

**D'une réalité graduée**  
**Gradations of Reality**  
Thomas Ruff, *Photograms*

Jacinto Lageira

Numéro 98, automne 2014

Abstraction

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/72976ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lageira, J. (2014). D'une réalité graduée / Gradations of Reality / Thomas Ruff, *Photograms*. *Ciel variable*, (98), 12–21.

# Thomas Ruff Photograms

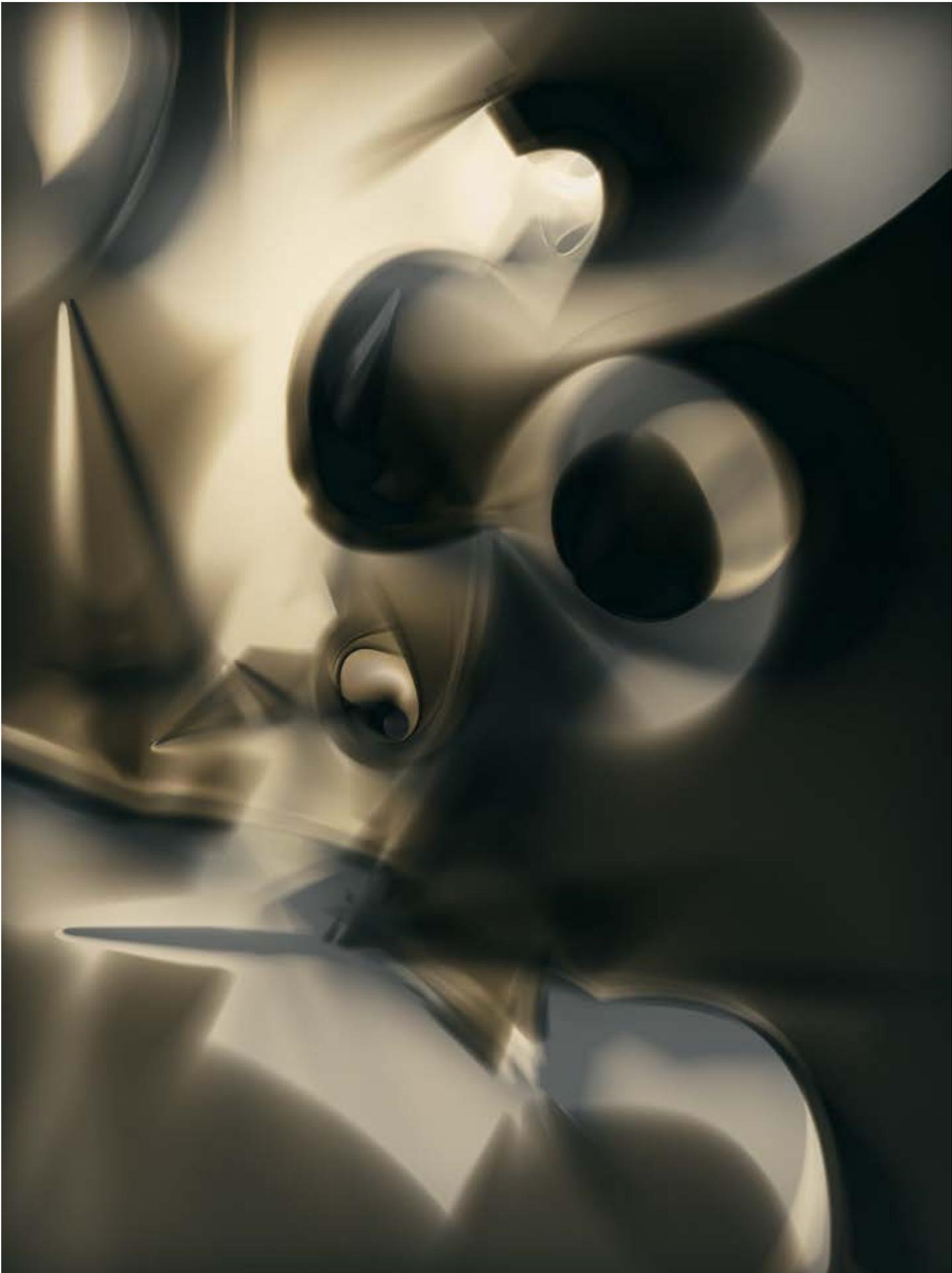


*phg.s.04, 2013*

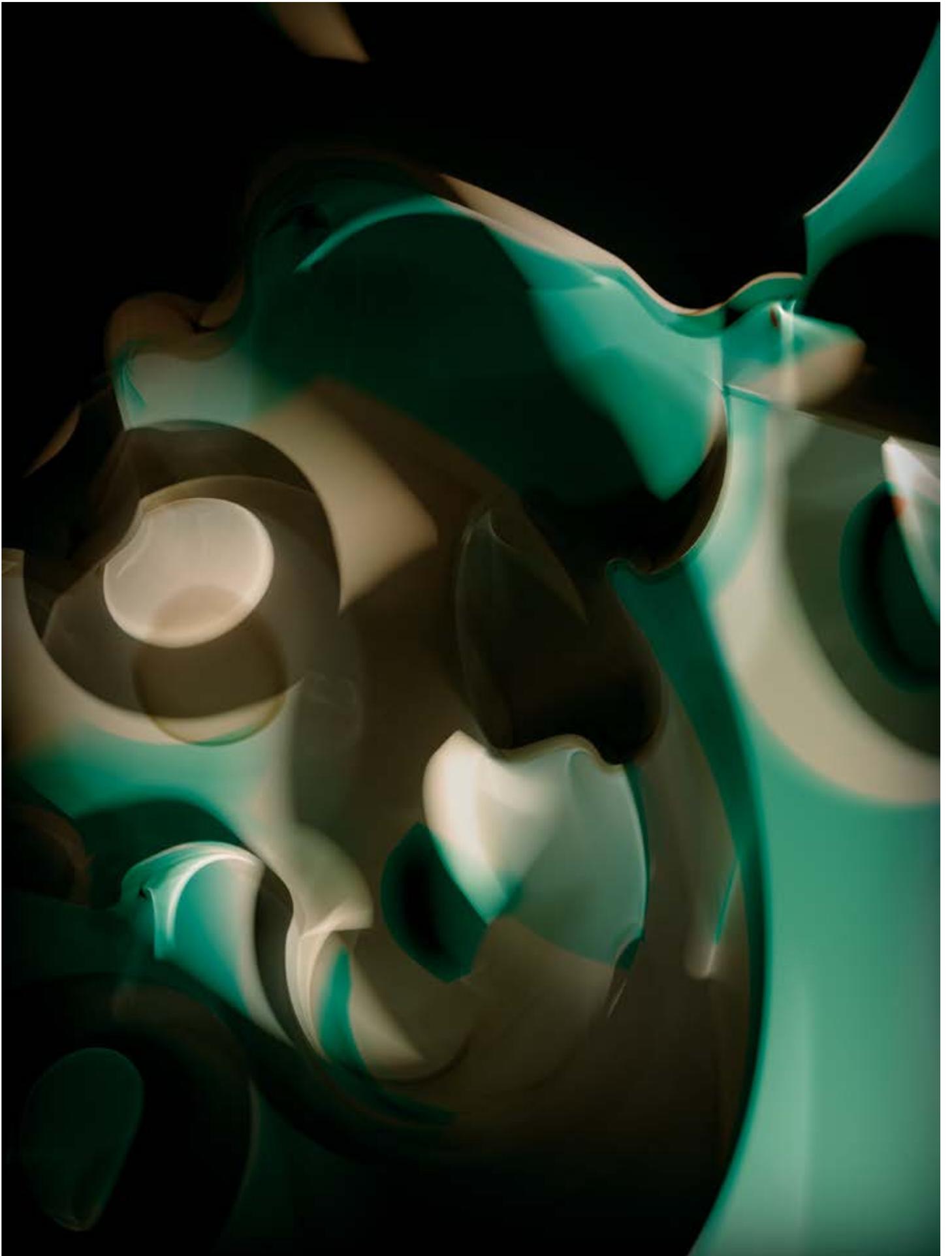
De la série *Photograms*, épreuves chromogéniques / c-prints, approx. 250 x 185 cm, permission de / courtesy of David Swirner Gallery, New York



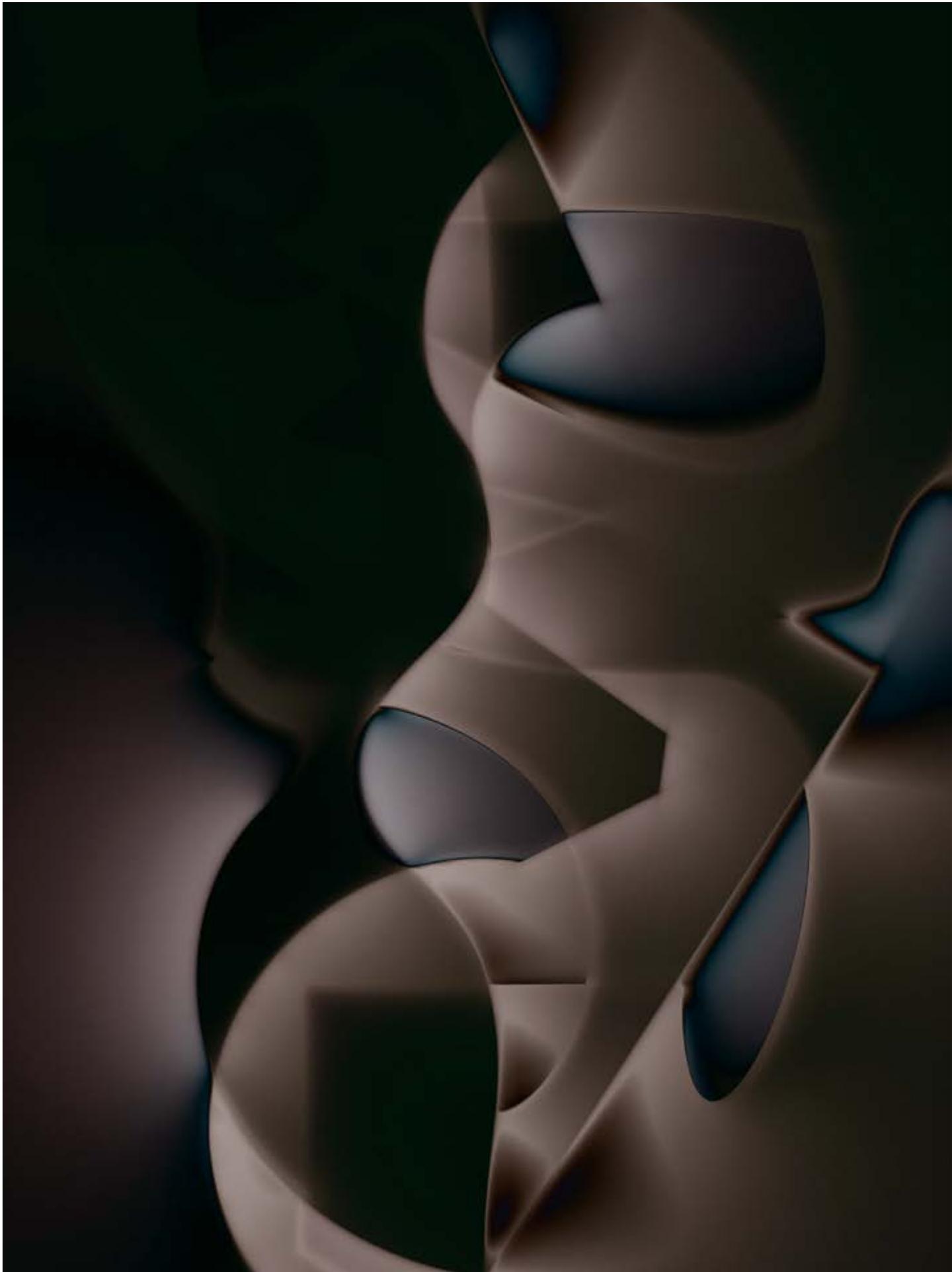
*phg.11*, 2013



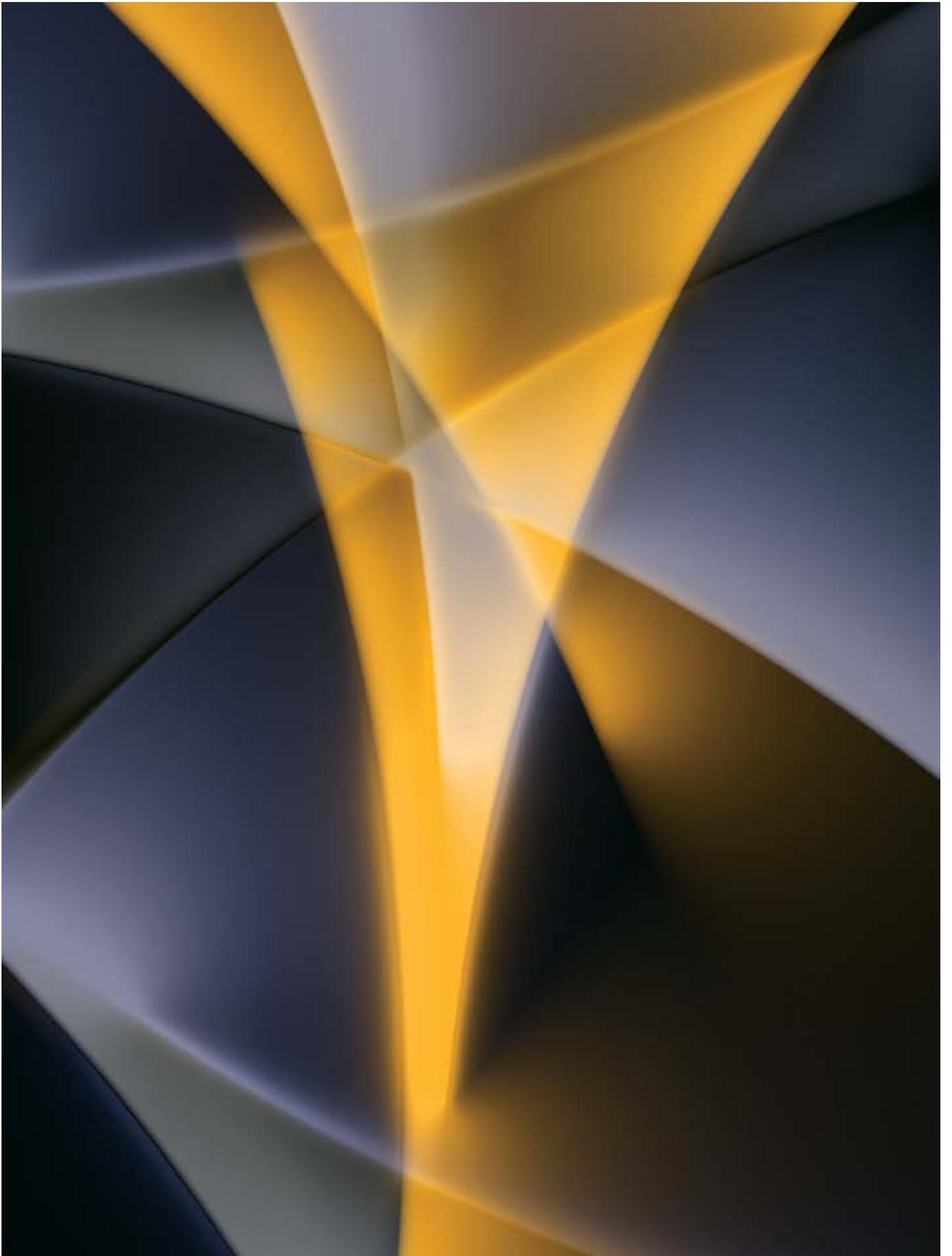
*phg.01*, 2012



r.phg.10, 2014



*ch.phg.02*, 2013



*em.phg.01*, 2013

# D'une réalité graduée / Gradations of Reality

JACINTO LAGEIRA

Une fois soulignée l'impossibilité des « photogrammes » réalisés à l'aide d'outils informatiques dans la série récente de Thomas Ruff, faisant ainsi le lien avec la formule de Moholy-Nagy expliquant que l'on pouvait faire des photographies sans appareil photographique (ses propres photogrammes), nous sommes immédiatement confrontés soit à l'élargissement de la notion de photographie, soit à sa disparition pure et simple au bénéfice d'un tout autre médium plastique. Que Ruff ait donné le nom et l'apparence de photogrammes à ses étranges images, puisqu'elles rappellent certains rendus et éléments obtenus de manière traditionnelle sur du papier photosensible, n'est pas un simple jeu paradoxal. Ce sont bien les notions de médium, de matériau, d'image, de représentation qui sont mises en question. Mais est-ce là un projet si radical dans le

... dès le moment où l'on se prend au jeu des imitations et des rapprochements, il apparaît assez vite que ces images sont tout le contraire du procédé du photogramme, puisqu'elles sont réalisées par ordinateur.

monde de l'art contemporain, où l'on ne compte plus les innovations technologiques et la très grande diversité des médiums ? Ce n'est assurément pas la performance technique qui étonne par elle-même, bien que l'on puisse admirer les formes, les couleurs et les formats, admirables précisément en raison de quelque ressemblance avec les photogrammes réalisés notamment durant les années 1920-1930. Car dès le moment où l'on se prend au jeu des imitations et des rapprochements, il apparaît assez vite que ces images sont tout le contraire du procédé du photogramme, puisqu'elles sont réalisées par ordinateur. Mais si Thomas Ruff a pris la peine de les dénommer ainsi, peut-être faut-il y prêter plus d'attention qu'à une simple curiosité ou à une amusante expérimentation.

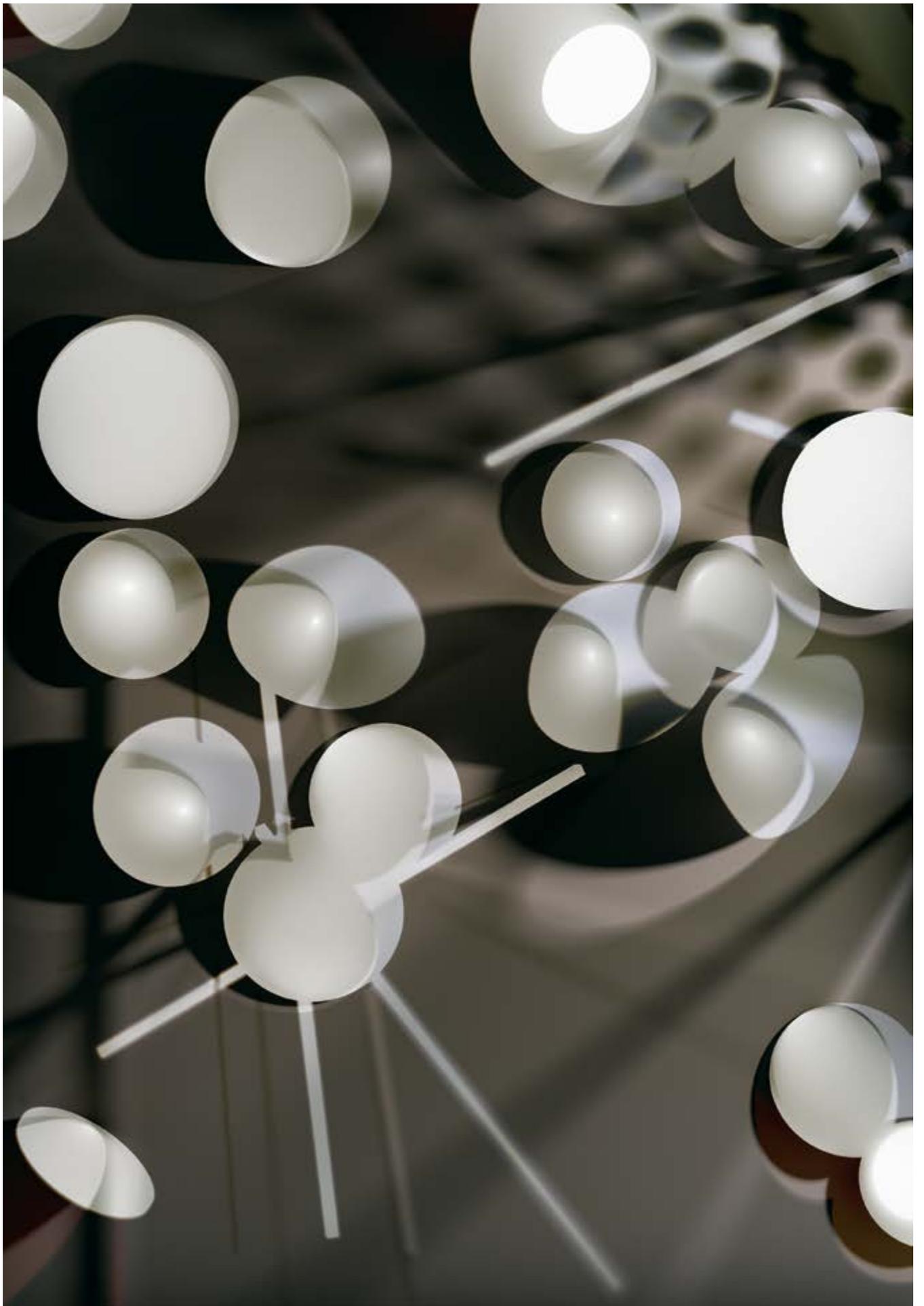
Rappelons avant tout cette apparente banalité, laquelle continue d'être omise ou minimisée, qui est que la photographie traditionnelle (argentique et numérique) se trouve, du point de vue physico-mécanique, dans une relation assurément plus proche de son modèle – de l'objet, de la chose ou de l'être photographiés – mais n'a aucunement un accès privilégié à la réalité de ce modèle. Toujours selon le strict point de vue pragmatique, la réalité du représenté est certes plus aisément transférée dans sa représentation (la photographie finale), mais cette représentation demeure par nature et par définition une image du représenté, et non le représenté immanent, présent, accessible et connaissable comme tel. Le statut ontologique de la représentation est à la fois mis en question par son médium et en ce qu'il renvoie à une réalité qui n'est appréhensible qu'à travers différents systèmes de représentations, qu'ils soient perceptuels, langagiers, physiques ou biologiques. Pour que l'on puisse affirmer de manière définitive qu'une photographie

Given the impossible computer-made "photograms" in Thomas Ruff's recent series – thus in line with Moholy-Nagy's idea that one can make photographs without a camera (he made his own photograms) – we must immediately consider either a broadening of the notion of photography or its being subsumed, pure and simple, in another visual medium. That Ruff called these strange images photograms, and that they resemble renderings and elements obtained in a traditional manner on photosensitive paper, is not just a play on paradox; these images are actually challenging ideas about medium, material, image, and representation. But is this project so radical in the contemporary art world, which now encompasses countless technological innovations and enormously diverse media? It is certainly not the technical achievement on its own that is impressive, even though we might admire the forms, colours, and formats – which are admirable precisely because they look somewhat like photograms made during the 1920s and 1930s. In fact, the instant that we are drawn to the plays on imitation and resemblance, we realize that these images are actually diametrically opposed to the photogram process, as they were made on a computer. But if Ruff has taken the care to give them this label, perhaps we should take a look that goes beyond just curiosity or regarding them as an amusing experiment.

First, we should remember the apparent truism, which is often ignored or minimized, that traditional photography (both silver and digital) is certainly, from the physical and mechanical point of view, closely related to its model – the object, person, or subject photographed – but has no privileged access to this model. From a strictly pragmatic point of view, the reality of the thing represented is certainly more easily transferred into its representation (the final photograph), but this representation remains, by nature and by definition, an image of the thing represented, and is not that thing immanent, present, accessible, and knowable as such. The ontological status of the representation is questioned both by way of its medium and inasmuch as it refers to a reality that is understandable only through different systems of representation – perceptual, language-based, physical, or biological. In order to state definitively that a photograph is an image of reality, we must know, independent of the medium in question, what this reality consists of, and this is far from taken for granted.

Because a photogram is, by definition, a shape-image obtained by direct contact between an object and photosensitive paper and direct contact with or absence of light flows, Ruff's "photograms" cannot be photograms in the strict sense. His images are computer generated, and the final referent is thus the software that calculated them. Of course, a traditional photographic image is physically and mechanically closer to the model, which is exterior to it and exists in the world. It must be recognized, however, that the true truth or the real reality that is attached to such an image is also a construction dependent on sociocultural contexts, codes, and semiotic modalities. Although we cannot deny that Ruff's "photograms" are utterly invented in

**Thomas Ruff** est né en 1958 à Zell, en Allemagne. Au début des années 1980, il décide de se consacrer à la photo et devient l'élève de Bernd Becher à la Kunstakademie Düsseldorf. Sa première exposition personnelle a lieu en 1981. Il vit et travaille à Düsseldorf. Il est représenté par la Gagosian Gallery et la David Zwirner Gallery.



*phg.06*, 2012

est l'image de la réalité, encore faudrait-il savoir, indépendamment du médium en question, en quoi consiste cette réalité, ce qui est loin d'être acquis. Le photogramme étant une forme-image obtenue par le contact direct avec un objet placé sur le papier photosensible et par le contact direct de flux de lumière ou par leur absence, les « photogrammes » de Ruff ne peuvent donc avoir ce statut *stricto sensu*. Les images sont générées par ordinateur, et le référent final serait donc le logiciel qui les a calculées. Assurément, l'image photographique traditionnelle est plus proche, d'un point de vue physico-mécanique, du modèle qui lui est extérieur et existe dans le monde. Il faut cependant reconnaître que la vérité vraie ou la réalité réelle qui lui est attachée est aussi une construction dépendante de contextes socioculturels, de codes et de modalités sémiotiques. Si l'on ne peut contester que les « photogrammes » de Ruff sont une parfaite invention comparativement à l'image photographique traditionnelle, réalisée tout de même d'après ce qui lui est antérieur, on ne peut pas non plus nier que la photographie traditionnelle n'est pas toute la réalité en soi et par soi. Il y a donc une graduation dans la restitution de la réalité selon les médiums, qui va de l'image ou de la sculpture par contact et empreinte à la représentation par procédés informatiques.

Thomas Ruff a d'ailleurs exploré ces diverses graduations. De ses premiers portraits, qui furent pendant longtemps la marque de fabrique d'une certaine école allemande, à nos jours, nous pouvons constater qu'il a progressivement délaissé le modèle direct au profit d'images remontées, trouvées, floues, quasi méconnaissables, refaites, manipulées, de sorte que les images de la série récente des photogrammes ne doivent plus rien à quelque modèle préalable que l'on trouverait dans le monde environnant. Lorsque certaines séries photographiques nous montraient des visages humains composés de différentes parties d'autres visage étrangers et, qui plus est, assemblées de manière non linéaire, ou encore un troisième visage obtenu par superposition, nous avions déjà affaire à une mise en cause de ce qu'est ou peut être la réalité. Quel était finalement le visage véritable de la personne ? De banals trucages photographiques, tous vrais et authentiques d'après la conception traditionnelle, devenaient ainsi des fictions par simple manipulation et recomposition. Ce qui conduisait inéluctablement à ce constat que le médium, *en soi*, n'est pas vrai, réel ou authentique, du moins pas plus que tout autre. Ce sont bien plutôt les fonctions qu'on peut lui faire remplir qui l'instaurent ou non, plus ou moins ou non, dans un régime de réalisme ou de réalité.

L'astuce des « photogrammes » de Ruff est que l'on imite ici les photogrammes *abstrait*s des avant-gardes, en ce sens qu'ils ne permettaient pas de reconnaître les éléments pourtant très concrets qui avaient été utilisées pour les réaliser. Et plus l'objet était concret, plus l'image tendait vers le non-figuratif. La chose se renverse ici, puisque l'on veut imiter des formes abstraites ou non figuratives d'autres images qui cherchaient elles-mêmes à échapper à toute mimésis. Car pour ce qui est du processus du représenté, il était inévitablement très concret et présent, le photogramme étant irréalisable en l'absence d'empreinte et de contact. Ces deux renvois à la réalité (photogrammes anciens et photogrammes de Ruff) ou à deux réalités bien différentes démontrent par là même que l'on peut très bien produire de l'imaginaire et de l'irréel avec des procédés des plus concrets et de l'imaginaire et de l'irréel avec des

comparison to traditional photographic images, which are made according to that which came before them, nor can we deny that traditional photography is not reality in and of itself. There are thus gradations in the reconstruction of reality that depend on the medium, which ranges from the image or sculpture by contact and imprint to representation by computer processes.

Ruff has explored these various gradations. From his early portraits, which long bore the trademark of a certain German school, to today, he has gradually abandoned the live model for images that are re-edited, found, blurred, almost unrecognizable, remade, manipulated – to the point that the images in the recent series of photograms no longer owe anything to any pre-existing model that one might find in the environs. His previous photographic series, featuring human faces composed of different parts of other people's faces and assembled in a nonlinear manner, or a third face obtained through superimpositions, already posed a challenge to what is, or may be, reality. Which, in the end, was the person's true face? Ordinary photographic effects, all true and authentic in the traditional conception, thus became fictions through manipulation and recomposition – which leads ineluctably to the observation that the medium, *in itself*, is not true, real, or authentic, at least no more than any other. Rather, it is how the functions are manipulated that position the medium, or not, or to a greater or lesser degree, in a regime of realism or reality.

The trick of Ruff's "photograms" is that he is *imitating* the *abstract* photograms of the avant-gardes, in the sense that it was not possible in those photograms to recognize the elements, as concrete as those elements might have been, that were used to make them. And the more concrete the object was, the more the image tended toward the nonfigurative. Things are reversed here, as Ruff wants to imitate abstract or nonfigurative forms of other images

**The trick of Ruff's "photograms" is that he is *imitating* the *abstract* photograms of the avant-gardes, in the sense that it was not possible in those photograms to recognize the elements, as concrete as those elements might have been, that were used to make them.**

that were intended to evade any mimesis. For when it came to the process making an image of the thing represented, it was inevitably very concrete and present, as it would be impossible to make the photogram in the absence of contact and imprint. These two referrals to reality (old photograms or Ruff's photograms) – or to two very different realities – obviously demonstrate that one can very well produce the imaginary and the unreal both with the most concrete processes and with completely autonomous technological processes that are not based on an exterior reality. And so, it is a significant paradox that Ruff's "photograms" refer, by imitation, to the reality of the photograms of Man Ray or Moholy-Nagy, for example, and thus to the representation of reality, or of a certain reality – the reality that has long been the fundamental framework for Western aesthetic production. And although this is not an imitation of an imitation – as it is an imitation of a very material reproduction

Thomas Ruff was born in Zell, Germany, in 1958, and he lives and works in Düsseldorf. In the early 1980s, he decided to devote himself to photography and became a student of Bernd Becher's at the Kunstakademie Düsseldorf. He had his first solo exhibition in 1981. He is represented by the Gagosian Gallery and the David Zwirner Gallery.

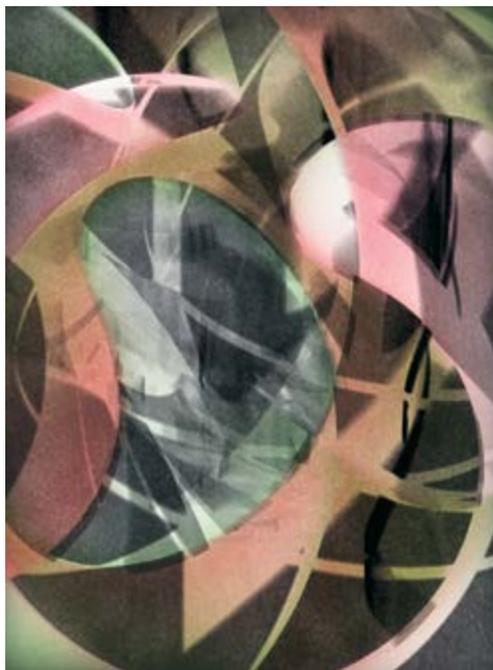
procédés technologiques complètement autonomes qui ne se fondent pas sur une réalité extérieure. Et ce n'est pas l'un des moindres paradoxes que de reconnaître que les « photogrammes » de Ruff renvoient, par imitation, à la réalité des photogrammes de Man Ray ou de Moholy-Nagy, par exemple, donc à la représentation de la réalité ou d'une certaine réalité, ce qui est depuis bien longtemps le cadre fondamental de la production esthétique occidentale. Et bien qu'il ne s'agisse pas ici de l'imitation d'une imitation – puisqu'il s'agit de l'imitation d'une reproduction très matérielle obtenue par empreinte –, Ruff renvoie au moins à une réalité vraie et authentique qui serait le matériau même du photogramme traditionnel. Car ce matériau qu'est le papier photosensible du photogramme des avant-gardes est bel et bien des plus concrets, comparativement à d'autres objets tout aussi matériels du monde, mais n'est pourtant pas une *représentation* de la réalité, ni même sans doute une *image* de cette réalité. L'empreinte, la trace, le dépôt, le résidu, le contact sont des termes bien plus adéquats pour rendre compte du processus autant que du résultat.

Les paradigmes artistiques et esthétiques occidentaux de la mimésis nous font encore tenir pour plus réelle ou contenant plus de réalité une œuvre dont les éléments sont reconnaissables ou suffisamment reconnaissables pour qu'on puisse faire le lien avec le monde. Pour cette raison, l'art abstrait ou non figuratif a eu du mal à être reconnu comme tout aussi réel ou tout aussi capable de représenter la réalité. Pourtant, un objet fictionnel, imaginaire, complètement inventé (non repris d'après ou inspiré par quelque chose qui existe déjà) possède autant de réalité qu'un objet relevant de l'imitation. Si toute représentation n'est pas imitation, au moins toute représentation est réelle ou relève d'une réalité, même fictionnelle. C'est l'une des réussites de cette série de Ruff de nous présenter une autre approche et pratique de la réalité. Non plus une réalité manichéenne ou le faux le dispute au vrai, le fictionnel au document, le factice à l'authentique, mais une réalité faite de très fines graduations, de transformations et de mutations progressives, de modifications estompées, par degrés, ce qui est une autre manière de nous dire que le processus même de la réalité est une dialectique des plus complexes.

---

**Jacinto Lageira** est professeur d'esthétique et de philosophie de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, et critique d'art. Il a notamment publié *L'image du monde dans le corps du texte* (I, II), Bruxelles, *La Lettre volée*, 2003; *L'esthétique traversée. Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*, Bruxelles, *La Lettre volée*, 2007; *La déréalisation du monde. Fiction et réalité en conflit*, Paris, J. Chambon, 2010; Jean-Marc Bustamante. *Cristallisations*, Arles, Actes Sud, 2012; *Regard oblique. Essais sur la perception*, Bruxelles, *La Lettre volée*, 2013.

---



phg.04, 2012, 137 x 110 cm

obtained by imprinting – Ruff refers at least to a true and authentic reality that would be the very material of the traditional photogram. For this material, the photosensitive paper of the avant-gardes' photograms, is well and truly concrete, compared to other, equally material objects in the world, but it is nevertheless not a *representation* of reality, nor even without doubt an *image* of that reality. The terms *imprint*, *trace*, *deposit*, *residue*, and *contact* are much more appropriate for describing the process than the result.

Due to Western artistic and aesthetic paradigms of mimesis, we still see as more real or containing more reality a work whose elements are recognizable – or sufficiently recognizable that we can connect them to the world. For this reason, it has been difficult to conceive of abstract or nonfigurative art being as real or capable of representing reality. Yet, a fictional, imaginary, completely invented object (not taking after or inspired by something that already exists) possesses as much reality as does an object arising from imitation. Even if not all representation is imitation, still, all representation is real or arises from a reality, even a fictional one. Ruff's series succeeds in presenting us with another way to approach and practise reality. This is not a simplistic reality in which the false does battle with the real, the fictional with the document, the fake with the authentic, but a reality made of fine gradations, gradual transformations and mutations, indistinct modifications, by degrees, which is another way of telling us that the very process of reality is a very complex dialectic. *Translated by Käthe Roth*

---

**Jacinto Lageira** is a professor of aesthetics and philosophy of art at Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, and an art critic. Among his published works are *L'image du monde dans le corps du texte*, 2 vols. (Brussels: *La Lettre volée*, 2003); *L'esthétique traversée – Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre* (Brussels: *La Lettre volée*, 2007); *La déréalisation du monde. Fiction et réalité en conflit* (Paris: éd. J. Chambon, 2010); Jean-Marc Bustamante: *Cristallisations* (Arles: Actes Sud, 2012); and *Regard oblique. Essais sur la perception* (Brussels: *La Lettre volée*, 2013).

---