

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 28: Collaborations Franz Gertsch & Thomas Ruff

Artikel: Fremde Gesichter, ferne Sterne : Strasse und Interieur im Werk von Thomas Ruff = Street and interior on the work of Thomas Ruff

Autor: Johnen, Jörg / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680635>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

JÖRG JOHNEN

FREMDE GESICHTER,

STRASSE UND INTERIEUR IM WERK VON THOMAS RUFF

FERNE STERNE

11. *PAINTING AS CENTRAL, FRONTAL, REGULAR, REPETITIVE*
 21. *THE EASIEST ROUTINE TO THE DIFFICULTY*
 23. *THE EXTREMELY IMPERSONAL WAY FOR THE TRULY PERSONAL*
 24. *THE COMPLETEST CONTROL FOR THE PUREST SPONTANEITY*

Ad Reinhardt¹⁾

Die Resonanz auf die Arbeiten von Thomas Ruff reicht von internationaler Anerkennung über hilflose Apologie bis hin zu polemischer Kritik. Die Erklärung dafür ist einfach: die Schönheit der Bilder bewirkt unmittelbare Faszination, deren komplexe Beschaffenheit mit feuilletonistischen Mitteln und naiven Argumenten jedoch kaum zu erhellen ist, wogegen die Kritik von vornherein auf jede Differenzierung und Genauigkeit verzichtet. Von Jean-François Chevrier wird behauptet (in *Galleries Magazine*, April/May 1990), Ruffs Portraits seien mechanisch, pure Zeichen konventioneller Identität, geschichtslos und tautologisch. Die von Klaus Ottmann (in *Flash Art*, Oct. 1990) nicht erfasste konsequente Modernität der Portraits von Ruff verführt ihn dazu, ihm «anti-moderne Nationalästhetik»

DR. JÖRG JOHNEN ist Kunsthistoriker und Galerist in Köln.

vorzuwerfen. Chevrier wiederum sind die Portraits zu modern, er hätte sie gerne nostalgischer. Im folgenden Text sollen diese Behauptungen widerlegt werden, um die Haltung und Bedeutung Ruffs verständlicher zu machen und gleichzeitig einige generelle Vorurteile in bezug auf nicht-expressive bildhafte künstlerische Konzeptionen auszuräumen.

Die Portraits von Ruff führen zurück zur Renaissance. Schon damals, und damals zum erstenmal, wurde vom Künstler höchste Wissenschaftlichkeit und Genauigkeit bei der Schilderung der Welt gefordert. Mit kalter Sachlichkeit wurden die Dinge von Leonardo da Vinci zerlegt, untersucht und gezeichnet. Dieses Studium der Natur war Grundvoraussetzung für die künstlerische Tätigkeit. Ruff übernimmt diese Forderung in unsere heutige Zeit, jedoch mit zwei grundlegenden Veränderungen. Er überlässt die genaue Aufzeichnung der Kamera und setzt dabei den neuesten Stand der Entwicklung ein. Diese

Beschleunigung und Mechanisierung der Aufzeichnung wird reflektiert im Setting des Studios, in der stereotypen Frontalität des Modells und dem «gleichmässigen, idealen, abstrakten Licht» (Chevrier), das der wissenschaftlichen Ausleuchtung eines Objektes gleichkommt.

Die zweite Veränderung folgt aus der ersten. Konnten die Maler der Renaissance vorwiegend nur wenige, reiche und mächtige Persönlichkeiten portraituren, sowohl aufgrund der sozialen Verhältnisse wie der aufwendigen, zeitraubenden Herstellung durch die Hand, findet bei Ruff eine demokratische Öffnung statt. Es gibt potentiell keine Einschränkung mehr ausser der künstlerischen Entscheidung. Auf diese Weise konnte Ruff beinahe hundert Portraits von Menschen machen, deren Gesichter in früheren Epochen für ein öffentliches Bild als nicht bedeutend genug angesehen worden wären.

Ruffs Portraits bilden eine bedeutende Weiterentwicklung gegenüber den stets melancholischen Schwarzweissportraits, in denen die abgebildete Person immer in die Vergangenheit entrückt. Ihm gelingt es, Farben jenseits von inszenierter Fröhlichkeit, dekorativen Klischees und glatten Effekten einzusetzen. Das Setting, das heisst die Frontalität der Modelle, die Ausdruckslosigkeit der Gesichter und die Beleuchtung, ist so angelegt, dass eine zweite, höhere Organisation aller Bildelemente entsteht. Nicht die Schönheit der Modelle ist es, was an den Portraits fasziniert, sondern die Schönheit liegt in der Formalisierung der Flächen, Linien, Farben und Strukturen. Der Realismus der Gesichter verbindet sich mit der ästhetischen Gestaltung der formalen Elemente, beide Ebenen behalten ihre Gültigkeit und bereichern sich gegenseitig. Die ästhetisch-formale Ebene erhebt die Bilder in den Rang von Kunstwerken und verleiht ihnen eine allgemeingültige, öffentliche Dimension, und die Gesichter geben der formalen Ebene Inhalt, Verbindlichkeit, Reichtum und Verständlichkeit. Ruff gelingt es, die Freiheit im Umgang mit den künstlerischen Mitteln, wie sie im Westen bis hin zur leeren Virtuosität entwickelt wurde, mit dem Realismusprogramm des Ostens zu verbinden. Hier lassen sich Bezüge zu Gerhard Richter oder Jeff Wall finden.

Die vielfach als irritierend empfundene Grösse der Bilder ist ein weiteres Mittel, um der formalen und technischen Brillanz eine grössere Präsenz zu geben, wodurch auch die Präsenz der Gesichter und der sinnliche Reiz des Stofflichen erhöht werden. Haut, Haare, Farben, Linien, Flächen und Strukturen erhalten in Verbindung mit dem «wissenschaftlichen» Realismus der Photographie ein ästhetisches Eigenleben. Ruff achtet bei der Entwicklung der Photos sehr genau darauf, dass die Schärfe und Präzision des Bildes nicht umschlagen in medizinische Härte, sondern eine gewisse malerische Weichheit behalten, so dass das Portrait weder ins Hässliche verzerrt noch beschönigt wird.

Die Grösse der Portraits ist zudem ein Mittel, um die Intimität des Interieurs zu sprengen. Die Dimensionen des Strassenraums werden ein Teil des Bildes, so dass Innen und Aussen in eine Wechselbeziehung treten. Ruff verstärkt die Ästhetik der Strasse, ähnlich wie Jeff Wall durch seine Leuchtkästen, durch die auf Fernwirkung angelegte Grösse und den neutralen weissen Hintergrund. (Die farbigen Hintergründe der frühen Portraits liessen noch die Assoziation an einen Innenraum zu.) Die Portraits, doch auch die «Häuser», «Sterne» und «Zeitungsphotos», entfalten ihre Wirkung und Bedeutung, indem sie die Spannung zwischen Aussenwelt und Innenraum, Öffentlichem und Privatem austragen und synthetisieren. Ein wichtiges Moment dafür ist, dass die Bilder durch ihre Schärfe und Brillanz auch in der Nahaussicht nichts von ihrer Schönheit verlieren. Es wird von vielen als Schock erlebt, dass Ruff ausgerechnet das Portrait, Inbegriff familiärer Intimität und menschlicher Nähe, dazu benützt, um die öffentliche Sphäre der Strasse, das fremde Gesicht, in die Welt des Interieurs zu versetzen.

Nie verliert Ruff das Gleichgewicht aller am Bild beteiligten Elemente aus den Augen. Er sucht sich intuitiv seine Modelle aus. Immer wieder sieht er Gesichter, die jenes Moment an selbstbewusster Stilisierung aufweisen, die modern genannt werden kann, ohne dass sie sich einem saisonbedingten Modetrend zuordnen liesse. Die Stilisierung darf nur so weit gehen, dass sie die Individualität der Person zum Ausdruck bringt und nicht überdeckt, indem sie ins Konventionell-Glatte der Werbung, Grelle, Kari-

katuristische oder Typisierende umschlägt. Vorwürfe dieser Art, wie sie etwa von Klaus Ottmann erhoben wurden, entspringen journalistischer Wichtigtuerei und Schlamperei und nicht einer seriösen Kenntnis und Auseinandersetzung mit dem Werk. Wenn Ottmann blind blonde Haare und Realismus mit nationalsozialistischer Ideologie gleichsetzt, so kann man ihm den Vorwurf fehlender visueller Bildung nicht ersparen. In den Portraits wird die Überwindung nationaler und archetypischer Normen deutlich. Die Selbststilisierung der jungen Frauen und Männer trägt eher Züge eines neuen internationalen Individualismus als dumpfer Volkstümelei.

Ohne soziologische Absichten ergibt sich aus den bisher etwa neunzig Portraits das Bild einer neuen Generation, die sich in Kleidung und Selbstverständnis deutlich von der Generation davor unterscheidet. Obwohl die Gesichter ausdruckslos sind, ist eine lebensbejahende Präsenz spürbar.

Ruff überlässt es seinen Modellen, wie sie sich kleiden und schmücken wollen. Es wird vor der Kamera weder gepudert noch geschminkt. Nichts ist auf Beschönigung angelegt. Ruff geht es darum, grösstmögliche Sachlichkeit walten zu lassen. Das Gesicht, die Haare, die Haut – alles wird mit grösster Nüchternheit erfasst, so dass alles für sich sprechen kann im prinzipiellen Unterschied zur Werbung, wo alles nur für ein Produkt zugerichtet wird. Der Sachlichkeit liegt in tieferen Schichten die Überwindung abgestandener, konventioneller Formeln zugrunde. Ruffs Portraits geben die Möglichkeit, Gesichter, die sonst ständig in Bewegung sind, in Ruhe zu betrachten. Mit künstlerischen Mitteln wird eine vollkommene Stille im Bild erreicht, die an die Gemälde von Vermeer erinnert und alle Details ohne kaschierende und dekorative Effekte zur reinen Form werden lässt unter Bewahrung der photographisch genauen Stofflichkeit. Ruff entreisst die Gesichter dem Fluss der Zeit und versetzt sie ganz in eine bewegungslose Gegenwart. Die Stille ist das *agens* ihrer Schönheit. Sie verwandelt das Modell in künstlerische Form. So entsteht Schönheit ohne Idealisierung, Typisierung oder Anpassung an die Standards von Mode und Werbung.

Ein wesentlicher Unterschied der Portraits von Ruff, etwa zu dem ähnlich frontalen SELBST-

PORTRAIT IM PELZROCK von Dürer (1500, Alte Pinakothek, München), liegt in der Reflexion über die extreme Dynamisierung des Lebens. Auch Dürers Selbstportrait ist ein Anhalten der Zeit, wobei sein nicht-expressiver Blick dem Blick der Modelle von Ruff überraschend gleicht, doch muss Ruff heute auf viel komplexere, chaotischere und universellere Bewegungen reagieren. Entsprechend ist die Stille rigoroser, kälter und mechanischer als bei Dürer. Das Anwachsen der Geschwindigkeit hat auch die Geschwindigkeit des künstlerischen Schnittes beschleunigt. Die Reproduzierbarkeit des Settings ist eine konsequente Reaktion auf die beschleunigte Geschwindigkeit und verbindet, ohne nostalgische Rückgriffe, die klassische Forderung des Bildes nach Stille mit der Dynamik heutigen Lebens. Ruff hat dafür eine Konstruktion geschaffen, die das Individuum für den blitzschnellen Augenblick der Belichtung ganz zu sich selbst kommen lässt.

Ruff ist kein Photograph, der die Welt bereist auf der Jagd nach Motiven. Er gleicht eher einem Maler in seinem Atelier. Er verbindet in seiner Arbeit Merkmale des Wissenschaftlers, des Photographen und des Malers. Die Sichtweise eines Künstlers und nicht eines Journalisten leitet ihn bei der Auswahl seiner Modelle. Er photographiert vorwiegend Menschen aus seinem Lebensumfeld. Ihnen gegenüber hält er seine Arbeitsmethode für angemessen, da sie einen ähnlichen sozialen und kulturellen Hintergrund haben wie er. Das bedeutet auch, dass diesen Menschen die Allgegenwart von Bildern und die Präsenz der Kamera bereits zur zweiten Natur geworden sind. Menschen aus der dritten Welt etwa auf gleiche Weise mit der Kamera zu konfrontieren käme ihm unangebracht vor. Dies ist jedoch kein Ausschliessen, sondern eine aus künstlerischer Verantwortung getroffene Beschränkung. Seine Arbeit ist geprägt von dem Wissen des Künstlers um die Bedeutung der ästhetischen Form und denkbar fern jenem leichtfertigen journalistischen Umgang mit der Kamera, der es erlaubt, das Objektiv auf jedes fremde Gesicht zu halten.

Die Photos von Ruff sind immer Bilder über Bilder, ob er die Kamera selbst einsetzt oder nicht. So sind die Portraits gleichzeitig Bilder von Menschen und Bilder über das Genre des Portraits. Dazu löst er

ALBRECHT DÜRER, SELBSTPORTRAIT IM PELZROCK, 1500,

Öl auf Holz, 67 x 49 cm / SELF PORTRAIT WITH FUR, 1500, oil on wood, 26 3/8 x 19 1/4". (ALTE PINAKOTHEK MÜNCHEN)



die Modelle aus ihrer natürlichen Umgebung und Dynamik und versetzt sie in einen künstlichen Rahmen, der die heutige Massenproduktion von Portraits und das mechanische Moment der Kamera reflektiert. Die Frontalität, das Licht, der weisse Hintergrund und die Ausdruckslosigkeit der Gesichter etablieren eine reproduzierbare Meta-Ebene. Sie ist Ausdruck der Askese gegenüber der grenzenlosen, chaotischen Vielfalt und Beliebigkeit heutiger Portraitproduktion und gleichzeitig deren Essenz. Nicht zuletzt aus diesem Grund geht von der unspektaku-

lären Normalität der Portraits eine grosse Irritation aus. Sie sind so nah an den Portraits, denen man täglich begegnet, und unterscheiden sich dennoch in der konsequenten Vermeidung jeder Originalität und Expressivität, deren Spuren noch in den banalsten Passphotos zu finden sind. Die künstlerisch-formal mit letzter Konsequenz durchgebildete Normalität und Stille verleiht den Portraits die Eigenschaft von Urbildern. «Der Künstler vollbringt den minimalen Übergang, nicht die maximale creatio ex nihilo. Das Differential des Neuen ist der



THOMAS RUFF, PORTRAIT, C-Print, 1989, 205 x 160 cm/80³/₄ x 63".

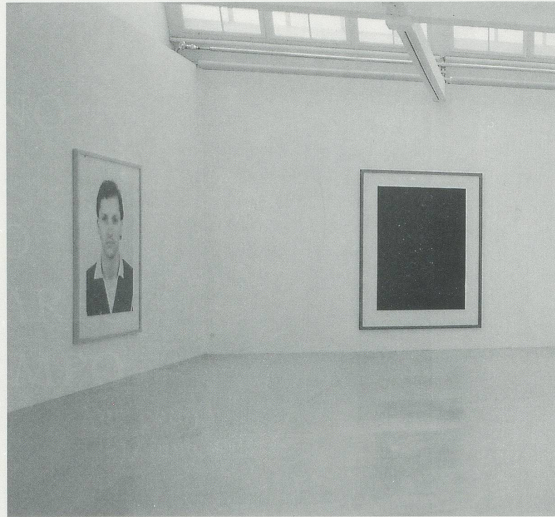
Ort von Produktivität. Durch das unendlich Kleine des Entscheidenden erweist der Einzelkünstler sich als Exekutor einer kollektiven Objektivität des Geistes, der gegenüber sein Anteil verschwindet.»²⁾

Diese Meta-Ebene ist vielleicht vergleichbar dem Quadrat bei Josef Albers oder der Kreuzform bei Ad Reinhardt. Sie wird von Chevrier als geschichtslos bezeichnet, doch ist sie eben nicht ein vordergründig abgebildeter soziologischer Kontext, sondern dessen Reflexion mit künstlerisch-formalen Mitteln. «In der unumgänglichen Reflexion, was möglich, was nicht mehr möglich sei; in der hellen Einsicht in Techniken und Materialien und die Stimmigkeit ihres Verhältnisses konzentriert sich geschichtliches Bewusstsein.»³⁾

Durch die künstlerisch-formale Durcharbeitung der Meta-Ebene treten sowohl der Charakter des Individuums wie die – diesen Charakter an der Oberfläche visuell konstituierenden – Linien, Flächen und Farben so klar gestaltet wie möglich hervor. Die technische Präzision der Aufnahmen und der Abzüge sind der handwerklich-materielle Aspekt der konsequenzlogischen Durchbildung und bringen die Formidee zur prägnantesten Artikulation.

In den «Sternen» findet der sachliche Ansatz von Ruff eine Weiterentwicklung. Mit ihnen hat er ein Motiv entdeckt, das seine wissenschaftliche Grundhaltung mit einem Reichtum an Bezügen verbindet. Mit minimalsten Mitteln schafft er aus einem wissenschaftlichen Photo ein Kunstwerk, das konzeptuelle, bildhafte und malerische Aspekte vereinigt. Die «Sterne» sind Bilder, die einen Bogen schlagen vom Weltall zur Malerei, von der Wissenschaft zur Magie, von cooler New Yorker *Appropriation-Art* zu deutscher Romantik.

Zuerst sind die «Sterne» eine Reflexion auf die Herstellung von Bildern heute. Vorgefundenes Material, in diesem Fall die Negative aus dem ESO Atlas⁴⁾ des südlichen Himmels, wird durch den Künstler in einen umfassenderen Kontext versetzt. Eine Bearbeitung des Materials erfolgt nur, soweit es für die Kontexterweiterung notwendig ist. Für die «Sterne» bedeutet dies, dass Ruff einen Ausschnitt aus dem Negativ auswählt. Dadurch wird aus dem Chaos des Sternenhimmels und dem mechanischen Ausschnitt



des Originalnegativs ein sorgfältig komponiertes Bild von klarer, erfassbarer Gestalt. Die Faszination durch die wissenschaftliche Präzision ist dabei genauso gross wie durch das Motiv, das durch fast alle Zeiten und Kulturen zu den magischen Bildern der Menschheit gehört. Es zeigt sich, dass der aktuellste Stand der Technik dem Bild nichts von seiner Magie genommen, sie im Gegenteil sogar noch gesteigert hat. Die Schönheit und Attraktivität der «Sterne» entfalten sich zwischen Naturschauspiel und Malerei, gleichmässigen, flächigen *all-over-Strukturen* und dramatischen Wolkenballungen, dem Chaos unendlich komplexer Systeme und der Harmonie der Komposition.



THOMAS RUFF – AUSSTELLUNG/EXHIBITION, KUNSTHALLE ZÜRICH, 1990.

Die «Sterne» sind formaler und abstrakter als die Portraits, dafür zeigen sie deutlich, dass es Ruff, auch in Opposition zu der zum Klischee verkommenen «Selbstverwirklichung im Freiraum der Kunst», um eine nüchtern-wissenschaftliche Einstellung zum Bildermachen geht. Die von Ruff angestrebte Anonymität ist keineswegs die einer «Kopiermaschine» (Chevrier), sondern die Kunstgeschichte lehrt uns, dass dies das Ziel vieler Künstler war und ist. Man denke hierbei aus neuerer Zeit an Arp, Mondrian, Ad Reinhardt, On Kawara, Andy Warhol oder Gerhard Richter, doch liesse sich diese Liste beliebig verlängern. Wollte man in der ersten Jahrhunderthälfte noch «parallel zur Schöpfung» arbeiten, so betrach-

ten die Künstler heute die unendliche Fülle der uns überall umgebenden vorgefertigten Bilder ebenso als Teil des Lebens wie die Künstler zuvor die Natur. Mit den «Sternen» gelingen Ruff durch die Verbindung von Natur mit einer künstlerischen Meta-Struktur, von der kollektiven Bildwelt mit neuester Technik Bilder von malerischer, metaphorischer und romantischer Kraft.

1) *Art as Art: The selected writings of Ad Reinhardt*, New York 1975, S. 51–52.

2) Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 402–403.

3) Theodor W. Adorno, *Über Tradition*, in: *Ohne Leitbild*, Frankfurt am Main 1973, S. 40.

4) *European Southern Observatory (La Silla, Anden)*.

Thomas Ruff



THOMAS RUFF, 16H 30M/-50°, 1990, 252 x 180 cm/99¹/₄ x 70⁷/₈". (PHOTO: ESO)



THOMAS RUFF, ZEITUNGSPHOTO 010, 1990,

C-print, 26,5 x 42,4 cm/NEWSPAPER PHOTOGRAPH 010, 1990, C-print, 10 1/2 x 16 5/8"

STREET AND ON THE WORK OF THOMAS RUFF INTERIOR

11. PAINTING AS CENTRAL, FRONTAL, REGULAR, REPETITIVE

21. THE EASIEST ROUTINE TO THE DIFFICULTY

23. THE EXTREMELY IMPERSONAL WAY FOR THE TRULY PERSONAL

24. THE COMPLETEST CONTROL FOR THE PUREST SPONTANEITY

Ad Reinhardt¹⁾

The response to Thomas Ruff's work ranges from international acclaim to helpless apology and polemical criticism. The reason is simple: the beauty of the pictures elicits instant fascination of a complexity that can hardly be elucidated with feuilletonist means and naive arguments, while criticism automatically surrenders differentiation and precision. Despite or even because of Walter Benjamin's cryptic observations and Susan Sontag's erudite causerie, it looks as if we have yet to be enlightened on the essence of photography. The result: significant artistic developments on the one hand, bewildered searching on the other.

Telling evidence of the kind of criticism bestowed on Ruff so far can be gleaned from the fact that Jean-François Chevrier (in *Galleries Magazine*, April/May

DR. JÖRG JOHNNEN is an art historian and has a gallery in Cologne.

1990) and Klaus Ottmann (in *Flash Art*, Oct. 1990) both use the same portrait in support of their outrageous and false arguments. The choice of portrait insinuates that Ruff shoots only archetypal young Germans with blonde hair. Chevrier claims that Ruff's portraits are mechanical, pure signs of conventional identity, without history, and tautological. Ottmann, blandly misreading the unswerving modernity of Ruff's portraits, accuses him of "anti-modern, nationalist aesthetics," while Chevrier, finding the portraits too modern, would like to see a little more nostalgia. The following essay seeks to repudiate these arguments, to clarify Ruff's attitude and the significance of his work, and to correct a few common prejudices regarding the non-expressive, pictorial approach in art.

Ruff's portraits hark back to the Renaissance. It was then, for the first time, that the artist was expected to render the world with utmost scientific

precision. Leonardo da Vinci dismantled, examined, and drew things with cool detachment. His studies of nature formed the basis of his artistic output. Ruff applies the same treatment to our contemporary world, but with two fundamental differences. For one thing, he leaves precise observation up to the camera by employing the latest technology. The mechanization of observation is reflected in the studio setting, the stereotypical frontality of the model, and the "even, ideal, abstract light" (Chevrier) that is almost like scientific illumination of an object.

The second difference follows from the first. Painters of the Renaissance were restricted to portraying the rich and powerful, due not only to social circumstance but also to the extremely elaborate, time-consuming process of "hand-made" production. Ruff's work, however, is embedded in a potentially unrestricted, democratic context governed only by artistic choice. He has therefore been able to produce close to one hundred portraits of people whose faces, in former times, would not have been considered important enough for public portrayal.

Ruff's portraits form a significant advance over the melancholy black-and-white portraits in which the subject is clearly removed to the past. His use of color skillfully avoids posed cheeriness, decorative clichés, and facile effects. The frontality of his models, their expressionless faces, and the lighting create a setting that yields a second, higher organization of pictorial elements. The fascination of the portraits does not lie in the beauty of the models but in the beauty of formalized surfaces, lines, colors, and structures. Both levels – the realism of the faces and the aesthetic composition of formal elements – retain a mutually enhancing validity. The aesthetic, formal level lends the pictures the status of artworks and informs them with a generally valid, public dimension; the faces add content, commitment, richness, and comprehensibility to the formal level. Ruff has succeeded in combining the freedom of artistic means – exploited in the West to the point of hollow virtuosity – with the social realism of the East. One is reminded in this regard of Gerhard Richter and Jeff Wall.

The size of the pictures, often found irritating, is another means of intensifying not only their formal

and technical brilliance, but also the material presence and sensuality of the faces. Skin, hair, colors, lines, surfaces, and structures acquire an aesthetic independence in the "scientific" realism of the photographs. Ruff takes great pains to prevent a hard medicinal edge from creeping into the clarity and precision of his photographs, retaining a certain painterly softness so that the portrait is neither distorted into ugliness nor euphemistically embellished.

The size of the portraits is also a means to foil the intimacy of the interior. The dimensions of the street become part of the picture so that inside and outside begin to interact. Like Jeff Wall with his illuminated display cases, Ruff reinforces the aesthetics of the street through the neutral white background of his portraits and their size, which demands distance. (The colored backgrounds of his earlier portraits still permitted the idea of an interior.) The portraits, and also the photographs of houses, stars, and newspapers acquire impact and meaning by acting out the tension between outside world and inside room, between public and private space. This synthesizing effect is illustrated by the fact that the clarity, brilliance, and beauty of the pictures is sustained even in close-up viewing. Many people are shocked by Ruff's use of the portrait, a genre ordinarily defined by its intimacy and personal closeness, as a means of transferring the public sphere, the faces of strangers, into interior spaces.

Ruff never loses sight of the balance among the constituent elements of his pictures. He selects models intuitively, always finding faces that show a certain self-confident stylization that might be called modern without being subject to short-lived fashionable trends. The stylization is limited, however, to emphasizing the individuality of the subject, rather than glossing over the individual as in the overstated, caricaturing, and typifying methods of conventional advertising. Criticism of this kind, voiced for instance by Klaus Ottman, is a product of pompous and sloppy jounalese rather than thorough and serious study of the artist's oeuvre. The blind equation of blond hair and realism with Nazi ideology leads to the unfortunate conclusion that Ottmann has no visual education. Ruff's portraits clearly seek to

transcend national and archetypal norms. Not shallow folksiness but a new brand of international individualism informs the self-stylization of these young men and women.

Without sociological intent, the 90-odd portraits made so far present an image of a new generation of young people whose clothing and expression clearly set them off against their predecessors. Although the faces are expressionless, they impart a life-affirming attitude.

Ruff lets his models decide what they want to wear and how they want to look. No powder or makeup is applied for the camera. Nothing is beautified. The artist wants to exercise complete detachment. The face, the hair, the skin – everything is captured with the greatest remove so that it may speak for itself, in profound contrast to advertising where everything is oriented towards the product. Behind objectivity lies the wish to overcome stagnant, conventional formulae.

Ruff's portraits provide an opportunity to observe faces at leisure that are otherwise in constant motion. Artistic means, coupled with a photographically precise materiality, produce a complete stillness of image, reminiscent of paintings by Vermeer, which allows details to become pure form without resorting to euphemistic or decorative effects. Ruff pulls these faces out of the flow of time and arrests them in a motionless present. Stillness is the agent of their beauty. It transforms the model into artistic form. The result is beauty without idealization, typification without conformity to the standards of fashion and advertising.

A vital distinction between Ruff's portraits and, for instance, Dürer's similarly frontal SELF-PORTRAIT, 1500, (Alte Pinakothek, Munich) lies in the extreme dynamism of life. Dürer's self-portrait also stops time, and his understated expression shows a startling resemblance to the facial expressions of Ruff's subjects, but today Ruff has to react to a far more complex, chaotic, and universal agitation. His stillness is therefore more rigorous, colder, and more mechanical than Dürer's. Increasing velocity has also accelerated the velocity of the artistic average. The reproducibility of the setting is a logical reaction to increased acceleration, and it unites the

classical demand for stillness with the dynamics of modern life without succumbing to nostalgia. To this end, Ruff has created a construction that grants the individual unconditional personal autonomy for the split-second that he shoots the picture.

Ruff does not travel around the world hunting for photographic motifs. He is more like an artist in his studio. In his work, he unites the characteristics of scientist, photographer, and painter. It is not the journalist's but the artist's eye that guides his choice of models, most of whom are from his own world. He considers his working methods appropriate in this context because he shares a similar social and cultural background with his subjects, to whom the ubiquitousness of pictures and the presence of the camera have also become second nature. Confronting people of the Third World with such photographic methods would seem out of place to him. This is not a question of exclusion, but rather the self-imposed restriction of a conscientious artist. Ruff's work rests on his knowledge of the significance of aesthetic form and has nothing to do with the uninhibited journalistic use of the camera that points at any stranger's face.

Ruff's photographs are always pictures about pictures whether he wields the camera or not. They are pictures of people and also pictures about the genre of the portrait. In addition, Ruff takes his models out of their natural environment and dynamic and places them in an artificial setting that raises the issues of mass-produced portraiture and the mechanical rôle of the camera. The frontality, the lighting, the white background, and the expressionless faces establish a reproducible meta-level, which is not only an expression of asceticism in the face of today's endless, haphazard stream of portraits, but also its essence. This explains why the unspectacular normality of these portraits is so disturbing. They are so much like the portraits we see all the time, except that they do not show the least originality or expression, found even in the most banal passport pictures. Such artistic, formal, rigorously sustained normality and stillness turn these portraits into ur-images. "The artist executes a minimal transition, not a *maximale creatio ex nihilo*. The differential of newness is the locus of productivity. Through the infinitesimal size of this

decisive difference, the single artist proves to be the executor of a collective objectivity of the spirit."²⁾

This meta-level might be compared to Josef Alber's square or Ad Reinhardt's cross. Chevrier calls it ahistorical but it is not the superficial reproduction of a sociological context but rather reflection upon it by artistic, formal means. "Historical consciousness is distilled in inevitable reflection upon what is possible and what is no longer possible, in clear management of techniques and materials and the harmony of their relationships."³⁾

The artistic, formal finish of Ruff's meta-level clearly underscores both the individual's character as well as the lines, planes, and colors that visually constitute this character on the picture surface. The technical precision of the photography and the prints is the handcrafted, material consequence of unswerving logical consistency and by far the most striking articulation of the formal idea.

In STARS, detachment is taken a step further. Ruff has discovered a motif that opens up endless avenues for his scientific approach. With scant means, he transforms a scientific photograph into an artwork that unites conceptual, pictorial, and painterly aspects. STARS describe an arc from outer space to painting, from science to magic, from cool New York appropriation art to German Romanticism.

To a certain extent, STARS reflect on the production of pictures today. Existing material, in this case negatives from the *ESO Atlas*,⁴⁾ is placed in a wider context by the artist. The material is processed only as required for the expanded context. In STARS, this means cropping the picture. Out of the chaos of the night sky and the mechanically selected section of the original negative, Ruff creates pictures of clear, comprehensible composition. The fascination of scientific precision vies with that of the motif, which has been a source of magical images for mankind through all epochs and cultures. State-of-the-art technology does not detract from the picture's magic; it even enhances it. The beauty and appeal of STARS unfold between the drama of nature and painting, between even, planar, all-over structures and dramatic accumulations of clouds, between the chaos of infinitely complex systems and the harmony of composition.

THOMAS RUFF, PORTRAIT, 1985,
C-Print, 24 x 17cm/9 1/2 x 7 7/8".



The STARS pictures are more formal and more abstract than the portraits; they clearly show Ruff's unemotional, scientific approach to the making of pictures, in opposition to the cliché of "finding oneself in the unrestricted space of art." The anonymity intended by Ruff has nothing to do with the "copying machine" (Chevrier); the tradition is of long standing in art history. Think of Arp, Mondrian, Ad Reinhardt, On Kawara, Andy Warhol, or Gerhard Richter – to mention just a few. While artists in the first half of this century still sought to work "parallel to God's creation," artists today treat the abundance of prefabricated images as part of life just as artists formerly treated nature. In STARS, Ruff blends nature with an artistic meta-structure, collective imagery with state-of-the-art technology, and thus succeeds in creating images of painterly, dramatic, and romantic impact.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, New York, 1975, pp. 51–52.

2) Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1970, pp. 402–403.

3) Theodor W. Adorno, "Über Tradition" in: *Ohne Leitbild*, Frankfurt am Main, 1970, p. 40.

4) European Southern Observatory (La Silla, Anden).