorífico” y lo “represivo”<sup>28</sup> coexiste en un mismo cuadro taxonómico. De este modo podríamos hablar, citando a Michel Foucault sobre la emergencia de una nueva “anatomía política del cuerpo”.<sup>29</sup> Es en este marco social de control que, la representación del sujeto se inscribe en una *colección* inacabable de *registros*, que asigna nuevos objetos de conocimiento. Como señala José Ramón López, “Si los detalles manifestaban la historia acumulada sobre el individuo, el siguiente paso era encontrar rasgos, características comunes que permitieran diseñar una tipología, fijar un biotipo”.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> DILLEMUTH, Stephan, *op. cit.*, 1995, p. 21.

<sup>28</sup> Sobre la institucionalización de la fotografía y el modelo de archivo, véase SEKULA, Allan. “El cuerpo y el archivo”. En RIBALTA, J.; PICAZO, G. (ed.). *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003; TAGG, John. *El Peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

<sup>29</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 1999, p. 198.

<sup>30</sup> LÓPEZ, J. Ramón. “Procedimiento de archivo”. *Photovisión*, nº 24, p. 8.

Galton en su ensayo "Composite Portraits" (Retratos compuestos), leído ante el Instituto Antropológico, en 1878, expone los resultados de su investigación: "Desde que se publicó mi alocución, he podido hacer varios ensayos y he descubierto que, en realidad, el procedimiento fotográfico al que me referí permite obtener con precisión mecánica una imagen generalizada, una imagen que no representa a ningún hombre en concreto, sino a una figura imaginaria que posee los rasgos medios de un determinado grupo de hombres (...) se trata del retrato de un tipo, no del de un individuo".<sup>31</sup>

Cabe añadir que los retratos de Galton son fruto de su colaboración con el biólogo y filósofo Herbert Spencer y destacaríamos su influencia posterior en el médico estadounidense William Noyes y su retrato compuesto desarrollado en 1888, en el fotógrafo francés Arthur Batut quién a través de la técnica de Galton propuso la idea de que los padres averiguarían las características que sus hijos podrían tener, y en los estudios sobre el cráneo del hombre criminal desarrollados por Cesare Lombroso considerado como fundador de la criminología de la escuela Italiana, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

No obstante, el proyecto *Andere Porträts* de Ruff se distancia radicalmente de la idea que subyace en los retratos compuestos de Galton, de las tipologías que determinan biológicamente al hombre. Los retratos de Galton implican la base de la herencia, de un tipo común cuyos rasgos individuales al estar superpuestos, enfatizan la influencia que puede ejercer la herencia de una generación sobre la otra determinando un tipo superior o in-

ferior.<sup>32</sup> Estos retratos tenían por objeto a criminales o bien se trataba de retratos comparativos entre criminales y "normales" así como de miembros de familias, figuras históricas (Alejandro Magno, Cleopatra o Napoleón) reproducidas a partir de medallas, esculturas o monedas, casos de tuberculosos y no tuberculosos, y tipos de judíos. En este sentido hablaríamos de una generalización hereditaria que se caracteriza de la tendencia hacia el crimen o hacia la nobleza, la degeneración o el progreso.

A diferencia del anterior paradigma de tipologías, los modelos de imágenes que utiliza Ruff en sus series, constituyen únicamente una composición repetitiva, sistemática de imágenes de imágenes. Sus series de retratos nos recuerdan más a "superficies" vacías que a retratos *psicológicos*, más a modelos de imágenes que nos invitan a hacer comparaciones, asociaciones con experiencias materiales o comportamientos sociales que a retratos fotográficos tradicionales ligados a la creencia de haber capturado la subjetividad o la personalidad del retratado. En la práctica fotográfica de Ruff serían los *procesos* de la producción de la imagen, los *efectos* de la estructura racional que la propia sociedad produce bajo sus imágenes de estereotipos, los que posibilitarían *repensar* el papel de la imagen fotográfica como documento *objetivo* y *neutro* a través de las tipologías vinculadas a las formas de poder y control. Junto a la problemática que concierne a la identidad del archivo, una problemática específica en los debates actuales del arte, yuxtaponemos en este estudio, el archivo y las tipologías fotográficas, la problemática de la *identidad* de la fotografía en las tipologías del retrato fotográfico.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> GALTON, Francis. "Retratos compuestos". En Naranjo J. (ed.). *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 65.

<sup>32</sup> En los estudios sobre eugenesia, la «inteligencia» y el «talento» del hombre se consideraban facultades innatas, y en este sentido, debían transmitirse de una generación a otra. Ante la amenaza y la crisis social de la "degeneración" en Alemania, la eugenesia pretendía *intervenir* en la mejora de la sociedad. Como señala Galton, hay que dar a las razas "más aptas una mejor oportunidad de prevalecer más rápidamente sobre los menos aptos de lo que de otra forma habría hecho. La palabra eugenesia expresaría suficientemente esta idea". GALTON, Francis. *Inquiries into Human Faculty and its Development*. London: J.M. Dent & Co., 1907, p. 17. Estas creencias que implican la «jerarquía racial» entre superiores e inferiores, son las que bajo el régimen nazi se llevarán a la práctica de manera catastrófica con el exterminio de razas consideradas inferiores. Evidentemente, el uso de la fotografía para las pseudociencias de la eugenesia, fisiognomía y frenología, era un instrumento que proporcionaba evidencias visuales sobre sus teorías de las razas "más aptas". Sobre el uso de la fotografía en la teoría de la eugenesia véase GREEN, David. "Veins of Resemblance: Photography and Eugenics". *The Oxford Art Journal*, 1985, vol. 7, nº 2, pp. 3-16.

<sup>33</sup> Como sostiene James Lingwood, en torno a la obra de Ruff, es el "uso sistemático de la imagen de la tipología". LINGWOOD, James. "Working the system". *Typologies: Nine Contemporary Photographers*, op. cit., 1991, p. 93. De un modo parecido, Susanne Lange sostiene al respecto: "(...) las categorías abstractas como la secuencia serial, el orden, y la estructura se hicieron el tema actual de la imagen". LANGE, Susanne. *Bernd and Hilla Becher: Life and Work*. Cambridge, Mass. y Londres: The MIT Press, 2007, p. 84.