

Desfigurando la objetividad: Thomas Ruff

De-facing Objectivity: Thomas Ruff

Jesús Marina Barba^[1] y Elena Morón Serna^[2]

^[1] Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada

^[2] Agencia de Vivienda y Rehabilitación de Andalucía, Junta de Andalucía, Sevilla

Traducción [Translation](#) Vincent Morales Garoffolo

Palabras clave [Keywords](#)

Arquitectura, fotografía, vacío, representación, objetividad, Thomas Ruff, Herzog & de Meuron
[Architecture, Photography, Emptiness, Representation, Objectivity, Thomas Ruff, Herzog & de Meuron](#)

Resumen

Dentro de su bidimensionalidad, la fotografía dispone un orden de planos de profundidad en la representación del espacio construido. La distancia que se abre entre la posición del espectador y los primeros objetos representados inicia esta secuencia de llenos y vacíos. El primer vacío es consecuencia de una decisión activa y será territorio de tensión permanente, límite permeable e intersección clave de significados. Como hace evidente el análisis que se realiza a partir de una imagen de Thomas Ruff, plantear la funcionalidad de este espacio vacío delante de la arquitectura fotografiada equivale a preguntarse por la cuestión de la objetividad, vértice del debate sobre los fundamentos teóricos de la fotografía y su posición en el arte contemporáneo en las últimas décadas.

Abstract

Within its bidimensionality, photography has an order of depth shots in the representation of the constructed space. The distance that stretches between the position of the spectator and the first objects represented begins this sequence of negative and positive space. The first negative space is a consequence of an active decision and will be the area of permanent tension: a permeable limit and key intersection between meanings. As the analysis performed using an image by Thomas Ruff indicates, deliberating the practicality of this negative space in front of the photographed architecture is equivalent to considering the question of objectivity, which is, in turn, the apex of the debate regarding the theoretical foundations of photography and its position in contemporary art in recent decades.

El hecho mismo de la representación implica una primera generación espacial como consecuencia de la decisión del grado de distancia que va a separar a lo representado del espectador. Esa decisión activa lleva consigo la creación de un espacio de separación que constituye el primer vacío de la obra visual. (1) Interesa subrayar el carácter decisivo y significativo del punto de partida en el proceso de construcción del espacio: la primera acción conforma un vacío.

No debe extrañar que este primer vacío sea un espacio creado, consecuencia de una acción. Guarda más relación con lo que entiende la Física por hacer el vacío que con la inconcreción pasiva de la malinterpretación habitual del término. En fotografía, significa la parte previa de lo que es representado. Y es, además de activo, relacional. La distancia no es sino el espacio que se le entrega al espectador para que lo interprete, para que lo ocupe. La cesión no es incondicional ni resulta carente de conflictos. Su ocupación es una pugna, una tensión permanente. El fotógrafo tenderá a llenar ese espacio con un mensaje previo, con un programa, con su intención. Si todos estos se hacen visibles, en la misma medida estorbarán, impedirán y harán imposible que el espectador entre. El protagonismo del creador terminará arrebatándole al espectador su papel de modelizador de la realidad.

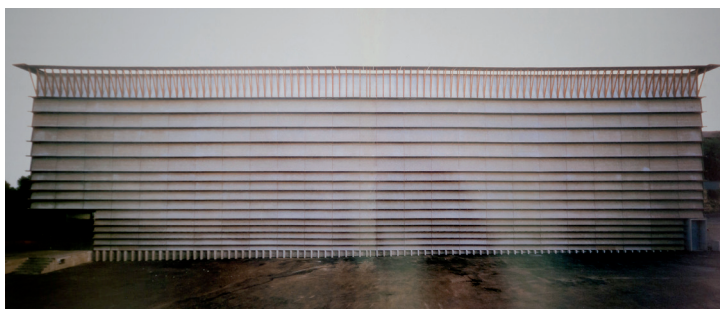


Fig. 1. Ruff, Thomas: *Ricola Laufen* (1992), *La arquitectura sin sombra*, Dirección General de Arquitectura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2000. p. 89.

The act of representation itself involves a first step in generating space as the result of deciding the extent of the distance that will separate what is represented from the viewer. This active decision implies the creation of a separation space that constitutes the first negative space of a visual piece. (1) It is interesting to highlight the meaningful and decisive nature that this starting point has in the process of spatial construction: the first action creates emptiness.

It is no wonder that this first empty space is actually a created one, the consequence of an action. It relates more to what in the realm of Physics is known as creating a vacuum than to the passive vagueness that leads to the term's usual misinterpretation. In photography, it is the part that stands before what is represented. And, besides being active, it is relational. The distance is nothing but the space given to the viewers for their interpretation, for them to occupy. This cession is not unconditional, nor does it lack conflict. Its occupation is a struggle and the tension is permanent. Photographers will tend to fill this space with a preliminary message, with a program, with their intentions. If all of these become visible, then they will likewise get in the way, preventing and making it impossible for the spectator to enter. The prominence of the creator will end up snatching away the viewer's role in shaping reality.

In the realm of theatre, the invisible wall that stands in front of the stage is known as the fourth wall. Spectators watch performances through it on television series, at the movies and other media. This concept, which originated in 19th Century naturalist theatre, is usually used in the sense of the need to break through it, something that entails the action of one or more characters in their interaction with the audience.

En el mundo del teatro se conoce como cuarta pared o cuarta barrera a la pared invisible que cierra el frente del escenario. En una serie de televisión, en una película de cine, etc., en cualquiera de estos medios los espectadores contemplan la actuación a través de ella. El concepto, originado con el realismo teatral del siglo XIX, es utilizado habitualmente en el sentido de ruptura, refiriéndose a la acción de uno o varios personajes que interactúan con el público.

Este romper la cuarta pared cuenta en el caso del cine con términos y recursos específicos. Dos nombres, ya clásicos, ilustran las posibilidades de su empleo. El sentido de la teatralidad y del espacio de Ernst Lubitsch lo convirtió en un auténtico arquitecto cinematográfico. La clave estaba en la situación de la cámara. Como decía Truffaut, “nos quedamos fuera de la puerta cuanto todo ocurre dentro, nos quedamos en el *office* cuando todo ocurre en el salón, y en el salón cuando tiene lugar en la escalera” porque lo esencial era dejar que el espectador imaginase lo que ocurría. De ahí el protagonismo de los elementos de transición (cortinas, puertas, etc.): Lubitsch llegó a decir que la puerta era tan importante como los actores. (2)

Frente al talento escenográfico de Lubitsch, el control de la distancia de Wim Wenders. La construcción de un límite implica separar dos espacios. Wenders siempre recuerda al espectador que está mirando desde fuera. Aunque suene a contradicción, los planos subjetivos y el punto de vista móvil son excelentes recursos para reforzar los límites, para traspasarlos o transitar por ellos. (3)

Como arte visual, fundamentada por tanto en mecanismos de representación y percepción, la fotografía participa de este principio activo. La técnica del medio fotográfico podría hacernos pensar que estamos ante la plasmación física de la metáfora de Leonardo: la perspectiva es ver a través de un vidrio. Pero esa pared de vidrio de la perspectiva lineal ha resultado ser mucho más que una lámina transparente. La distancia entre ojo y objetos es en sí misma una creación espacial, gobernada por sus propias leyes. La cuarta pared significa que hay una franja, un espacio que puede estar ocupado o vacío en diferentes grados y formas.

Cinema has specific terms and resources in order to break through the fourth wall. Two authors, who are already classics, show the potential of their use. Ernst Lubitsch, with his sense of theatrics and space, became a true architectural cinematographer. The key laid in the location of the camera. As Truffaut said: “we remain beyond the door when everything else happens inside, we remain in the hall when everything happens in the living room and in the living room when everything happens on the staircase”, because the most important thing was to let the spectator imagine what has happening. Hence the importance of transitional elements (curtains, doors...): Lubitsch went as far as to say that the door was as important as the actors. (2)

If Lubitsch was the talented stage designer, then Wim Wenders mastered distances. The construction of a frontier implies separating two spaces. Wenders always reminds the spectators that they are looking from the outside. This might sound contradictory, but subjective planes and a moving stand point serve as excellent resources to reinforce limits, to go through or to move along them. (3)

As a visual art that is based on perception and representation mechanisms, photography shares this active principle. The technique of the photographic medium may lead us to think that we are looking at the physical materialization of Leonardo's metaphor: perspective is to see through glass. But that linear perspective's glass wall has ended up being a lot more than a mere transparent membrane. The distance between the eye and the objects is in itself the creation of space, and it is governed by its own rules. The fourth wall means that there is a band, a space that can be occupied or remain empty to different degrees.

Sabemos que la distancia es una de las variables esenciales de la observación. También que en su exploración del entorno la funcionalidad de los sentidos varía con ella. (4) Supone un medio de transmisión nada neutral. En ocasiones, enormemente agresivo. En 1924 Francis Picabia realizó un decorado consistente en un telón con 370 focos; a principio del segundo acto todos debían encenderse en un gran fognazo con el objetivo de cegar los ojos de los espectadores. (5) Pero como todo espacio de frontera, la permeabilidad resulta su característica más vital. No en vano es la forma en que se integra quien queda fuera en la realidad accesible a la cámara. Más aún, la intersección que hace posible armonizar e incorporar lo real representado con lo real vivido por nosotros.

Plantear la funcionalidad de este espacio vacío que separa en la imagen la posición del observador y la arquitectura fotografiada equivale a preguntarse cuál es el grado de objetividad que puede alcanzar el fotógrafo respecto a los elementos representados. Como resulta conocido, no se trata de una cuestión marginal o accesorio, sino del centro de un debate sobre los fundamentos teóricos de la fotografía y su posición en el arte contemporáneo en las últimas décadas.

En Alemania, a finales de los años 50, el matrimonio Hilla y Bernd Becher, en principio a contracorriente, elaboran un trabajo minucioso de documentación de arquitecturas industriales, retomando cualidades del movimiento de la Nueva Objetividad alemana que tuvo su máximo exponente en August Sander: la seriación, el carácter científico-estético y la creación del catálogo documental. Apoyados en la influencia del fotógrafo americano Walker Evans y su estética de nueva visión documental, van dando forma a un lenguaje fotográfico que irá asentándose, cada vez con mayor prestigio dentro de la élite del arte europeo, a través de sus discípulos más destacados (Thomas Ruff, Candida Höfer, Andreas Gursky, Thomas Struth o Axel Hütte). Lo que en principio tuvo carácter de grupo docente homogéneo, casi cerrado, unido por la práctica de una experiencia sistemática de aproximación a la realidad, (6) se irá diluyendo en su propio éxito comercial, abriéndose en

We know that distance is one of the essential variables of observation. We also know that, as we explore what is around us, the way our senses work varies along with what we observe. (4) This makes observation a means of transmission that is not one bit neutral. Sometimes, it can be very aggressive. In 1924, Francis Picabia created a set that was made up of a curtain and 370 spotlights. At the beginning of the second act, the idea was to light them all up at once to create a huge flash that aimed at blinding the spectators. (5) But as it happens with all intermediate spaces, its permeability is its most vital trait. Little wonder that it is the way to integrate those who remain outside the reality of what a camera captures. Moreover, this space is the intersection that makes it possible to harmonize and incorporate the represented reality with what we have really experienced.

To contemplate the functionality of the empty space that in an image separates the position of the observer and the architecture that is being photographed is equivalent to asking ourselves about the degree of objectivity that a photographer can reach with respect to the elements that are being represented. As we know, this is not a marginal nor a secondary issue, but rather the center of a debate about photography's theoretical foundations and its place in contemporary art in the last decades.

Towards the end of the 1950s, in Germany, the married couple Hilla and Bernd Becher began carrying out what, to begin with, was a project against the grain, a thorough documentation process of industrial architectures. They took up features from the German New Objectivity movement, whose greatest exponent was August Sander: repe-

trayectorias individuales diversas, en la búsqueda identitaria de un lenguaje personal diferenciado.

Entre las características más reconocibles de la denominada Escuela de Düsseldorf, que definen unas normas de representación objetivista, se ha señalado: la recuperación del eje central en la fotografía, tan denostado por el subjetivismo, la distancia de lo representado, la neutralidad, frontalidad, seriación, ausencia de expresividad y de contenido humano, uso del blanco y negro, cielos blanquecinos, arquitecturas recortadas como siluetas, aisladas de su entorno. Simplicidad aparente que se pretende libre de interpretaciones; la observación, mediante el registro documental y la práctica del viaje, del territorio transformado, sirve de reflexión sobre los paisajes de la alienación y las nuevas formas de habitar. Buscan en la contemplación una nueva mirada aurática, sobre un espacio ensimismado, conceptual, que tras una apariencia vacía encierra varios significados, apelando al poder exhibicionista de la nueva monumentalidad del arte (7) y permitiendo que la imagen hable, ensanchando las fronteras de la percepción.

Durante estos años de protagonismo en el primer plano del mundo del arte, entre los integrantes de esta escuela ha destacado Thomas Ruff (1958-) por su constante cuestionamiento del medio fotográfico. Estudiante de fotografía con los Becher del año 1977 al 1985, sus primeras fotografías fueron de paisaje, aunque pronto pasó a retratar los interiores domésticos de los barrios residenciales y una serie, ya muy elogiada por la crítica, de retratos frontales de jóvenes, cuya inmediatez e inexpresividad –registros de identidad vacua que es magnificada por el tamaño monumental de las reproducciones– los convierte en iconos de contemporaneidad. (8) A través del objetivo de Thomas Ruff se despliega un nuevo modo de entender la fotografía. Importa poco la naturaleza de las imágenes: interplanetarias captadas por la NASA, generaciones tridimensionales desde el Pop-art, abstracciones de la arquitectura o pornografía oscura. Experimenta con ellas, manipula las tomas originales, aplica diferentes técnicas hasta obtener resultados sorprendentes. El artista multiplica las referencias visuales del espectador más allá del primer nivel

tition, attention towards scientific-aesthetic natures, as well as cataloguing and documenting. Under the influence of the American photographer Walker Evans they gave shape to a photographic language that would gradually take hold and gain a high standing among the European art elites through their most prominent disciples: Thomas Ruff, Candida Höfer, Andreas Gursky, Thomas Struth or Axel Hütte. What at first was a homogeneous, practically closed, learning group united by the experimental practice of a systematic approach to reality, (6) would become diluted as their individual commercial successes ensued, and they would each follow their own particular and diverse paths in search for a differentiated personal language.

The most recognizable traits of what is known as the Düsseldorf School, which is defined by rules of objectivist representation, are, among others: the recovery of the central axis in photography –which had been reviled by subjectivity, the distance to what was represented, neutrality, frontality, repetition, the absence of expressiveness and human content, the use of black and white, whitish skies and silhouetted architecture, isolated from its surroundings. This apparent simplicity presented itself as something free of interpretation and strived to depict the mere observation of a transformed territory, through documentation and travels. It was a way of taking into consideration the landscapes of alienation and new forms of inhabitation. Through contemplation they aim at a new auratic view of a conceptual, self-centered space that beyond its apparent emptiness holds various meanings, and they appeal to the exhibitionist power of art's new monumentality (7) by allowing the image to speak, broadening the limits of perception.



Fig. 2. Ruff, Thomas: *d.p.b. 03 l.m.v.r. y d.p.b. 04 l.m.v.r.* (1999), Janser, Daniela (Ed.), *Concrete. Photography and Architecture*. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2013. p. 154 y 155.

de lectura que proporciona la imagen: “la fotografía sólo puede reproducir la superficie de las cosas”, “mis imágenes no son imágenes de la realidad pero muestran una especie de segunda realidad, la imagen de la imagen”.

Su investigación ha incluido la fotografía del espacio arquitectónico bajo los mismos principios compositivos y recursos de estilo desplegados en el género del retrato. El estatismo y la rigidez de la estructura visual, o el protagonismo acusado del primer plano, hacen que el distanciamiento enfatice como esencia del lugar las características materiales del edificio fotografiado. De su relación con el mundo de la arquitectura habría que destacar su trabajo con el estudio Herzog & De Meuron, al que pertenece la imagen que vamos a analizar, y el proyecto más reciente: las series agrupadas bajo el título *l.m.v.d.r.*, que han supuesto un cambio sensible en sus métodos de trabajo para la fotografía de arquitectura. En éstas, al enfrentarse, por encargo de Julian Heynen, con los proyectos de Mies Van der Rohe, convertidos ya en iconos visuales, se ha visto obligado a repensar las cualidades iconográficas que había tras el estereotipo de lo construido.

During the years in which the Düsseldorf School played a leading role in the art world, Thomas Ruff (1958-) stood out among its members due to his constant questioning of the photographic medium. He studied photography with Becher between 1977 and 1985, and his first photographs were landscapes, although he soon began depicting the interior domestic spaces of residential neighborhoods and taking a series of frontal pictures of youngsters that are now highly regarded by the critics. The immediacy and lack of expression of these portraits –which register a vacuous identity that is enhanced by the monumental size that the images were reproduced at– have turned them into contemporary icons. (8) Through Thomas Ruff’s lens a whole new way of understanding photography is displayed. The nature of the images is of little importance, whether they are interplanetary pictures captured by NASA, Pop-art 3D generations, architectural abstractions or dark pornography. He experiments with them all, manipulates the original shots and applies different techniques until he reaches surprising results. The artist multiplies the viewer’s visual references beyond the first impression that the image provides: “photography can only reproduce the surface of things”, “my images are not images of reality but they show a kind of second reality, the image of the image”.

His research has included photography of architectural space following the same compositional principles and stylistic resources that he used in the portrait genre. The stillness and rigidity of the visual structure and the pronounced prevalence of the foreground make the establishment of a distance a way of underlining the material features of the photographed building as the essence of a place. Among his work in the realm of architecture, it is worth mentioning his collaborations with the firm Herzog & de Meuron –to which the image we are going to analyze belongs– and his most recent project,

La manipulación se ha convertido en proceso de reflexión acerca de la capacidad de la fotografía de arquitectura para transformar los clichés asociados a la obra de los grandes arquitectos creando nuevos espacios mediante la reterritorialización de la arquitectura. (9) Proyectos tan conocidos como las Casas Esters y Lange, el Pabellón Alemán de la Exposición de Barcelona o la Villa Tugendhat, son representados con el objetivo de mostrar una nueva materialidad, la que únicamente la facultad de la fotografía para registrar los mecanismos invisibles



Fig. 3. Spiluttini, Margherita: *Biblioteca en Eberswalde* (1999), Herzog & de Meuron. AV Monografías n. 77. Madrid, 1999. p. 88.

the series titled *l.m.v.d.r.*, that has entailed a perceptible change in his work methods applied to the photography of architecture. In the latter, when dealing with the projects of Mies Van der Rohe –visual icons in themselves– and under Julian Heynen’s commission, he has had to rethink the iconographic nature behind the stereotypes of these constructions.

Manipulation has become part of the process of thinking about the capacity that architectural photography has to transform the clichés that are usually attached to the works of great architects, creating new spaces through the reterritorialization of architecture. (9) Projects as well known the Esters and Lange Homes, the German Pavilion in Barcelona or the Villa Tugendhat are all represented with the goal of showing a new materiality, one that only photography can offer by registering the invisible mechanisms of perception. Techniques and effects work together towards this new transcendence of the visual realm: the superposition of images, panning and the lack of focus, as well as stereographic experiences –the double exposure shown here to recreate the perception of the interior space– or simple desaturation, underline the diagrammatic and volumeless character of Mies’s way of designing facades.

A series of collaborations stemmed from his relationship with the Swiss architects Jacques Herzog and Pierre de Meuron, some as interesting as the facade of the library at the Eberswalde Technical Institute. Here, prefab concrete panels were engraved with a selection of magazine images (10) from Ruff’s series *Newspaper photos*. But before this he had already photographed, in different phases, two of the firm’s most well known works from the early 1990s: the Warehouse and Office extension in Laufen and Ricola’s Headquarters in Mulhouse.

de la percepción puede ofrecer. Técnicas y efectos trabajan para esa nueva trascendencia de lo visual: la superposición de imágenes, el barrido y el desenfoque, así como las experiencias de lo estereográfico –la doble exposición que se enseña de forma contigua para recrear la percepción del espacio interior– o, simplemente, la desaturación para acentuar el carácter de convención proyectiva (esquemático, sin volumen) en las fachadas miesianas.

De la relación con los arquitectos suizos Jacques Herzog y Pierre de Meuron surgieron colaboraciones tan interesantes como la fachada de la biblioteca de la Escuela Técnica Eberswalde, con paneles prefabricados de hormigón impreso por estampación de imágenes de revistas seleccionadas por Ruff, (10) que componen las series *Newspaper photos*. Pero antes ya había fotografiado, en sus diferentes fases, dos de las obras de mayor difusión del estudio en el principio de la década de los años 90: la nave y ampliación de oficinas en Laufen y la sede central de la compañía Ricola en Mulhouse.

Jacques Herzog describió las fotografías del almacén de Ricola como si fueran “una fotografía de pasaporte”, en una referencia explícita a la similitud con sus anteriores series de retratos. Sin embargo, a diferencia de aquellas, el fotógrafo manipula la imagen para conseguir la mayor claridad en la composición, hasta el extremo de mostrar vistas del edificio que no pueden ser percibidas en la realidad; la posición del observador no le permitiría abarcar la totalidad de la construcción y a mayor distancia siempre habría elementos interpuestos que molestarían a la vista.

En principio, del resultado creativo de Ruff cabría extraer la impresión de su sintonía con la determinación de los arquitectos Herzog & De Meuron de operar desde la superficie, algo visible en el propio proceso del proyecto con característicos dibujos de grafito en los que se afirma una organización bidimensional. Pero, como en su arquitectura, en la imagen pronto descubriremos, como estrategia de liberación de los principios clásicos de la *ros-tridad*, una inestabilidad del orden visual, donde la estructura como forma

Jacques Herzog described the pictures of the Ricola Warehouse as “passport photographs”, an explicit reference to the similarities it held with Ruff’s previous portrait series. However, unlike these, the photographer manipulates the images in order to attain a clearer composition, to the point of showing views of the building that cannot be perceived in reality; the position of the viewers would never allow them to grasp the totality of the construction and at further distances interposed elements would always stand in the way.

At first, Ruff’s creative results convey an understanding of Herzog & De Meuron’s determination to operate from the surface, something that can be seen in their design processes through their well known pencil sketch drawings in which they reaffirm a bidimensional organization. But, just like in their architecture, in the image we soon discover, as a strategy of liberation from the classical principles of *faceness*, an instability of physical order, where structure as a closed form becomes a mere stroke, given the absence of a defined limit, of a frame. This can be appreciated in the corners of the picture, where the planes meet directly without a single element that solves the edge of the surface. The uniqueness of the material dilutes all figurative allure and functional determinations. Among the texture, centrality and symmetry, with their hierarchical force, disappear, letting the face turn into a specific territory, a rhythmic landscape. (11)

The view of the object presents us, from its strict frontality, one side of its volume, one that complements the nearby sandstones through the abstraction of its geological stratification. Its shape brings to mind the way wood planks are piled up in the surrounding sawmills; a simple and organized way of organization given its industrial functionality. Seen from

cerrada se convierte en trazo por la ausencia de un borde definido, de un marco, como puede verse en las esquinas, donde los planos se encuentran directamente sin ningún elemento que resuelva el borde de la superficie. La singularidad del material disuelve las pregnancias figurativas y las determinaciones funcionales. Entre la textura desaparecen la centralidad y la simetría con su fuerza jerárquica, dejando que el rostro se convierta en un territorio concreto, en paisaje rítmico. (11)

La vista del objeto nos presenta, desde la más estricta frontalidad, una cara de su volumen, complementaria, en la abstracción de su estratificación geológica, a las piedras calizas vecinas. Evocadora en su forma de apilamiento de listones de madera de las serrerías de los alrededores, organización sencilla y ordenada en su funcionalidad industrial, contemplada desde el exterior, en la distancia justa para mostrarse como unidad, los paneles del revestimiento subrayan la distinción entre la parte baja, formada con los cimientos individuales que soportan la construcción respecto de la zona superior, donde unas estructuras de madera en voladizo dejan traslucir los perfiles metálicos del interior.

La imagen del almacén Ricola parece heredera de *Houses*, su serie de fotografías de arquitectura industrial de los años 50 en el área de Düsseldorf. Muy influido por los postulados visuales de la Bauhaus, había tomado aquellas instantáneas en un ambiente grisáceo, con cielos frecuentemente cubiertos, y en momentos con apenas presencia humana. La arquitectura se presentaba como algo utilitario, objetual, cerrado a los ojos del espectador; incluso, fueron manipuladas algunas de ellas eliminando árboles y señales de tráfico, o cerrando ventanas para forzar esa impresión de hermetismo formal.

La homogeneidad de la vista llega a ser asfixiante por su carácter masivo. No hay posibilidad de soslayar ese frente de pliegues rítmicos que se ofrece como único horizonte. Apenas hay aire a su alrededor; el pequeño margen que lo separa del límite del encuadre obedece tan sólo a la necesidad de acoger los extremos salientes del voladizo. Sin contexto, sin marco, con un cielo y un



Fig. 4. Ruff, Thomas: *Portrait (S. Weirauch)* (1988). [<http://arttattler.com/archivethomas-ruff.html>] (21/09/2015).

the outside, at the exact distance in order to be displayed as a single entity, the panel finishings underline the difference between the lower part, made up of the foundation units that support the building, and the upper part, where cantilevered wood structures let us get a glimpse of the interior steel beams.

The image of the Ricola warehouse seems to be in direct line with *Houses*, his photography series of industrial architecture from the 1950s in the Düsseldorf area. Under the strong influence of the visual postulates of the Bauhaus, he had taken those shots in a gray atmosphere, with frequently overcast skies and during moments of hardly any human presence. Architecture was shown as a utilitarian element, as an object, closed off to the eyes of the beholder. Moreover, some of the images were manipulated; trees and traffic signs were eliminated and windows were closed to stress the impression of formal impenetrability.

The homogeneity of the view can be asphyxiating, given its massive nature. There is no way of avoiding this facade, with rhythmic folds, that is the only thing on the horizon. There is hardly any air around it; the small margin that separates it from the edge of the frame appears solely because of the need to include the projecting ends of the cantilever. There is no context, no frame... the sky and the ground are so neutral that they are not alternative things to look at. Even the entrances, which are halfway hidden given their smaller scale and marginal location, put a break on all movement: they dissuade the viewers from any kind of incursion inside and even from imagining an interior, the mere existence of which we come to question.

suelo tan neutros que no representan ninguna alternativa a la mirada. Hasta las entradas, semiocultas en su escala inferior y en su posición marginal, actúan como frenos del movimiento, desalentadoras de la incursión y la imaginación hacia un interior de cuya mera existencia llegamos a dudar.

El formato de la imagen está determinado por la forma del objeto. Sus proporciones son las del edificio. El cromatismo y la textura son compartidos, originados por los mismos materiales. Es tal la identificación entre objeto y representación que no dudáramos ante su carácter planimétrico, su sentido de escala reducida. Alzado gráfico o vista de maqueta, su grado de abstracción opera con cualidad de paisaje, absorbiendo cualquier otra condición del emplazamiento.

Sin embargo algo ocurre para que la estabilidad de la fotografía no tenga su paralelo en la seguridad del espectador. Pudiera ser por la artificiosa suavidad de la luz que crea una atmósfera irreal. O quizás por la falta de referencias que per-



Fig. 5. Ruff, Thomas: *Haus 12 III A* (1989).
[<https://www.lempertz.com/es.html>]
(22/09/2015).

The format of the image is determined by the shape of the object. Its proportions are those of the building. Chromatics and texture are also shared, as they have their origin in the same materials. The identification between the object and its representation is such that we cannot cast doubts regarding its flat nature, the sense of its reduced scale. Like a graphical elevation or model-like view, its degree of abstraction acquires the nature of landscape, absorbing the setting's every feature.

However, something happens so that the photograph's stability is not reflected in the viewer's certainty. This is due, perhaps, to the artificiality of the light's softness, which creates an unreal atmosphere. Or maybe it has to do with the lack of references that allow to evaluate and compare the object's basic magnitudes. Moreover, perception issues arise that create anxiety given their contradictory nature. The variable rhythm of the building's horizontality transmits a kind of tension that is similar to what the inversion of architectural orders had done in classical language. The picture accentuates this feeling by underlining this gradation with the shadows. The uniformity of the scene does nothing but raise more questions. The tension between the size of what is being represented and the visual ability to grasp it under these conditions is laid out, with distressing insistence, as an unsolvable problem.

Here, the fourth wall is expressed in terms of distance and objectivity, or, in other words, through proximity and manipulation. The dialogue between the two planes, which are so conflicting in language, is the invisible element that vertebrates this photograph. In the same way that deceitfully neutral light works in the space that mediates between

mitieran evaluar, por comparación, las magnitudes fundamentales del objeto. Hay, además, cuestiones de percepción que son generadoras de ansiedad por su carácter contradictorio. El ritmo variable con que se presenta la horizontalidad transmite una tensión similar a la que pudo suponer la inversión de los órdenes arquitectónicos en el lenguaje clásico. La fotografía acentúa esta sensación, al subrayar mediante las sombras esta gradación. Y la uniformidad de la escena no hace sino incrementar los interrogantes. La tensión entre la dimensión de lo representado y la capacidad de la visión para abarcarlo en esas condiciones se plantea, en una angustiosa insistencia, como un problema insalvable.

La cuarta pared se expresa aquí en términos de distancia y objetividad o, si se quiere, de proximidad y manipulación. Porque es la dialéctica entre ambos planos, tan opuestos en el lenguaje, el elemento invisible vertebrador de esta fotografía. Del mismo modo que lo hace la luz, engañosamente neutra, en el espacio que media entre el objeto representado y el fotógrafo, juega la fuerza conceptual de una determinada idea de entender la creación y la percepción visual. Sobre el terreno vacío del primer plano se despliegan las presiones que alimentan las dos direcciones de un vector perpendicular de atracción y rechazo. El minimalismo del proyecto de arquitectura encierra toda la complejidad de lo esencial, de igual manera que la sencillez, la frialdad y hasta la simplicidad de la imagen creada por Ruff están transmitiendo las claves sobre el acto mismo de ver y construir el espacio.

El posicionamiento del artista no es una mera cuestión física u óptica; es el resultado de un conflicto mental y emocional que es trasladado al espectador como propuesta intelectual y sensible. Si éste tuviera la capacidad de leer las líneas dinámicas que recorren el aire cuando es fotografiado, descifraría, en las capas interpuestas entre su mirada y la fachada del almacén de Ricola, las palabras del autor, responsable de la gramática elegida para expresar, para construir, un dinamismo tridimensional: “con tu técnica tienes que conseguir acercarte lo más posible para imitar la realidad. Y cuando estás tan cerca que la reconoces, al mismo tiempo, ya no es esta realidad”.

the represented object and the photograph, the conceptual force of a certain idea plays out the way of understanding visual creation and perception. The forces that push the two directions of the perpendicular vector of attraction and rejection are laid out upon the empty surface of the foreground. The architectural design's minimalism holds the entire complexity of its essentials, in the same way that the naturalness, coldness and even the simplicity of the image created by Ruff are conveying the key issues regarding the act of seeing itself and the construction of space.

The position of the artist is not a mere physical or optical issue, it is the result of a mental and emotional conflict that is transferred to the viewers as an intellectual and sensorial proposal. If the spectators had the capacity to read the dynamic lines that travel the air when a picture is taken of them, they would decipher the words of the author hidden within the layers interposed between their gaze and the facade of the Ricola warehouse, words that are responsible for the grammar used to express and to construct, such three-dimensional dynamics: “with your technique you have to achieve getting as close as possible in order to imitate reality. And once you are so close as to recognize it, at the same time, it is no longer reality”.

NOTAS

1. La pluralidad del concepto de vacío puede configurar una taxonomía a partir de los criterios de ubicación y funcionalidad en la composición gráfica. MORÓN, Elena. *Vacios adjetivos. El espacio construido en la fotografía*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, ETSAS, 2015.
2. Creador de escenografías y espacios, se podría considerar en un sentido estricto arquitecto a quien fue conocido como “el director de las puertas”. GOROSTIZA, Jorge. *La profundidad de la pantalla, Arquitectura + cine*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 2007. pp. 47 y ss.
3. En Wenders la estructura narrativa funciona como conjunto de referencias que enmarcan el auténtico protagonismo, como afirma su *alter ego* Friedrich en *En el curso del tiempo* (1976), de los espacios libres entre los personajes. WENDERS, Wim. *El acto de ver*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2005.
4. Las imágenes visuales captan los objetos distantes por medio de la proyección óptica, construyendo de manera laboriosa un espacio tridimensional, organizado con precisión y complejidad en el espacio y en el tiempo. ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós Estética, 1998. pp. 30-31.
5. Para la obra *Relâche*, en colaboración con Erik Satie. PUELLES, Luis. *Mirar al que mira*. Madrid: Abada Editores, 2001. p. 263.
6. La unidad del movimiento fue puesta en cuestión especialmente con el fallido intento de que Jeff Wall sucediera a Bernd Becher tras la jubilación de éste. Después de cinco años de situación interina de Thomas Ruff, la Academia de Düsseldorf ha incorporado al californiano Christopher Williams, que aspira a continuar una línea artística nuevamente “distantiada” y “objetiva”. GRONERT, Stefan. *The Dusseldorf School of Photography*. Nueva York: Aperture, 2010.
7. BREA, José Luis. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama, 1991.
8. GALASSI, Peter. ‘El mundo de Gursky’, *Andreas Gursky*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2001. p. 13
9. SÖBERG, Martin. ‘Theorizing the image of architecture. Thomas Ruff’s photographs of the buildings of Mies van der Rohe’, *Conference Architectural Inquires*. Göteborg, 2008. pp. 1-10.
10. Fotografías recortadas de la prensa publicada por la prensa entre 1981 y 1991. En palabras del propio Ruff “una especie de diario visual de todos los temas que ocuparon nuestra atención en esos años”, para montar “una vista de la naturaleza”. HÜRZELER, Catherine. ‘Thomas Ruff: Propaganda subjetiva’ en MOURE, Gloria (ed.). *La arquitectura sin sombra*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2000. pp. 80-103.
11. ZAERA, Alejandro. ‘Herzog & de Meuron: entre el rostro y el paisaje’. *El Croquis*, n. 60. Madrid, 1993. pp. 26-29.

NOTES

1. The diversity of the concept of emptiness can configure a taxonomy through location and functional criteria in graphical composition. MORÓN, Elena. *Vacios adjetivos. El espacio construido en la fotografía*. Unpublished PhD Thesis, Universidad de Sevilla, ETSAS, 2015.
2. As a set designer and creator of spaces, he can be considered, in a strict sense, as an architect. He was known as “the director of the doors”. GOROSTIZA, Jorge. *La profundidad de la pantalla, Arquitectura + cine*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 2007. pp. 47 onwards.
3. In Wenders’s work the structural narrative works as a group of references that frame what is truly the protagonist, the spaces between the characters, as his *alter ego* Friedrich says in *Kings of the Road* (1976). WENDERS, Wim. *El acto de ver*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2005.
4. Visual images capture faraway objects by means of optic projection, arduously constructing a three-dimensional space, precisely and complexly organized in space and time. ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós Estética, 1998. pp. 30-31.
5. For the piece *Relâche*, in collaboration with Erik Satie. PUELLES, Luis. *Mirar al que mira*. Madrid: Abada Editores, 2001. p. 263.
6. The movement’s unity was put into question especially after Jeff Wall’s failed attempt to succeed Bernd Becher after he retired. After five years in which Thomas Ruff has held the position temporarily, the Düsseldorf Academy has brought in the Californian artist Christopher Williams, whose goal is to continue an artistic line that is newly “distanced” and “objective”. GRONERT, Stefan. *The Dusseldorf School of Photography*. New York: Aperture, 2010.
7. BREA, José Luis. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama, 1991.
8. GALASSI, Peter. ‘El mundo de Gursky’, *Andreas Gursky*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2001. p. 13
9. SÖBERG, Martin. ‘Theorizing the image of architecture. Thomas Ruff’s photographs of the buildings of Mies van der Rohe’, *Conference Architectural Inquires*. Göteborg, 2008. pp. 1-10.
10. Photographs cut out from the press published between 1981 and 1991. In Ruff’s own words “a kind of visual diary of all the issues that held our attention during those years”, in order to lay out “a view of nature”. HÜRZELER, Catherine. ‘Thomas Ruff: Propaganda subjetiva’ en MOURE, Gloria (ed.). *La arquitectura sin sombra*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2000. pp. 80-103.
11. ZAERA, Alejandro. ‘Herzog & de Meuron: entre el rostro y el paisaje’. *El Croquis*, n. 60. Madrid, 1993. pp. 26-29.



REFERENCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós Estética, 1998.
- BREA, José Luis. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- DA VINCI, Leonardo; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (ed.). *Tratado de pintura*. Madrid: Ediciones Akal, 1986.
- GALASSI, Peter. 'El mundo de Gursky', *Andreas Gursky*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2001.
- GOROSTIZA, Jorge. *La profundidad de la pantalla, Arquitectura + cine*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 2007.
- GRONERT, Stefan. *The Dusseldorf School of Photography*. Nueva York: Aperture, 2010.
- HÜRZELER, Catherine. 'Thomas Ruff: Propaganda subjetiva' en MOURE, Gloria (ed.). *La arquitectura sin sombra*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2000. pp. 80-103.
- MAYORGAS, Pilar. 'La Escuela de Düsseldorf y el cine de Win-Wenders', *Fotocinema*, n. 4. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2012. pp. 88-119.
- MORÓN, Elena. Vacios adjetivos. *El espacio construido en la fotografía*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, ETSAS, 2015.
- PUELLES, Luis. *Mirar al que mira*. Madrid: Abada Editores, 2001.
- RUFF, Thomas. *Nudes*. Nueva York: Abrams Books, 2003
- RUFF, Thomas. *ma.r.s.*. Málaga: CAAC, 2011.
- RUFF, Thomas. *Stellar Landscapes*. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2011.
- RUFF, Thomas. *Thomas Ruff*. Roma: Roma Publications, 2014.
- RUFF, Thomas. *Thomas Ruff. 1988-2014*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2014.
- SOUGEZ, Marie-Loup (coord.); GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos; PÉREZ GALLARDO, Helena; VEGA, Carmelo. *Historia General de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2006.
- SØBERG, Martin. 'Theorizing the image of architecture. Thomas Ruff's photographs of the buildings of Mies van der Rohe'. Conference Architectural Inquires. Göteborg, 2008. pp. 1-10.
- WENDERS, Wim. *El acto de ver*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2005.
- ZAERA, Alejandro. 'Herzog & de Meuron: entre el rostro y el paisaje', *El Croquis*, n. 60. Madrid, 1993. pp. 26-29.

REFERENCES

- ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós Estética, 1998.
- BREA, José Luis. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- DA VINCI, Leonardo; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (ed.). *Tratado de pintura*. Madrid: Ediciones Akal, 1986.
- GALASSI, Peter. 'El mundo de Gursky', *Andreas Gursky*. New York: Museum of Modern Art, 2001.
- GOROSTIZA, Jorge. *La profundidad de la pantalla, Arquitectura + cine*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 2007.
- GRONERT, Stefan. *The Dusseldorf School of Photography*. New York: Aperture, 2010.
- HÜRZELER, Catherine. 'Thomas Ruff: Propaganda subjetiva' en MOURE, Gloria (ed.). *La arquitectura sin sombra*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2000. pp. 80-103.
- MAYORGAS, Pilar. 'La Escuela de Düsseldorf y el cine de Win-Wenders', *Fotocinema n° 4*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2012. pp. 88-119.
- MORÓN, Elena. Vacios adjetivos. *El espacio construido en la fotografía*. Unpublished PhD Thesis, Universidad de Sevilla, ETSAS, 2015.
- PUELLES, Luis. *Mirar al que mira*. Madrid: Abada Editores, 2001.
- RUFF, Thomas. *Nudes*. New York: Abrams Books, 2003
- RUFF, Thomas. *ma.r.s.*. Málaga: CAAC, 2011.
- RUFF, Thomas. *Stellar Landscapes*. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2011.
- RUFF, Thomas. *Thomas Ruff*. Roma: Roma Publications, 2014.
- RUFF, Thomas. *Thomas Ruff. 1988-2014*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2014.
- SOUGEZ, Marie-Loup (coord.); GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos; PÉREZ GALLARDO, Helena; VEGA, Carmelo. *Historia General de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2006.
- SØBERG, Martin. 'Theorizing the image of architecture. Thomas Ruff's photographs of the buildings of Mies van der Rohe'. Conference Architectural Inquires. Göteborg, 2008. pp. 1-10.
- WENDERS, Wim. *El acto de ver*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2005.
- ZAERA, Alejandro. 'Herzog & de Meuron: entre el rostro y el paisaje', *El Croquis*, n. 60. Madrid, 1993. pp. 26-29.