

Da: *Thomas Ruff*, a cura di C. Christov-Bakargiev, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 18 marzo - 21 giugno 2009), Skira, Milano 2009, pp. 11-25.

Thomas Ruff e la fine del sogno fotografico

Carolyn Christov-Bakargiev

“Se c'è una cosa che le fotografie di Thomas Ruff paiono enfaticamente affermare è proprio l'assenza di memoria”

Thomas Ruff è un artista che usa la fotografia e tuttavia si pone come un non-fotografo e uno scettico: fin dai suoi primi lavori ha studiato ed elaborato in modo approfondito ogni tipologia fotografica, ogni promessa del mezzo fotografico, trovandole tutte carenti. Nella sua teatrale serie di autoritratti, intitolata *L'Empereur (L'Imperatore - 1982)*, Ruff si autofotografa mentre posa, assumendo varie posizioni tra due poltrone e una lampada da terra. L'imperatore narcisista cambia posizione, ma nessuno se ne interessa realmente, nessuno lo guarda o interagisce con lui. Lo sguardo sulla scena è distaccato e l'imperatore è solo.

Alla sua origine, nel diciannovesimo secolo, la fotografia costituiva uno strumento innovativo in grado di fissare sulla carta le fuggevoli immagini della vita: fino a poco tempo fa era contraddistinta da una qualità speciale – la capacità di registrare materialmente la memoria. Quando si iniziò ad usare la fotografia (cioè la tecnica per registrare l'immagine di un oggetto fissando la luce rifratta dallo stesso su carta, mediante vari gradi di ossidazione della polvere d'argento), pareva esistesse una possibilità reale di “stamparla”, di crearne un analogo, qualcosa di vero e verificabile, memoria da trasmettere alle future generazioni. La fotografia implicava in particolare almeno tre promesse – la promessa democratica di rappresentare *equamente* tutti gli esseri umani (contrariamente alle raffigurazioni pittoriche riservate alle classi superiori, tipiche dei precedenti periodi aristocratici); una promessa indessicale, ovvero la possibilità di sapere esattamente ciò che è “accaduto” in un determinato tempo e luogo (rispetto all'esigenza della testimonianza oculare) e infine, una promessa protesica/mnemonica – cioè la possibilità di ampliare la capacità fisica del nostro cervello di ricordare innumerevoli scene ed eventi, come se finalmente disponessimo di un “hard-drive” esterno in grado di archivarli (in confronto al racconto narrativo o mitico degli eventi, la cui essenza è instabile e volatile). Tali promesse furono indirettamente ipotizzate nel 1931 da Walter Benjamin in *Piccola storia della fotografia*, il quale ritiene che la fotografia abbia un ruolo affine a quello della psicoanalisi, poiché rende ciò che definisce un “inconscio ottico” accessibile alla coscienza mediante la registrazione e ampliando quindi la nostra conoscenza del mondo¹.

Tuttavia se c'è una cosa che le fotografie di Thomas Ruff paiono enfaticamente affermare è proprio l'assenza di memoria. Sono anche mute e svuotate da qualsiasi affezione. Ruff ci parla di una soggettività contemporanea definita dall'amnesia e ce ne parla attraverso uno sguardo amnesiaco,

¹ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1982 (originariamente in tedesco con il titolo: "Kleine Geschichte der Photographie", *Die Literarische Welt*, n. 38, n. 39 n. 40, settembre ottobre 1931).

incapace di elaborare e collegare le varie immagini impresse nella memoria al fine di creare un senso olistico, scultoreo e stratificato, della profondità della conoscenza.

Ruff ha iniziato a esprimersi con la voce di un amnesiaco in un momento molto particolare in Occidente. Tramite la fotografia emergeva allora un legame compiuto tra i sistemi di comunicazione e la cultura consumistica volto a creare una società basata sulla pubblicità di massa e sulla finanza che ha finito per espandersi in tutto il mondo durante i processi di globalizzazione degli anni Novanta e fino ad oggi. Durante tale periodo la comunicazione ha iniziato a essere incentrata su se stessa, il design a diventare autonomo da qualsiasi oggetto che avrebbe negli intenti dovuto progettare, quasi avviandosi su un percorso proprio e indipendente², la finanza a finanziare il mondo finanziario stesso. La soggettività di questo periodo non è interessata o forse è incapace di elaborare un processo di *Trauerarbeit*, di archeologia della conoscenza. Alain Badiou asserisce che il ventesimo secolo (con il suo forte impulso ad agire, i suoi crimini, il suo desiderio di creare un nuovo “uomo”, le sue utopie) è finito intorno al 1980 con quelle che definisce una “seconda restaurazione” e “l’appropriazione economica delle tecniche”: “Il secolo proclamerebbe la vittoria dell’economia, in tutti i sensi del termine: il capitale come economia delle irragionevoli passioni del pensiero.... forme del ‘pensiero unico’ attuale che, in realtà, è la promozione di una *politica* unica”³.

Ruff ha osservato tutto questo con calma e con altrettanta calma ha cominciato a spiegarci come la fotografia, e forse anche la modernità, abbiano mancato nei nostri confronti e di conseguenza quanto si sia appiattita in questi tempi la nostra percezione del mondo.

Il suo sguardo fotografico disincantato e obiettivo si attestava quindi su una posizione scettica esattamente nel momento in cui ci si aspettava che la realtà irrompesse con entusiasmo ed esagerazione nello spettacolo, verso la fine degli anni Ottanta e per tutto il decennio successivo.

A un certo punto negli aeroporti e nelle città sono apparsi ritratti retroilluminati, giganti e incombenti, raffiguranti uomini e donne giovani, dall’aspetto felice e di successo, che pubblicizzavano prodotti cosmetici e servizi bancari. I modelli erano per lo più inquadrati di tre quarti o nell’atto di compiere qualche azione o gesto apparentemente normale, in modo da apparire più reali e attrarre potenziali consumatori. Nello stesso periodo Ruff iniziò invece a creare grandi ritratti dei suoi amici di Düsseldorf, ripresi di fronte e raffigurati come nelle più fredde e inanimate fototessere, senza alcun intento pubblicitario. Mentre i ritratti della pubblicità suggerivano che chiunque avrebbe potuto avere l’aspetto di quei modelli giovani, sani e vivaci, Ruff riprendeva la tecnica obsoleta del ritocco manuale su una serie di piccoli ritratti raffiguranti persone malate, che aveva trovato e copiato da vecchi testi di medicina. Questa serie del 1995, *Retuschen* (Ritoccati), è un elemento fondamentale per capire lo scetticismo di Ruff rispetto alla fotografia che egli considera sempre e inevitabilmente costruzione artificiale, più affine alla pittura che a qualsiasi obiettiva testimonianza dell’esistenza.

Quando verso la fine degli anni Ottanta comparvero nelle programmazioni serali televisive i primi reality, prospettando una possibilità di interagire con la vita di persone reali – persone come noi – e offrendo l’illusione che i media avrebbero introdotto una nuova forma di democrazia partecipativa

² Vedere B. Groys, “The Obligation to Self-Design”, *e-flux*, n. 0, novembre 2008, <http://www.e-flux.com/journal/view/6>.

³ A. Badiou, *Il secolo*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 11-13 (prima edizione, Parigi 2005).

nella quale chiunque avrebbe potenzialmente avuto una voce e che ci avrebbe effettivamente permesso di conoscere intimamente altri attraverso i media, Ruff creava immagini degli interni (e più tardi anche degli esterni) di case vuote (*Interieurs - Interni*, 1979-83; *Häuser - Case*, 1987-91), case estremamente banali e scialbe, case che potrebbero appartenere a chiunque, prive di qualsiasi “accadimento vitale”.

Scegliendo il formato gigante per la presentazione finale della maggior parte delle sue opere⁴ e usando consapevolmente una tecnica di montaggio che rende le immagini sia lucide che distaccate dallo spazio dell’osservatore, inquadrare come sono in ampie e visibili cornici di legno (che considera parte dei materiali delle opere), Ruff mette teatralmente in scena la sua produzione, definendola “arte” prima ancora che l’osservatore abbia modo di iniziare ad ammirare le immagini e considerarne la relazione con altre forme di fotografia non artistica, quale quella presente nei media o nella pubblicità. Il formato grande delle sue opere mette in effetti in relazione l’esperienza delle sue fotografie con quella dell’“arte elevata” del periodo postbellico, cioè da quando le opere di grande formato divennero punti di riferimento artistici nell’ambito dell’espressionismo astratto e della pittura colourfield (pittura a campi di colore). La cornice, il vetro e l’immagine diventano un tutt’uno e insieme connotano teatralmente le immagini/oggetti come “segni” o “punti di riferimento” dell’arte e come arte stessa - arte e meta-arte al contempo. È evidente una chiara consapevolezza del modo in cui le immagini si inseriscono nel contesto di una esposizione come “indicatori” di arte, in un teatro definito dai rituali del mondo artistico. È altrettanto evidente comunque che ciascuna singola foto incorniciata è anche realmente arte – nella misura in cui reca impressa la consapevolezza critica del proprio status – che è una forma di autoconsapevolezza e scetticismo riguardante la fotografia stessa, celebrata e immediatamente negata. Mentre usa la fotografia, che si tratti delle prime foto analogiche realizzate con pellicole o della più recente fotografia digitale, fino ai sorprendenti *cycles* (*cicli*), del 2008, che appaiono a tutti gli effetti dipinti e non più fotografie (benché includano entrambi), Ruff denuncia il fallimento della fotografia, pur rivendicando l’aura dell’opera artistica esclusiva. La fredda piattezza delle foto e l’assenza di emozione, nonché la loro banalità, sottolineano la perdita dell’aura nell’epoca della riproducibilità tecnica descritta da Walter Benjamin in un saggio⁵ che è tuttora una delle letture preferite di Ruff. Tuttavia il suo apparente rifiuto di adottare un atteggiamento positivo a favore di una qualsiasi cosa richiama anche la negatività di un altro protagonista della Scuola di Francoforte del ventesimo secolo ossia la dialettica negativa di Theodor W. Adorno, più che il concetto di arte politicizzata per le masse annunciata dal suo collega Benjamin (che l’aveva osservata al massimo della sua chiarezza in Bertholt Brecht). Tale negatività è l’impulso che porta Ruff a creare ritratti che non dicono nulla dei singoli individui raffigurati, sfuggendo quindi alle forze di sorveglianza attraverso una forma di resistenza passiva del soggetto stesso. Come è stato scritto “affermano a viva voce ‘non sono nessuno (di particolarmente speciale)’ e al tempo stesso sussurrano ‘ma sono lo stesso uno speciale’”. Questi sono i figli, l’ultima generazione, della sorveglianza e dello spettacolo combinati, sono cresciuti tra queste grandi forze sociali e conoscono il trucco di mantenere la calma sotto questa doppia pressione: è sufficiente mettere una forza sociale (lo spettacolo) contro l’altra (la sorveglianza). Non c’è bisogno di farsi distorcere in una o nell’altra direzione: per tener testa non è necessario essere abietti (la foto segnaletica) né ammutinati (la cabina automatica per le foto

⁴ Una notevole eccezione è costituita dalle piccole immagini ritoccate a mano, nella serie *Retuschen* (*Ritoccati*, 1995) e dalle numerose piccole immagini tratte da giornali nella serie *Zeitungsfotos* (*Foto di giornale*), realizzata nel periodo 1990-1991.

⁵ W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1935-36 (originariamente: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*).

istantanee), è sufficiente rimanere distaccati”⁶.

Al fine di realizzare le tre promesse di un nuovo mondo democratico, basato sulla cultura visuale della fotografia, abbiamo accettato uno scambio: abbiamo rinunciato alla *profondità* in cambio della superficie *piatta* della stampa fotografica, forse non solo in modo letterale. Quando parla del suo rapporto con gli architetti svizzeri Herzog & de Meuron, Thomas Ruff specifica, “...gli architetti pensano in termini tridimensionali, cioè al volume. Pensano in termini di edifici e dei dintorni, mentre io penso fotograficamente (...) Il risultato è un’immagine piatta”⁷.

La fotografia ha mancato nei nostri confronti perché è piatta. Inoltre, perché abbia realmente un carattere indessicale, cioè una specie di rapporto privilegiato con il reale, noi dovremmo avere le idee chiare in merito a che cosa esiste “là fuori” da indicare, dovremmo sapere che esiste qualcosa di stabile cui guardare e a cui fare riferimento nel vasto mondo.

Quando guardiamo ciò che ci circonda usiamo due occhi e la distanza tra ciò che vede l’occhio sinistro e ciò che vede il destro è l’elemento di differenza che ci consente di percepire la profondità: il cervello combina infatti le due visioni leggermente diverse della stessa scena e ci permette di comprendere che il mondo ha una profondità, di recepirlo come un campo di volumi spaziali e topologici in continuo cambiamento. È la nostra normale visione stereoscopica, la modalità che ci permette di vedere, è il modo in cui noi esseri umani siamo “cablati”.

Che cosa succede a un individuo che vede così tante fotografie da perdere la naturale capacità di vedere stereoscopicamente – un individuo cioè che perde la capacità di percepire la profondità, combinando le due visioni leggermente diverse, quella dell’occhio sinistro e quella del destro? Come si presenta un mondo che non è più basato sulla percezione stereoscopica? Ci si può chiedere, infatti, quale forma di conoscenza possiamo costruire se la percezione è sostanzialmente basata su immagini piatte, pacificata dalla forma della rappresentazione fotografica meccanica che implica l’esigenza di esercitare costantemente la nostra abilità per creare un’immagine puramente mentale della profondità, a causa del doppio allontanamento dalla realtà. È una situazione nella quale non colleghiamo più in modo stereoscopico l’occhio destro e quello sinistro, bensì siamo costretti a re-immaginare e rivivere l’esperienza di collegamento in base al nostro ricordo della stessa, mentre osserviamo la rappresentazione piatta della stampa fotografica, oppure dello schermo del computer. Questo si verificava anche osservando i dipinti, tuttavia l’abbondanza di immagini piatte prodotte in ambito culturale è diventata così ampia nell’era della fotografia che l’equilibrio tra questi due tipi di visione (la visione stereoscopica del mondo intorno a noi e la profondità immaginata, ottenuta ricordando la visione stereoscopica di fronte a un’immagine piatta) è stato alterato. Tale alterazione di proporzioni di un’esperienza rispetto all’altra è stata così radicale nell’arco del ventesimo secolo, e particolarmente nell’era digitale, che i nostri cervelli si sono adattati all’agglomerazione piatta di frammenti informativi e pixel tanto da considerarli come forme contraddistinte da volume e profondità.

Per tornare alle tre promesse sopra citate, i reali avvenimenti si sono rivelati alquanto diversi dalle aspettative, proprio come il ventesimo secolo, ben diverso dalle visioni utopiche che lo avevano caratterizzato.

⁶ N. Bryson e T. Fairbrother, “Thomas Ruff: Spectacle and Surveillance”, *Parkett*, Zurigo, n. 28, giugno 1991, p. 96.

⁷ T. Vischer, “Interview by Theodora Vischer with Thomas Ruff”, in *Architectures of Herzog & de Meuron*, Peter Blum, New York 1995, p. 33.

Il profluvio di immagini all'inizio del ventesimo secolo ha implicato una perdita dell'arte personale della memoria: nella serie *Porträts (Ritratti)*, realizzata dal 1981 al 1991, ad esempio, il ritratto ci dice ben poco dell'individuo raffigurato e richiama più un mondo di passaporti e carte d'identità che singoli individui. Gli amici che hanno posato per Ruff in questi ritratti oppongono resistenza allo sguardo fotografico di una società basata sulla sorveglianza mediante la quasi assenza di espressione e il loro atteggiamento ripete a livello di contenuto la piattezza della forma stessa.

Data la diffusa pratica di fotografare esseri umani in ambito scientifico, antropologico o per motivi forensi, associata alla possibilità di modificare e ritoccare a volontà tali fotografie, nel ventesimo secolo è emerso il desiderio di creare un "uomo" nuovo – un genere umano come materiale da modellare e rimodellare, eliminando i suoi errori e le creature meno perfette, come nei regimi totalitari. La fotografia scientifica delle configurazioni stellari, nella serie *Sterne (Stelle)*, realizzata dal 1989 al 1992, fa riferimento apparentemente al potere dei telescopi e ad alcune sofisticate tecnologie fotografiche. Queste immagini tuttavia non ci dicono niente dell'universo in quanto le stelle rappresentate – a causa della distanza che ci separa da loro, la distanza tra una stella e l'altra e il tempo impiegato dalla luce per attraversare lo spazio – esistono con tempi diversi e non al tempo stesso, come erroneamente appare dalla fotografia. Per quanto potente fosse il telescopio fotografico usato da ESO (European Southern Observatory - Osservatorio Europeo Meridionale), in grado di scattare le fotografie stellari acquistate da Ruff e che costituiscono la base del suo lavoro *Sterne*, le immagini sono inevitabilmente fantasie costruite, fantasie dell'era fotografica.

Infine le riprese fotografiche di eventi quali guerre e disastri naturali hanno finito per produrre un offuscamento del senso di perdita e di dolore e uno sguardo pornografico che considera il corpo pura superficie e impulso elettrico, come nella fotografia dell'uomo incappucciato di Abu-Ghraib, diffusa su Internet nel 2004, lo stesso anno in cui Ruff ha iniziato a esporre i suoi primi *jpegs*.

Anche il profluvio di immagini pornografiche scaricate da Internet, che costituisce la base dei *nudes (nudi)* dal 1999, fa ipotizzare una fantasia meccanicistica dell'era digitale, nella quale il desiderio sessuale è sfocato ed effimero, costantemente stimolato e altrettanto regolarmente distratto da un'altra immagine, o istante, nella distribuzione dei pixel, che si fa largo fino alla superficie dello schermo – una stimolazione elettronica nella quale le figure rappresentate sono confuse nell'oscillazione dei bit, come se il corpo fosse collegato ad elettrodi e il desiderio un mero automatismo elettrico.

Dietro l'opera di Thomas Ruff non troviamo solo le fotografie degli impianti industriali di Bernd e Hilla Becher, ma anche il ricordo del lavoro del fotografo documentarista August Sander agli inizi del ventesimo secolo, un fotografo ben noto per i suoi ritratti di individui ordinari iniziati negli anni Venti. *Menschen des 20. Jahrhunderts (Ritratti del XX secolo)* era un progetto fotografico che Sander portò avanti per tutta la vita, nell'intento di documentare gli abitanti della zona di cui era originario, cioè Westerwald, vicino a Colonia.

Alcuni stralci del lavoro furono inizialmente presentati a un'esposizione nel 1927 e successivamente pubblicati nel 1929 nel primo volume *Antlitz der Zeit (Volte del nostro tempo)*. I nazisti bandirono i ritratti negli anni Trenta, in quanto i soggetti non aderivano al tipo ariano ideale, il libro di Sander *Volte del nostro tempo* fu sequestrato nel 1936 e le sue matrici di stampa vennero distrutte. La storia dei ritratti di Sander non è dissimile da quella delle città tedesche nel ventesimo secolo. Pesantemente bombardate dalle forze alleate tra il 1941 e la fine della guerra, le città medievali, rinascimentali, barocche e ottocentesche furono per la maggior parte distrutte. Le bombe devastavano i tetti, seguite poi da bombe incendiarie che bruciavano l'interno delle case, lasciando intatte solamente le facciate. Si vedono ancora oggi nelle città tedesche queste vecchie facciate, ma

nella maggior parte dei casi dietro c'è un nuovo edificio interamente ricostruito. È come se la storia fosse stata improvvisamente spianata, senza nessuna possibilità di guardare indietro. La seconda distruzione della Germania avvenne dopo questi bombardamenti, durante gli anni Cinquanta, quando un numero enorme di vecchi edifici fu abbattuto nella frenesia della modernizzazione, per rompere con il passato e ricominciare da capo. Le strutture architettoniche dovevano essere semplici, funzionali e a basso costo e questo cambiamento è osservabile ad esempio nelle finestre e nei relativi telai. Mentre la maggior parte degli edifici prebellici in Germania era caratterizzata da telai per finestre con piccoli vetri e strutture a croce in legno, dopo la guerra queste furono sostituite da grandi finestre quadrate o rettangolari con telai in metallo, più facili da pulire e più luminose. Le fotografie architettoniche di Ruff sono spesso costituite da vedute di queste superfici piatte, di queste facciate senza memoria. Analogamente ai ritratti ripetitivi e tuttavia unici, le architetture mute e moderne, come le infinite finestre che dagli anni Cinquanta contraddistinguono le facciate degli edifici in Germania, dopo le distruzioni della seconda guerra mondiale. Un mondo senza memoria, un mondo senza storia, un mondo senza visione stereoscopica, un universo piatto e scialbo.

Una delle caratteristiche più evidenti nell'arte di Thomas Ruff è l'uso della classificazione o meglio il fatto di lavorare in serie e di compilare e ordinare serie, sebbene il suo sistema di classificazione sia tutto tranne che sistematico. Ruff non tenta di esaurire tutti gli esempi di ogni categoria, né perviene a conclusioni, come farebbe un minimalista. Ogni classificazione crea una forma di ordine, un'organizzazione formale e in Ruff tutto ciò che rimane è questa organizzazione formale. Non ci sono conclusioni, nessuna possibile interpretazione statistica derivabile dai suoi "campioni". Sono un insieme di campioni inutili, non hanno alcuna funzione, nessuno scopo. Sono "qualsiasi".

E tuttavia c'è qualcosa di sistematicamente positivo e attivo nella negatività di Ruff e tale positività riguarda un'ecologia della creazione, della diffusione e del trattamento delle sue immagini. Per tornare all'inizio di questo saggio, è importante osservare come l'arte di Ruff, lungi dall'essere passiva, pessimistica e negativa, abbia operato in realtà in modo sistematico ed emblematico come forma di resistenza rispetto al fiume di immagini che caratterizza l'era digitale, tenendo programmaticamente le proprie al di fuori di questo rapido flusso, in modo non troppo dissimile da quello attuato da Marcel Duchamp quando creò il ready-made, mettendo in discussione il profluvio di beni di consumo nelle nuove gallerie della modernità (i primi centri commerciali), rimuovendo l'oggetto da quel sistema di circolazione e sospendendolo al di fuori del tempo e della sua funzione come oggetto di scambio. Se la fotografia è diventata un diluvio e trionfa nelle grandi immagini pubblicitarie, sui cartelloni degli aeroporti e nelle enormi figure retroilluminate che vengono sfornate, installate e sostituite a velocità incredibile – non appena la moda di quest'anno cede il posto a quella del prossimo – Ruff ha attentamente controllato il numero delle proprie immagini, mantenendole entro un numero relativamente basso di serie.

È commovente pensare che a fronte di migliaia di ritratti scattati e associati a un testo per lanciare un nuovo cosmetico, Ruff abbia prodotto un numero così contenuto di ritratti, gran parte dei quali raffiguranti amici e conoscenti di Düsseldorf. Oppure che, a fronte del gran numero di riviste mensili dedicate alla fotografia architettonica, Ruff si sia dedicato a poche selezionate immagini di Mies van der Rohe, Herzog & de Meuron e più recentemente Luigi Cosenza. Anche i suoi *jpgs* - ingrandimenti di immagini tratte da immagini a bassa risoluzione presenti in rete e quindi evidentemente molto "pixellate", sono relativamente pochi se si pensa ai milioni di immagini disponibili in Rete, una cyber spazzatura di immagini.

In verità, quando si considera la banalità di una fotografia di Ruff , si potrebbe pensare (o in effetti immaginare) che ne esistano innumerevoli esemplari. Se si guarda una delle sue Häuser, si immagina che debbano esistere centinaia di opere di questo tipo, dato che la Germania contemporanea è disseminata di facciate grigio chiaro degli anni Cinquanta, con grandi finestre rettangolari e un'unica vetrata. Quando si vede uno dei grandi ritratti di Ruff, si immagina che potrebbero essercene in circolazione almeno quanto quelli dell'archivio di August Sander (che, nel 1945, conteneva 4500 stampe e 11000 negativi, malgrado le sue opere fossero state bandite dai nazisti). Quando si vede un *jpegs* o un *nudes*, per esempio, si presume che esistano milioni di immagini simili sul Web e che certamente Ruff ha sfruttato tali infinite risorse per produrre innumerevoli oggetti fotografici ingranditi, incorniciati e commerciabili. I numeri però raccontano una storia diversa – esistono 47 *Interieurs*, 29 *Häuser* e solo 60 *Porträts* con sfondo a colori e 129 con sfondo neutro. Esistono solo 177 *nudes* e 155 *jpegs*. Su migliaia di possibili *Sterne*, ce ne sono solo 144. Il gruppo più numeroso tra le sue opere riguarda le *Zeitungsfotos*, immagini tratte da giornali, quasi come se fossero un'elegia della stampa nel periodo di ascesa del mondo digitale – e anche di queste piccole foto ne esistono soltanto 400. Per ora sono stati prodotti solo 8 *cycles* e solo 3 *cassini*. Si tratta di numeri più consoni all'opera di un pittore che a quella di un fotografo. La pratica artistica di Ruff implica quindi non solo la scelta e la produzione delle immagini fotografiche stesse, ma anche una più ampia pratica critica basata su un'etica di comportamento artistica, sul ritirarsi, sul trattenere, sul produrre meno immagini di quanto si faccia normalmente nel nostro mondo saturo di immagini. Il suo sguardo è senza qualità, senza ideologia, senza azione e si dirama in tutte le direzioni. La sua arte non include tutto, ma riguarda tutto e riguarda la nostra necessità di avere tutto. Come una parete piatta, si pone nel mezzo e non è possibile ignorarla.