

Afectos globales, efectos de identidad

El fantasma en la máquina de Thomas Ruff

Teresa Arozena

Un aspecto que distingue con claridad el conjunto de la producción de Thomas Ruff es, sin duda, esa especie de zozobra o incomodidad que se experimenta ante su obra. Él es probablemente el más *molesto* de los exponentes de la escuela alemana de los años 80-90, esa generación de fotógrafos caracterizada por un uso frío, controlado y absolutamente conceptual del medio fotográfico.¹ Precisamente, es desde esta disposición incómoda que singulariza su producción distanciándola y haciendo imposible encuadrarla en la generalidad de una práctica fotográfica inscrita bajo una etiqueta, desde donde sin duda puede darse un acercamiento productivo al conjunto de su trabajo, caracterizado por un tenaz cuestionamiento en torno a las propiedades del medio.

Ello hace que en el último cuarto del siglo pasado y comienzos del presente su obra plantee toda una serie de cuestiones y percepciones renovadoras en torno a la imagen y sus contextos de lectura. ¿De qué forma miramos? ¿cuáles son los potenciales del medio en sí, por encima de los *contenidos*, más allá –o más acá– de la *profundidad de relato* que sea capaz de ofrecer una imagen? En cierto modo estas cuestiones, si se las tiene en consideración, son algo *aguafiestas* incluso para los aventureros consumidores de arte, como un cubo de agua fría en la cara que viene a apartarnos de la visualidad hipnótica del trance mediático, que nos quita de la boca los placeres evasivos de la *golosina visual* y sus condicionamientos perceptivos, mediante los que operan los mecanismos de poder social. Píldora roja. El camino difícil de Ruff discurre a lo largo del conjunto de su producción constituyendo un tenaz trayecto de investigación en torno a la retórica de los modelos de representación propios de nuestras sociedades contemporáneas.

En su persistente cuestionamiento del medio fotográfico y sus contextos de recepción resulta además evidente que Thomas Ruff encuentra en el espacio inmersivo y fluyente de la arquitectura el lugar idóneo para sus desplazamientos y ejercicios de extrañamiento. Series fotográficas de edificios de Mies Van der Rohe, colaboraciones en los edificios de Herzog & de Meuron, o sin ir más lejos, ese gran formato que trabaja en sus obras y que las ata de forma ineludible a una experiencia profundamente espacial y corporal, a una *vía de tactilidad*. Tal vez

¹ Una serie heterogénea de fotógrafos –Thomas Struth, Adreas Gursky, Axel Hütte, Candida Höfer, el propio Thomas Ruff– que surgen del caldo de cultivo de la Dusseldorf Kunstakademie, donde Bernd y Hilla Becher eran profesores.

ello se derive del modo en que en el espacio arquitectónico confluye aquel paradigma de la *experiencia difusa*, recepción de la obra de arte en la *disipación* que ya describía Walter Benjamin como nuevo modelo perceptivo en la era de la fotografía, cuyas implicaciones políticas y sociales resultan aún inmensas y del todo vigentes.² En esta ocasión, bajo la petición de la constructora OHL a cargo de las obras del edificio de TEA Tenerife Espacio de las Artes, y a sugerencia de los arquitectos Herzog & de Meuron, con quienes el autor ha trabajado en múltiples ocasiones, Thomas Ruff propone una serie de 10 imágenes de gran formato para ser montadas en la gran pared Este de la biblioteca del nuevo edificio. Nueve de dichas imágenes se enmarcan dentro de su serie *JPEGs*, iniciada en el año 2004; la décima imagen pertenece a su serie *Sterne (Estrellas)*, realizada entre 1989 y 1992, consistente en un enorme repertorio de grandes fotografías de cielos nocturnos del hemisferio sur, obtenidas a partir de los negativos de los archivos del European Southern Observatory (ESO).

*

El medio fotográfico sitúa sus orígenes y desarrollo dentro del ámbito complejo de la modernidad y su intenso proceso de industrialización y tecnificación. No resulta por tanto sorprendente que la búsqueda de un lenguaje fotográfico específico albergue, más que a menudo, una estrecha relación con la idea de un *devenir máquina*, como una suerte de constante que emerge en las diferentes tentativas de trazar una historia del medio. Así, podría afirmarse que el camino que recorre la evolución de la *imagen técnica* se extiende al amparo de una larga sombra, la que proyecta esa concepción de la máquina como *espejo* de lo humano, y como el ámbito del *deseo completo*, ese punto de tensión donde el hombre puede ser, más allá de sí mismo, *perfecto*. Pero el siglo XX no es definitivamente un tiempo orientado hacia ese estado infinitamente aproximable del ideal, sino más bien un espacio de marcadas tensiones que propician el conjunto de contradicciones que nutren hoy nuestro sustrato social. A ello responden sin duda esos escenarios distópicos a los que frecuentemente nos conduce la mitología *sci-fi* y su pensamiento prospectivo, que explora a menudo otros ámbitos más oscuros y complejos de esa *dimensión de la máquina*, en la que el cuerpo social penetra irremisiblemente desde la modernidad hasta nuestros días.

No cabe duda de que el conjunto de estas preocupaciones se hallan especialmente presentes en el pensamiento y la estética alemana a lo largo del siglo pasado; desde la claridad reveladora de la *Nueva Visión* y su fe en el mecanismo, o la feliz consigna de Walter Gropius “arte y técnica, una nueva

² Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973.

unidad” a los claroscuros amenazantes de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), donde vemos cómo la lógica masiva e industrial de la producción maquina de series iguales se aplica a la fabricación de individuos como máquinas, a la idea del ascenso del autómatas; desde el riguroso proyecto de catalogación de los tipos sociales de August Sander a la pulsión serial de los Becher y sus cuadrículas pop de nostálgicas máquinas *retro*. En este sentido, la producción de Thomas Ruff radicaliza en extremo dicha búsqueda, desplazando su propia experiencia hacia el difícil borde que oscila entre lo humano y lo extra-humano, una relación delicada que a la postre no apunta hacia otra cosa que a una problemática en torno al sujeto, en torno a la mirada y el lenguaje.

El propio Ruff señala, en relación a sus series *Porträts (Retratos)*, cómo su generación, imbuída en una suerte de extraña *futuridad*, esperaba con curiosidad el año de Orwell, 1984, desarrollando como resultado, a lo largo de la década de los ochenta, una larga secuencia serial de representaciones del rostro que jugaba con la retórica de las cámaras de vigilancia en una sociedad devenida panóptico.³ Así, si los ejercicios fotográficos de Ruff ofrecen una lectura multidimensional y compleja que no se deja reducir a fórmulas interpretativas, desde luego es posible observar el modo en que la indagación radical en la visión de la máquina como encarnación de la racionalidad, ámbito de la objetividad absoluta, emerge como un elemento recurrente dentro del conjunto de su producción, que se apoya siempre en una operatoria fundada en la más pura serialidad maquina. Iteración auto-similar sin finalidad o función, antinarrativa, como conjugación límite de la repetición y la diferencia.

De este modo, la noción del archivo y el catálogo en Ruff, su acumulativa ordenación lógica, es siempre un efecto retórico –y sin duda por ello su obra se experimenta especialmente bien a través del formato catálogo. Una cita a la lógica acumulativa del mercado propia del sistema capitalista y sus procesos tecnológicos de estandarización de la producción; constatación del mundo tras la *rebelión de los simulacros*, que a lo largo del siglo XX ejecutaría la sentencia sobre el original, la disolución del modelo, arrojándonos a la imposibilidad de lo idéntico. Una cita, asimismo, a ese sistema discreto de equivalencias propio del pensamiento positivista, que organiza la retícula interpretativa del mundo que conocemos, el mundo de nuestras máquinas.

Largas series de retratos de gran formato planteados como imágenes de identificación policial o de *fotomatón*, verdadero trasfondo conceptual del género en una sociedad del control; vacíos y repetitivos paisajes urbanos realizados con

³ Bernd M. Scherer, “Entrevista con Thomas Ruff”, *Thomas Ruff. Identificaciones*, Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo Tamayo Arte Contemporáneo, México D.F., 2002, p. 55.

un dispositivo de visión nocturna –*Nächte (Noches)* (1992-1996)– igual que los utilizados por el aparato militar para la guerra. Los trabajos de Ruff parecen apelar a las *potencias protéticas* y amplificadoras de la máquina de visión desarrollada a lo largo del siglo XX. En *Sterne*, pone en juego modelos de representación del ámbito científico de la astronomía y su proyecto de reticulación de los cielos mediante una enorme colección de imágenes captadas por los telescopios del European Southern Observatory. En *andere Porträts (otros Retratos)* (1994-1995), construye extraños rostros fantasmas segregados por un peculiar artefacto, una *Unidad de Montaje Minolta*, aparato utilizado por la policía alemana durante los años setenta para realizar retratos robot, capaz de mezclar cuatro imágenes diferentes sobre la cuadrícula de un solo negativo. En él vemos emerger una suerte de *otredad robótica*, extrañas subjetividades que nos miran desde el limbo de los rostros, pura virtualidad, puro efecto, sólo código dentro de la máquina. En todos ellos, lo maquínico, como proceso iterativo arrojado al devenir, a la aleatoriedad del tiempo, parece revelarnos una gnoseología de lo in-idéntico.

Quizás especialmente estos *otros Retratos* pongan en evidencia el modo en que la objetividad racional que trabaja Ruff, en su contundencia, termina deviniendo a menudo mas allá de cualquier intención, completamente ambigua, perfectamente subjetiva. “No hace falta que yo trascienda el aparato; si dejo que trabaje conforme a su propia lógica, el aparato se trasciende a sí mismo”.⁴ Es este aspecto profundamente abstracto de la máquina y su producción, de lo automático y lo serial –esa indeterminación extrema que, sin duda, tiene algo de *extra-humana*, capaz tal vez de operar la apertura de un pensamiento del afuera– donde reside quizás la mayor potencia de la obra de Ruff, en esa especie de contradicción o interferencia en la que, paralelamente a la operación absolutamente objetiva que dibuja un contexto determinado en la crítica fotográfica –distancia y observación–, se adhiere una suerte de *ruido* alegórico que, como señala Joanna Lehan en relación con su más reciente serie, *JPEGs*, afirma extrañamente una zona de experiencia y subjetividad.⁵ Igual que esos fantasmas robóticos, puro efecto retórico de la visualidad como lenguaje, donde siempre –tanto más cuanto más maquinal sea– comparece en ella un sujeto-en-proceso, un *sujeto como efecto*.⁶



JPEGs, serie a la que pertenecen nueve de las diez imágenes que Ruff nos propone en esta ocasión, es un trabajo que el autor inicia en el año 2004 y su lectura ha de situarse en el escenario globalizado y postapocalíptico del mundo después del 11-S, donde el *estado de excepción*, el ruido de fondo de una guerra

⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁵ Joanna Lehan (ed.), *Tomas Ruff jpeg*s, Aperture Foundation, New York, 2009.

⁶ José Luis Brea, “Fábricas de indentidad (retóricas del autorretrato)”, *EXIT. Imagen y cultura*, nº 10, Madrid, 2003.

global permanente, la noción de la ruina y del desastre, se revelan como sustrato de un mundo espectacular, devenido imagen. Como en proyectos anteriores, las imágenes de *JPEGs* derivan del trabajo en torno a un archivo existente, uno que, en ese caso es tan grande y ubicuo como cotidiano, Internet. Así, el título de la serie hace referencia al conocido Standard de compresión para fotografías digitales (siglas de Joint Photographic Expert Group), utilizado muy frecuentemente en los entornos Web.

La lógica del *readymade* –esa suerte de producción silenciosa y clandestina que Duchamp revelara tras el mero acto de extraer un objeto de su contexto, señalando hacia la noción de consumo como un hecho absolutamente abstracto– determina la operatoria de esta serie, en la que Ruff nos obliga a interrogarnos sobre el modo en que el campo expandido de la fotografía se experimenta definitivamente hoy como fenómeno de consumo, en ese nuevo *imaginario conectivo* que supone Internet. No hay novedad en este procedimiento apropiacionista; la historia del arte del siglo XX se construye sobre el trabajo con materiales preexistentes, es decir, en ese ámbito que Nicolas Bourriaud ha aglutinado bajo el término de *postproducción*.⁷ Además el propio Ruff a lo largo de su proceder ha utilizado constantemente imágenes extraídas de diferentes repertorios icónicos, arrojando siempre el acto de visión bajo la responsabilidad particular de cada *lector*. Si desde luego, en general, servirse de un objeto es interpretarlo, Ruff utiliza en este caso las imágenes tomadas de esa suerte de *inconsciente global electrónico* que produce Internet para demandarnos por la propia interpretación, excavando así una vez más en la retórica social y tecnológica del medio y sus usos.

De un empujón Ruff nos hace ingresar en el ámbito dilatado de la imagen fotográfica en la era de la distribución electrónica –o nos recuerda que estamos sumidos en ella–, desafiándonos a reflexionar sobre el modo en que lo experimentamos o consumimos, sobre las condiciones de la recepción en un mundo devenido imagen –*simulación incondicionada* que anunciara Baudrillard– potenciada en extremo ahora en las mil pantallas que se engarzan en nuestra vida cotidiana otorgando cuerpo a ese *ser fotografía* del mundo, con su discontinuidad y fragmentación, su mirada amplificadora y su instantaneidad artificial; ojo omnipresente, pujanza mediática, que edita constantemente el mundo y su *realidad decantada*, en la era de la manipulación digital.

⁷ Nicolas Bourriaud, *Postproducción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2007.

Pero ya desde finales de los 90 Ruff experimenta con el potencial de las imágenes digitales, volviéndose hacia la superficie material, hacia el *cuerpo* de éstas, en su aspecto profundamente abstracto y pictórico. Especialmente sus substratos –*Substrats*–, iniciados en el año 2001 responden claramente a una noción de *cuerpo electrónico* de la imagen, como una pura superficie vehículo de estímulos dirigidos a la corteza visual, donde la asunción de la *pantalla* como nuevo ámbito del campo imaginario queda del todo patente



Superficie donde la información reemplaza a la naturaleza, la *pantalla* es ese dispositivo físico-técnico que viene a sustituir en el siglo XX a la tradicional “ventana de la representación”. En ella las imágenes ya no describen a ninguna realidad; sólo vehiculan una estimulación neurológica, una información. Y si el reino de la nada visual, de la abstracción de las imágenes sin significado, es un ámbito bien amueblado ya por la pintura moderna y su apuesta por la absoluta superficialidad material, desde el espacio de la fotografía, Ruff es consciente de que, asimismo, ésta tan sólo puede alcanzar la superficie de las cosas. Ello se pone de manifiesto en su tenaz resistencia a *psicologizar* las imágenes –a proyectar en ellas lo que *queremos ver*–, en su constante referencia al medio en sí, como una forma de fijar la atención en el cuerpo material, en esa *cáscara* que nos parece a menudo tan sólo el *envoltorio* de la imagen, en la pura superficie objetiva de la presencia fotográfica, de lo que tenemos delante. A contracorriente de los diversos usos asignados al medio a lo largo de su historia, a Ruff le interesa el *cuerpo* de la fotografía.

Un cuerpo que definitivamente es eléctrico, en la era de la convergencia mediática de todas las pantallas, de la inmaterialidad etérea de las teletecnologías. No es del todo insólito, si se recuerda el célebre canto de Walt Whitman anticipándose al nuevo siglo XX,⁸ celebrando con satánica fuerza esa multitud de efusiones superficiales, ondas y partículas infraleves que constituyen en sí los cuerpos; “toda esa abundancia de lo impalpable”, ese valor entre las superficies – que dijera Foucault.⁹



Por otro lado, si se tiene en cuenta cómo el horizonte fotográfico se engarza hoy a un nivel molecular en el ámbito cotidiano, si se observa cómo se ensancha en la experiencia dispersa del paisaje doméstico, resultará sin duda sencillo comprender la cualidad corpórea que asume hoy la fotografía. Pues más que nunca, comprimida e hiper-funcionalizada, una fotografía es *objeto de uso*,

⁸ Walt Whitman, “I Sing the Body Electric”, *Leaves of grass*, 1855; trad. de J.L. Borges, “Yo Canto al Cuerpo Eléctrico”, en Walt Whitman, *Hojas de hierba*, Lumen, Barcelona, 1991.

⁹ Michel Foucault, “Theatrum Philosophicum”, en Michel Foucault y Gilles Deleuze, *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1995.

alojada en los pliegues de la costumbre; una fotografía hoy se habita, se amaña, se acaricia, se desea, se consume, se esgrime, se usa para lo que sea, cumplida la promesa benjaminiana, aquella *vía de tactilidad* que la técnica abría, modificando para siempre la modalidad perceptiva; más que nunca ahora, en el flujo electrónico de la red, una fotografía deviene cuerpo.

En este sentido, ya en 1999 en su serie *nudes*, citando el tradicional género fotográfico del desnudo, Ruff se adentra en el universo icónico de pornografía *online*. Toda una etnografía de las audiencias, donde el autor pone ya de manifiesto esa *dimensión de uso y consumo* cotidiano de la imagen, mostrando nuevamente un catálogo de tipos, como una suerte de rejilla normativa basada en categorías, donde se inscribe en gran medida el deseo libidinal colectivo. Pero el autor en un segundo momento de postproducción, manipula digitalmente estas *imágenes-etiquetas* elegidas, que son sometidas a un proceso de síntesis –técnicas de desenfoque, eliminación de detalles, oscurecimiento– que deriva en un resultado eminentemente pictórico, creando así una deliberada ambigüedad perceptiva. Su atención reside ya entonces en ese archivo electrónico de la Web, ese *imaginario conectivo*, sobre el que también se basa su serie *JPEGs*, a la que pertenecen las imágenes producidas para Tenerife.



*

Es evidente que la noción del *gran archivo* electrónico de Internet difiere en gran medida de la idea de archivo tradicional, en el sentido enciclopédico o documental de la acumulación o catalogación. Su carácter fluido, su constante variabilidad –permanente desplegarse en circuitos cruzados estableciendo nuevas conexiones– guarda sin duda mayor relación con la noción menos *iluminada*, más oscura, de un *inconsciente tecnológico*, cuya persistente ondulación realiza un inacabable ejercicio de *renderizado* de lo que se conoce, se experimenta, se intercambia, se habla, se muestra. La imagen de las gigantescas naves donde operan los motores de búsqueda de Google que evoca José Luis Brea en su obra *cultura_RAM*,¹⁰ resulta al respecto por completo sugestiva; extrañas estancias orquestando ininterrumpidamente el flujo, administrando las velocidades en su deriva de contenidos. Insólitos lugares transicionales, arquitecturas virtuales que tal vez sólo puedan ser soñadas en una noche inimaginablemente oscura, una noche para alimentar las innumerables fabulaciones *sci-fi* que proyectan en nuestra existencia cotidiana una inapelable dimensión de futuridad. Poderosa imagen la que Brea ofrece del monstruo distribuidor Google, devenido emblema de la Red; arquitectura orgánica, gigantesca máquina abstracta, virtual, etérea, de túneles interminables y laberintos cruzados, que pone en relación distribuida las

¹⁰ José Luis Brea, *cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2007, p. 15.

innumerables terminaciones nerviosas de una trama cuasi infinita, “la totalidad virtual absoluta de *todos* los conocimientos existentes, en una dispersión ubicua pero interconectada de lugares sin privilegios, sin cualidades, deslocalizados y homótopos”.¹¹

Lugares sin privilegios. Esta *memoria red* como construcción fluyente determina en gran medida la forma del imaginario en la era de la globalización, que es también la era de la dispersión y la deslocalización. Pues en el postmoderno espacio capitalista de los flujos, la “urbe total” como un espacio completamente codificado, nos devuelve una extensión homogénea de lugares en serie, lugares standard. *Dejá vú* como condición inmanente una realidad sobreiluminada, donde “ya se ha visto todo”, como cantaba Björk en la película de Lars Von Trier. Mundo que fluye a través de una rejilla de *etiquetas*, balizas para los motores de búsqueda. Así, el gran archivo electrónico de la memoria-máquina del universo informatizado nos ofrece, acorde con el proceso espacial capitalista, un *hipernolugar*, que en el sentido de Marc Augé, carece de historia, de memoria propia.

Es esta la sensación que sin duda emerge en un primer momento al visionar las imágenes que Thomas Ruff elige bajo la *etiqueta-Tenerife*. Imágenes del mundo como una expresión sin autor, genérica y colectiva, imágenes como *media*. Lugares cualesquiera escupidos por un ciego motor de búsqueda; la singularidad se diluye en la in-identidad, en el anonimato –del mismo modo que sus series de retratos policiales reflejaban sin duda la profunda anonimidad del sujeto. Inmediatamente después somos arrojados a una extraña ambigüedad perceptiva, producida por la borrosidad de las imágenes, que han sido sometidas a un proceso de ampliación más allá de sus límites de resolución. Cuerpo a cuerpo penetramos los volúmenes pixelados, las formas y colores abstractas que juegan con el ojo. La sensación aterciopelada de suavidad contiene una evidente cita a la pintura. Del puntillismo a las atmósferas de Turner; pero además, las *imágenes-etiqueta* que Ruff entresaca del inconsciente global electrónico plantean deliberadamente un juego de referencias a la temática romántica de la ruina portentosa, y de la grandeza e ilegibilidad de la naturaleza. En una especie de ejercicio de extrañamiento, una vez más Ruff demuele cualquier viejo resquicio de fe en el medio fotográfico como “evidencia natural”, efectuando un desplazamiento que arroja las fotografías a nuestros ojos como absolutos productos culturales.

¹¹ *Ibid.*

El trasfondo de la ruina y la abstracción de los *JPEGs* no es otro que el de la ambigüedad contemporánea, espacio contradictorio donde la necesidad de subjetiva afectividad romántica coexiste junto a toda una serie de necesidades modernas y analíticas. Del mismo modo que ocurría en sus cuerpos electrónicos en *nudes*, el desenfoque por ampliación aplicado a cada fotografía colapsa la diferencia extrayendo el contenido de su particularidad, abstrayendo su lectura del hecho narrativo. Juego de escalas; esa coyuntura acercamiento-alejamiento que propone Ruff para inducir una fluctuación entre abstracción y figuración profundiza en la nada visual que subyace tras cualquier imagen técnica –algo que ya había tratado en sus anteriores series *Substrats* y *nudes*.

Tal y como quedaba plasmado en el metarreflexivo film *Blow-up*, de Antonioni,¹² si amplias demasiado una fotografía, si te adentras en ella, el grano de la imagen siempre revelará la estructura de la descomposición, el vacío que carcome el sentido. Ilegibilidad y descomposición final como la condición intrínseca de cualquier imagen técnica, construida, como describía Vilem Flusser,¹³ sobre el sistema puntillista propio del lenguaje científico. Pero la rejilla sobre la que se construye la imagen digital –esas *imágenes numéricas* también denominadas *mapas de bits*– es infinitamente más sólida, precisa y manipulable, y en ella el carácter inmersivo que implica cualquier proceso de ampliación ha quedado completamente integrado y asumido en la naturalidad del aparato. Tal vez ese tiempo expandido de factura o postproducción que ofrece el dispositivo digital, esa relación dilatada con la piel de la imagen fotográfica, nos permite acercarnos a ella más que nunca, tal y como describiera Benjamin, como un cirujano que opera penetrando el espesor de lo visual.¹⁴

Zoom, macrovisión, viaje al interior. La cosa representada tiende a desaparecer, todo referente, todo relato se esfuma para mostrarnos la superficie abstracta y tangible de la imagen, en un proceso que resulta intrínsecamente pictórico. Piezas digitales, píxeles. En este sentido, y formulado quizás de manera algo provocativa, toda imagen digital alberga una retícula moderna en su interior, y en su extremo, un cuadrado negro de Malévitch –imponente píxel negro–, esa cesura radical del sentido, triunfo de la antinarratividad, vacío por sobreexposición, como un bomba de implosión cuyo reloj nos otorgara tan sólo el fugaz respiro de las apariencias.

¹² Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*, 111 min., color, Bridge Films, Reino Unido, 1966.

¹³ Vilem Flusser, *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2001.

¹⁴ Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 42-43.

Sin embargo, también podría decirse esto de cualquier imagen fotográfica, fantasmas que se erigen sobre el vacío del sentido. La vocación de toda imagen fotográfica siempre ha sido ampliarse hasta la descomposición, o dicho de otro modo, la mirada moderna se construye en base a un modelo perceptivo inmersivo, en función de su capacidad de amplificar, de penetrar la realidad hasta sus límites. Una mirada que es lenguaje, capaz de iluminar y codificar la –casi–totalidad de lo visible.

Es siempre éste el objeto último de la desfamiliarización operada por Ruff, que trata continuamente de establecer una relación analítica con la imagen, de percibir las imágenes como puro lenguaje. No obstante, observando el conjunto de *JPEGs* resulta imposible asimismo no experimentar la carga de afectividad que inevitablemente la serie irradia. Emisión subjetiva, ya mencionada al comienzo de este texto –aquel *fantasma en la máquina* que surgía en la positividad sin determinación de la repetición y la serie, efecto inevitable de la mirada como lenguaje. En el caso de *JPEGs*, se experimenta como la emanación de un cúmulo de *afectos globales* que remiten a una borrosa sensación colectiva de desorientación política en un mundo que se desmorona, sometido a una guerra permanente de baja intensidad, donde el aturdimiento se filtra en los *hogares conectados* instituyendo una nueva clase de ruina cotidiana.

Pero ¿cómo encaja en este ambiente postapocalíptico la *etiqueta-Tenerife*, esa marca que lleva adherida una definición eminentemente turística y vacacional? En gran medida, la lógica operatoria de *JPEGs* plantea los términos de la contradicción moderna, el gran mito moderno. La Naturaleza frente a la tecnología, el progreso frente a la destrucción, la secularidad del mundo positivista frente a la categoría de lo sublime o lo extra-ordinario, último reducto de Dios. De este modo, la experiencia paisajística vendida por la marca *Tenerife*, que se pretende particularmente sublime, parece sumarse con espontaneidad al repertorio de paisajes naturales que presenta la serie, que acompañan silenciosamente a las otras imágenes, las de la guerra y la destrucción.

Si estas últimas son imágenes que sin duda hacen referencia a ese *estado de crisis* que nos atraviesa, como parte esencial del sistema de administración del capitalismo global post 11-S, sin embargo, resulta notable como dichas percepciones presentan en la serie una particular clave onírica, una existencia específica incuestionablemente fantasmal. La guerra preventiva y permanente del mercado y su inexorable lógica del beneficio afluye hasta nosotros a través de las emanaciones de ese inconsciente maquínico del mundo, que parece evocar vagamente, como a través de un sueño pastoso, la pesadilla de una tecnocracia supranacional que hace uso de la fuerza y de la guerra perpetuando un *estado de*



excepción, erigiendo la sociedad global de la in-seguridad –esa situación que parece revelarse ineludiblemente hoy como el escenario perfecto de la racionalidad instrumental que rige el aparato ideológico del poder.

Resulta casi imposible, recorriendo el conjunto de los espacios espectrales de *JPEGs*, no pensar en la ruina ballardiana,¹⁵ que presentó siempre la densidad onírica de una aventura psíquica. Imponentes paisajes crepusculares de colapso y extinción que proyectan al tiempo una transformación interior, fuera ya de toda escala humana de valores. La sombra del hongo nuclear de Hiroshima y Nagasaki, en Ballard, y también en los *JPEGs* de Ruff, es un fantasma que acompaña los desoladores paisajes creados por el desarrollo tecnológico y sus efectos ambientales, sociales y psicológicos; sombra que alimenta la distopía moderna, esa que el autor extrae de lo más cotidiano y cercano, de Internet, para devolvérmola extraña. Universo de contrastes. Entre estas oscuridades, el inconsciente maquínico interpola silenciosos espacios naturales que evocan un tiempo paralelo de unicidad. Fragmentos del paraíso. Es ello precisamente lo que vende la etiqueta *Tenerife*, cuyo eslogan es *una tierra única*.



La *originalidad*, el mito original en todo su sentido, funciona dentro de la eficacia del mercado como un reclamo esencial, necesaria potencia de localismo y peculiaridad en un mundo estandarizado. Efectos de identidad. Viajar al paraíso, viajar al origen, para ver las cosas en sus esencias, es ese el programa que ofrece cualquier destino turístico, la fabulación de cualquier viaje de placer en la era postcolonial.

Y acaso habría que decir que el viaje solo puede ser el turístico, en un mundo donde parece no quedar nada por descubrir, es ese mundo *dejá vú*; nada nuevo por ver en el horizonte sobreiluminado de los media. Ya lo señalaba hace tiempo Deleuze, con una certera e inquietante afirmación, el viaje es la televisión, la mayoría de los viajes no consisten sino en verificar el estado de la televisión.¹⁶ Hoy, en la era de la posttelevisión, la Web es ese océano virtual absolutamente inherente al viaje, un enorme sistema digestivo que regurgita constantemente el mundo en su *tipicidad*. Pensemos en las miles de *imágenes-etiqueta* que conforman el inconsciente maquínico de la red, ese enorme y moviente archivo del

¹⁵ Esos poderosos escenarios decadentes reflejo de las patologías contemporáneas que James Graham Ballard creó de un modo visionario a lo largo de sus cuentos y novelas.

¹⁶ Gilles Deleuze, “Optimismo, pesimismo y viaje (Carta a Serge Daney)”, *Conversaciones. 1972-1990*, Pre-textos, Valencia, 1996, pp. 113-131.

cual Thomas Ruff ha extraído sus muestras, el modo en que se sustenta en un sofisticado sistema de categorías o clases para representar el mundo.¹⁷

Potencia de tipicidad, que no es tan sólo un factor esencial de los sistemas de representación de la información, o asimismo, el reclamo de la industria turística; sin duda, es también la gran vocación del medio fotográfico a lo largo del siglo XX, perfecto instrumento al servicio del poder burgués como herramienta de expansión colonialista –colonización del mundo bajo la visualidad universal del *sistema-mundo* capitalista y su lógica de etiquetados.

Así, el profundo sustrato viajero de la fotografía, su papel absolutamente determinante en una mitología del viaje, responde en gran medida al modo en que, en un estrecho vínculo entre lenguaje, tecnología y poder, el medio se inserta desde sus inicios dentro de la empresa positivista de catalogación del conjunto de lo visible, de la totalidad del mundo. En este sentido, una foto siempre es el souvenir de un viaje burgués, de un viaje colonialista. Tenderá invariablemente a verificar un *tipo* dentro de una rejilla interpretativa.

Potencia de tipicidad entonces en el mundo de los lugares sin privilegios, en el no-lugar planetario y sus nuevas máquinas simbólicas para la producción de efectos de identidad. Playa, palmera, laurisilva, ocaso, desierto, roca, espuma, mar. Fotografías como fichas; con ellas el lector construirá su densa y compleja imagen interactiva. A partir de su propio código cultural, comprimirá su escenario, cifrando en él sus experiencias particulares; realidad encarnada que ha de olvidar por completo la vacuidad de la ficha.

Es algo que parece recordarnos esa décima fotografía que Ruff propone, el vacío cuadrado negro del espacio, fragmento de nada, donde el silencio extraterrestre de las estrellas, en extremo inhumano, nos exime brutalmente de toda recepción interpretativa. Las crisis ballardianas implicaban a menudo un abandono, un dejar de ser *humanos* para ser otra cosa. Quizás hoy, en el *capitalismo de las identidades* –donde las singularidades como *perfiles*, las diferencias como *tipicidades*, constituyen el filón de las nuevas formas del poder económico– debemos percibir como un regalo esa profunda anonimidad, esa *cualquieridad* de todas las cosas, que asoma a través de la matriz de píxeles que la máquina nos ofrece como un cuerpo.

¹⁷ Sin el particular sistema de representación y acceso a la información de esa otra red superpuesta a la World Wide Web, la *Web semántica* o *data Web* –que añade a los contenidos un sistema de información adicional, metadatos– Internet ofrecería sin duda un viaje caótico en un mar incierto de información, en cuyas aguas erraríamos como Ulises.

Afectos globales, efectos de identidad
El fantasma en la máquina de Thomas Ruff

Teresa Arozena 2009

Primera edición impresa para la carpeta de la exposición *landscapes/tenerife*,
TEA, Santa Cruz de Tenerife, noviembre de 2009.

landscapes/tenerife

TEA Tenerife Espacio de las Artes
Centro de Fotografía Isla de Tenerife
ISBN: 978-84-937103-3-0
D.L.: TF-1879-09

La presente edición en formato PDF se publica como copia de autor para descarga
libre en <<http://webpages.ull.es/users/tarozena/pg/textos/thomasruff.pdf>>

Publicada en noviembre de 2009 bajo licencia Creative Commons
<<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>>

