

**ICONOMANIA, ICONOCLASTIA E VISIONI POSTISTORICHE:****Il contributo di Günther Anders****ICONOMANINA, ICONOCLASTIA E VISÕES POSTERIORES:**

A contribuição de Günther Anders

Paola Bozzi<sup>1</sup>

Università degli Studi di Milano

**Resumo:**

No século XX, novas tecnologias visuais conheceram um rápido desenvolvimento de que a idéia de uma cultura totalmente dominada pelas imagens (e a idéia fixa de fobia ocular de estar em constante exposição) de fato tem se tornado possível. Em sua crítica de, entre outras coisas, dispositivos fotográficos, Günther Anders parece se aproximar de sentir essa evolução em 1956, bem à frente do início oficial da virada icônica. Anders, entretanto, não estava preocupado somente com a crescente distribuição da visualização em todos os níveis da cultura e da sociedade contemporâneas, mas também estava focado no que poderia ser chamado de 'retórica' da experiência e da representação visual ao longo da história da cultura Ocidental. Uma análise discursiva do status ambivalente das práticas visuais, e mais especificamente a tensão entre (mais ou menos) versões secularizadas de discursos iconoclastas e idolátricos, parece ser extremamente interessante e merece investigação adicional.

**Palavras-chave:** Imagem; virada icônica; iconoclastia; representação.

**Abstract:**

In the Twentieth Century, new visual technologies have known such a rapid development that the idea of a culture totally dominated by images (and the oculo-phobic ideefixe of being on constant

<sup>1</sup> Paola Bozzi ha attualmente la titolarità dell'insegnamento di Cultura Tedesca nei corsi di laurea in Mediazione Linguistica e Culturale (laurea triennale e magistrale) e Scienze Umanistiche per la Comunicazione (laurea triennale) di questo Ateneo. Ha studiato Lingue e Letterature Straniere Moderne (laurea, Indirizzo Europeo, Lingua e Letteratura Tedesca) presso l'Università degli Studi di Milano e Letteratura Tedesca Moderna e Contemporanea (Neuere Deutsche Literatur) presso la HumboldtUniversität di Berlino (dottorato di ricerca, conseguimento del titolo di Dr. phil.) Email: paola.bozzi@unimi.it





display) has actually become technically realizable. In his critique of, among others, photographic devices, Günther Anders seems to be close to forefeeling this evolution in 1956, well ahead of the official onset of the iconic turn. Anders, however, was not only concerned with the growing deployment of visualization at every level of contemporary culture and society, but also focused on what might be called the 'rhetoric' of visual experience and representation throughout the history of Western culture. A discursive analysis of the ambivalent status of visual practices, and more specifically the tension between (more or less) secularized versions of iconoclastic and idolatric discourses, seems to be highly interesting and deserves further investigation.

**Keywords:** Image; iconic turn; iconoclasy; representation

In the Twentieth Century, new visual technologies have known such a rapid development that the idea of a culture totally dominated by images (and the ocularphobic ideefixe of being on constant display) has actually become technically realizable. In his critique of, among others, photographic devices, Günther Anders seems to be close to forefeeling this evolution in 1956, well ahead of the official onset of the iconic turn. Anders, however, was not only concerned with the growing deployment of visualization at every level of contemporary culture and society, but also focused on what might be called the 'rhetoric' of visual experience and representation throughout the history of Western culture. A discursive analysis of the ambivalent status of visual practices, and more specifically the tension between (more or less) secularized versions of iconoclastic and idolatric discourses, seems to be highly interesting and deserves further investigation.

L'iconic turn (o pictorial turn), una delle nozioni portanti dei visual studies, si riferisce al 'ritorno delle immagini' nel XIX secolo (fotografia, film) come nel XX secolo (film sonoro e a colori, televisione, video e computer) e alla rimozione, che ad essa si accompagna, della scrittura, cioè al passaggio da un paradigma letterario ad uno visuale nelle relazioni e gerarchie culturali (Mitchell 1994: 1134; Brennan & Jay 1996: 3; Smith & Jay 2002). Teorici





come W. Benjamin (1936), O. Neurath (1991) o V. Flusser (1983, 1990, 1998), ma anche più recentemente autori come L. Wiesing (1997, 2005) indicano prioritariamente i vantaggi dell'immagine come medium. Le immagini, affermano, dicono più delle parole e sono più comprensibili – perché più chiare, visibili, immediate, concrete e percepibili – dei testi. Ad una tale ottimistica interpretazione dell'immagine si contrappone una pessimistica, rappresentata ad es. da G. Anders o N. Postman (1985), che intendono l'iconic turn quasi esclusivamente come deficit d'informazione e comunicazione, come decadenza culturale, antiilluminismo, istupidimento di massa e tentativo di minare la democrazia.

Nei visual studies gli studiosi hanno a lungo esplorato le implicazioni dell'ansia che immagini e visioni suscitano e che storicamente è parte della tradizione occidentale (Jay 1993; Jenks 1995; Levin 1993; Mitchell 1986 e 1994). Mitchell nota nel suo libro *Iconology: Image, Text, Ideology* che ogni teoria delle immagini "è profondamente legata ad una paura delle immagini" ("deeply bound up with a fear of imagery") e che non si può cercare di sintetizzare una teoria delle immagini "a prescindere da un confronto con l'iconoclastia" (Mitchell 1986: 157). Secondo l'autore l'iconofobia può essere definita come ansia prodotta dalla "duplicità dell'immagine [...] la sua capacità di essere verità e illusione" ("duplicity of the image [...] its capacity for both truth and illusion", Mitchell 1986: 121). Come risultato di questa ambiguità, chi teme le immagini crede che siano "un luogo di potere speciale che deve essere contenuto o sfruttato" ("a site of a special power that must either be contained or exploited", Mitchell 1986: 151). Gli studiosi dei visual studies tendono ad usare i termini "iconofobia" e "iconoclastia" come se fossero intercambiabili, ma una distinzione tra loro è importante e utile: se l'iconofobia è uno stato generalizzato di inquietudine provocata dalle immagini, di paura del pericolo che rappresentano (si può chiamare una condizione sociale, psicologica o culturale), l'iconoclastia è il tentativo attivo





di sopprimerle o abolirle. Mentre l'iconofobia rimanda ad un atteggiamento relativamente passivo nei confronti delle immagini, l'iconoclastia può essere intesa come un'ansia legata ad una volontà di controllare attivamente la visione e la cultura iconica

Iconofobia e iconoclastia non sono certo un fenomeno postmoderno e la critica dell'esperienza visiva è lontana dall'essere un affare recente (Shapiro 2003): ha una storia lunga e complessa, inestricabilmente legata con la politica, i movimenti religiosi e la filosofia occidentale (Mitchell 1994: 15), nella quale il paradigma razionalista ha privilegiato il testuale, lineare e deliberativo – marginalizzando l'immagine. Ciò che M. Jay ha definito discorso antivisuale “è un fenomeno invasivo, ma generalmente ignorato del pensiero occidentale del XX secolo” (“is a pervasive but generally ignored phenomenon of twentieth century western thought”, Jay 1993: 14). Mitchell sostiene che “la lunga storia della lotta politica e religiosa in occidente potrebbe essere perlopiù riscritta come storia dell'iconoclastia” (“the long history of political and religious strife in the West could almost be rewritten as a history of iconoclasm”, Mitchell 1990: 884). Altri studiosi hanno addirittura sostenuto che iconofobia e iconoclastia siano il vero e proprio fondamento della tradizione filosofica occidentale

Iconofobia ed iconoclastia attraversano l'intera storia, sebbene le singole circostanze culturali conferiscano loro diversi aspetti. È ad es. il “sospetto del potenziale illusorio delle immagini” (Jay 1993: 13), che è alla base dei ripetuti ammonimenti di Platone sul pericolo dell'apparenza. Nel racconto della caverna sono già contenuti i maxima moralia di ogni successiva critica illuminata e illuminante della cultura delle immagini: c'è l'inevitabile situazione totalitaria senza via di scampo; la completa amnesia e svagatezza degli immobili abitanti dell'antro, spettatori passivi; c'è incomprensibile inganno sacerdotale di ciarlatani e manipolatori; ci sono infine le immagini artificiali, che danno ad intendere una 'falsa' realtà ed impediscono agli uomini di riconoscere quella vera.





Anche la storia della Chiesa cristiana è imbevuta di iconofobia e ricca di esempi di iconoclastia, alcuni solidamente istituzionalizzati. Fin dai tempi di S. Agostino la convinzione che il ‘desiderio oculare’ distraesse le masse dalle questioni più spirituali era ben affermata insieme a quella che le immagini avessero però anche il loro posto e la loro funzione, primariamente nell’educazione delle masse dei fedeli illetterati: la chiesa ha sempre camminato sul filo che separa la condanna dall’adorazione (Jay 1993: 41). Come ha dimostrato la ricerca nell’ambito delle relazioni tra testo e immagine (Mitchell 1986), uno dei tratti centrali di questi discorsi iconofili e iconofobici è la frequente contrapposizione di ambito iconico e sfera verbale e, più specificamente, la convinzione profondamente radicata che le rappresentazioni visive costituiscano una minaccia all’autorità del Mondo. La prima esplosione di rilievo di questo conflitto può essere ravvisata nel ben noto episodio del libro dell’Esodo nel Vecchio Testamento a cui ci si riferisce abitualmente come “adorazione del vitello d’oro”. Gli ebrei inchinati davanti al vitello d’oro alla base del monte Sinai sono conosciuti come idolatri, adoratori di “immagini incise”, mentre Mosé, tenendo in mano la parola di Dio (cioè le tavole dei dieci comandamenti), è diventato uno dei primi iconoclasti nella storia dell’umanità<sup>2</sup> Il conflitto tra entrambi i partiti prefigura così un tropo che giocherà un ruolo importante nello sviluppo della cultura giudeocristiana e che, gradualmente privato delle connotazioni strettamente religiose e fortemente secolarizzato, diventerà un potente strumento concettuale<sup>3</sup>: la convinzione che parole e immagini siano in un modo o nell’altro opposte

<sup>2</sup> Per una dettagliata discussione della storia dell’iconoclastia e dei suoi retroscena religiosi nonché intellettuali, cfr. Besançon 2000

<sup>3</sup> Mitchell (1986) discute diversi filosofi (Edmund Burke e Gothold Ephraim Lessing, tra gli altri) le cui opere sembrano difendere – in maniera sottile e pseudooggettiva – una versione dell’iconoclasmo religioso. Caratteristica di questo iconoclastia secolare è il fatto che la pronunciata critica dell’immagine non riguarda più le rappresentazioni visuali del divino, ma rappresentazioni visuali in quanto tali. Questo non significa tuttavia che l’iconoclastia moderna e contemporanea sia completamente priva di ogni sorta di background religioso. Come Besançon (2000: 319377) ha sottolineato, gli impulsi iconoclastici nella pittura (astratta) del XX secolo sono strettamente connessi alle credenze





o addirittura ostili e che l'uomo abbia bisogno di essere protetto dall'invadente potere delle rappresentazioni visive.

Grazie alle nuove tecnologie l'idea di una cultura completamente dominata dalle immagini (e l'idea fissa di essere costantemente su uno schermo) è diventata ormai tecnicamente realizzabile. Nei suoi testi, Günther Anders sembra anticipare questa evoluzione già negli anni '50 del XX secolo, in un periodo nel quale la televisione era ben lontana dall'essere diffusa in Europa e difficilmente poteva avere un impatto sulla vita quotidiana, dedicandosi soprattutto all'analisi di un fenomeno chiave della modernità: alla produzione di immagini, ormai diventata ipertrofica, che definisce iconomania. Essa realizza il collegamento con il mondo seriale degli apparati e l'uomo, producendone una riproduzione iconica e correggendone l'insopportabile unicità (Anders 1980: 59)

Il crescente impiego della visualizzazione ad ogni livello della cultura e società scatena nel filosofo ciò che può essere definito come la retorica di una 'grande iconoclastia', di una critica tanto produttiva quanto precaria, allo stesso tempo lungimirante e cieca, dell'esperienza visiva nella forma del rifiuto di una cultura di massa delle immagini. Il suo punto di partenza è solo apparentemente quello di un certo pessimismo nei confronti della cultura che ravvisa nel flusso globale delle immagini di oggi un analfabetismo postletterario. In principio, si sa, era il verbo: il Vecchio Testamento descrive l'inizio di un mondo nel quale il Logos è determinante, la sottile iconoclastia del testualismo. La creazione su ordine letterale di un Dio maschile getta un'ombra sulla storia dell'umanità, che alla sua fine provvisoria provoca quel 'ritorno delle immagini' – e con esso l'inquietudine prodotta dal loro immaginario diluvio – al centro dell'opera di Anders. Come già nel Kant della Critica del giudizio (*Kritik der Urteilskraft*), che si appropria del

---

religiose e cosmo-fiche dei suoi autori più rappresentativi (V. Kandinsky, K. S. Malevich, P. Mondrian). Per una discussione dettagliata del concetto di idolatria e le sue varie manifestazioni, cfr. Mitchell 2005: 188199.





divieto veterotestamentario per i fini dell'illuminismo razionale (Kant 1968: 201 e s.), anche in Anders le immagini fungono da apparecchi per il sistematico istupidimento, che fanno vedere tanto più agli uomini quanto meno esse hanno da dire. Esistono troppe immagini al mondo, che oltretutto conducono anche una strana vita autonoma, si beffano degli originali e li comandano. I media che le generano vengono trattati come un a priori cognitivoemozionale: producono, sostiene Anders, l'idiota consumistico conforme al sistema, l'eremita di massa alienato al mondo, un generale addomesticamento borghese, cioè un atteggiamento passivo ed una infantilizzazione del pensiero. Il mondo diventerebbe ontologicamente ambiguo ed unidimensionale, fantasma e matrice, cioè l'illusione perfetta (ciò che altrove poi verrà chiamato "iperrealismo della simulazione", Bolz 1991: 111) e la scena di schemi di pensiero ed azione già preformati.

Senza questa infinità di immagini rimarrebbe solo il 'puro nulla'. Le immagini non rimandano dunque a qualcosa, ma letteralmente al vuoto che si spalanca e che è la sua origine; lo coprono, si attaccano ad esso, lo risucchiano. La copiosità delle immagini e il vuoto del mondo si condizionano a vicenda: dalle immagini sembra effettivamente provenire una forza metafisica – senza immagini nessun mondo. Anders contraddice così l'interpretazione di un'estetica filosofica che ritiene di aver a che fare solo con rappresentazioni e tratta i fenomeni mediatici come parvenza estetica. Non a caso in *Die Antiquiertheit des Menschen* i moderni distributori automatici d'immagini fanno da pendant alla bomba atomica, arma devastante e minacciosa dagli effetti irreversibili: Anders arriva a parlare della 'liquidazione del mondo nell'immagine'.

Chiunque vuole essere informato, sapere quel che succede fuori, deve affrettarsi ad andare a casa, dove fatti ed avvenimenti, preparati per essere visti, ci stanno aspettando. Gli eventi, che si tratti di una partita di calcio, una celebrazione liturgica o un'esplosione nucleare, vengono a farci visita, entrano nelle nostre case. Il mondo va dalla gente anziché





girarle intorno – questo è il vero rivolgimento che le immagini hanno causato. Anders ne ha riassunto le conseguenze in 10 proposizioni (Anders 1980: 111 e s.), per rendere ‘visibili’ le questioni filosofiche qui implicite:

1. se il mondo viene da noi anziché andare noi da lui, non siamo più nel mondo, siamo solo consumatori viziati di quel mondo;
2. se il mondo viene da noi come immagine, esso allora è in parte presente e in parte assente, quindi un fantasma o un’illusione;
3. se noi possiamo far apparire e scomparire il mondo in ogni momento passando da acceso a spento (on / off) possediamo un potere quasi divino;
4. se il mondo ci parla senza che noi rispondiamo, allora siamo condannati al silenzio e alla mancanza di libertà;
5. se possiamo solo osservare il mondo, ma non gestirlo, non siamo più nemmeno semplici ascoltatori o spettatori, stiamo solo ad origliare e siamo dei guardoni;
6. se ciò che avviene in un certo luogo è trasmesso e può essere fatto per accadere, come radiodiffusione o programma tv, in ogni altro posto, allora è diventato un evento mobile, quasi onnipresente, che ha perso il suo legame col tempo e lo spazio come principium individuationis (quello che rende questo evento unico);
7. se l’avvenimento è mobile e può apparire virtualmente, in innumerevoli copie, appartiene per sua natura alla categoria dei prodotti seriali; se si richiede un pagamento per la trasmissione di un tale prodotto seriale, allora l’evento è diventato merce;
8. se l’avvenimento ha un significato sociale solo nella sua forma riprodotta, quindi come immagine, la distinzione tra essere ed apparire, tra realtà ed immagine, si è dissolta;







9. se l'evento è diventato più importante nella sua forma riprodotta che in quella originale, allora l'originale deve orientarsi sulla sua riproduzione, cioè l'avvenimento diventa un semplice stampo o matrice per la sua riproduzione;
10. se infine l'esperienza predominante del mondo si nutre di tali prodotti seriali, il concetto di mondo (riferito a quello in cui viviamo) è cancellato, abolito, il mondo è perso e la posizione dell'essere umano trasmessa dai media resa ormai 'idealistica'.

L'assenza del mondo nell'uomo, il vuoto che produce la copiosità delle immagini e l'assenza dell'uomo in un mondo che la tecnica atomica e lo sfruttamento ecologico hanno reso una visione futura della catastrofe possibile, se non addirittura probabile, sono fenomeni che nell'opera di Anders si condizionano vicendevolmente. L'immagine, intendendo col termine ogni riproduzione di questo mondo, che sia una fotografia, un poster, la televisione o la scena di un film è diventata la "categoria principale delle nostre vite", la "principale sciagura del nostro esistere" (Anders 1992: 250). Siamo circondati da immagini. Nei tempi passati c'erano immagini nel mondo; ora c'è il mondo in immagine, come immagine. Ci si può aspettare che quando la quantità delle immagini aumenta in maniera esponenziale, la qualità ne risenta in maniera inversamente proporzionale.

Anders esprime il suo scetticismo verso l'immagine – che vede come delusione più che rappresentazione, come illusione più che descrizione – nei primi giorni della fotografia (Anders 1985: 235). Inizialmente interpretò la sua avversione per le immagini come parte della tradizione ebraica alla quale si sentiva legato pur non essendoci cresciuto dentro o non avendola vissuta. Nel suo saggio radiofonico *Mein Judentum* (Anders 1978) afferma che qualcosa lo teneva legato al vero inizio del giudaismo, vale a dire al secondo dei dieci comandamenti ("2. Non farti scultura, né immagine alcuna delle cose che sono lassù nel cielo o quaggiù sulla terra o nelle acque sotto la terra. Non ti prostrare davanti a loro e





non li servire, perché io, il Signore, il tuo Dio, sono un Dio geloso; punisco l'iniquità dei padri sui figli fino alla terza e alla quarta generazione di quelli che mi odiano, e uso bontà fino alla millesima generazione, verso quelli che mi amano e osservano i miei comandamenti"). Benché come bambino avesse passato le sue giornate a disegnare e avesse lavorato negli anni '20 del XX secolo a Parigi come guida del Louvre, la proibizione di tutte le immagini lo accompagnò per l'intera la vita, acuendo la visione di un mondo nel quale esse minacciano di diventare un ostinato sostituto e surrogato della realtà e della verità, che oscurano e non illuminano.

Per Anders nel loro consumo, malgrado la possibile diversa qualità estetica, non esiste una differenza psicoestetica di principio: si tratta sempre della perdita di contatti sociali autentici, dell'apparenza di scenari artificiali, che subentrano al posto della vita – in breve: di un potere di cui la critica illuminata e illuminante ha paura. Le argomentazioni si concentrano così perlopiù sul teorema dei due mondi – la confusione di immagine e realtà –, la teoria dell'inondazione e il teorema del livellamento, riprendendo tesi già espresse molto prima sulla fotografia. Se però Lewis Mumford nel suo saggio sul "mondo di seconda mano" del 1952 parte ancora dal presupposto che il mondo riprodotto in massa distorca il mondo 'vero' (Mumford 2006: 105), Anders, proseguendo sulla sua scia e su quella del Kracauer degli anni '20, va ben oltre, perché la cosa non resta inalterata quando viene riprodotta in massa.

Si avvicina un paese di Bengodi postideologico, nel quale gli uomini vegetano in una sorta di regressiva e permanente "fase industriale orale" (Anders 1992: 254), consegnati al potere di una delle loro più importanti invenzioni – la televisione (Anders 1992: 250 e s.). Milioni di eremiti di massa, separati uno dall'altro e già tutti uguali, stanno seduti nelle loro caverne di fronte ai loro tubi catodici, mentre consumano cibo audiovisivo. Qui trova applicazione l'idea che l'uomo è ciò che mangia: la massa viene prodotta facendo





consumare alla gente prodotti di massa. Questo significa che il consumatore, partecipando a questo consumo, diventa coproduttore della persona massificata. Ha dimenticato il mondo là fuori, ciò che di esso sperimenta, gli arriva nell'antro attraverso gli schermi. Ogni differenza tra essere ed apparire, tra apparenza e realtà è superata. Solo le immagini fantomatiche che arrivano da un altrove (che non è visibile) lo raggiungono. Non sa più nulla del mondo, scambia la copia per l'originale, è condannato ad "essere muto, dunque non libero" ("verurteilt, mundtot, also unfrei zu sein", Anders 1980: 111).

Anders ha sottolineato la sorprendente vicinanza della caverna platonica alla presente industria culturale, alle moderne caverne artificiali; i vari modi dell'esperienza visiva ricordano nell'opera dell'autore certo anche implementazioni più tradizionali della visualità, come l'occhio del diavolo, il concetto del mondo come 'teatro' (nel senso letterale) e della vista come senso che opera la separazione come espresso nel primo libro del Vecchio Testamento. Gli uomini delle caverne televisive di Anders però, a differenza di quelli del racconto di Platone, "possiedono un potere simile a quello divino" ("Inhaber göttähnlicher Macht", Anders 1980: 111), perché possono spegnere il programma delle immagini quando vogliono, delineando così l'utopia di un mondo illuminato senza immagini, senza arte, senza mediazione simbolica.

Tuttavia anche nella sua rivisitazione andersiana la parabola platonica ci lascia una serie di antinomie e aporie: e come sono arrivati gli uomini nella caverna? Per una colpevole minorità di kantiana memoria? O la caverna è lo stato primigenio dal quale a poco a poco si separano? È per così dire il grembo dell'umanità? O non sono piuttosto gli uomini, come Blumenberg suggerisce, fuggiti da una realtà poi non così luminosa e opprimente nella caverna, che promette anche protezione, sollievo e compensazione? Da dove si mette in moto la macchina della salvezza, che nel caso di Platone gioca un ruolo decisivo? Da dove





viene il filosofo? È sempre stato fuori dalla caverna ad osservare? E quali motivi animano i ciarlatani? Sanno che producono ‘solo’ immagini?

Nel racconto *Kosmologische Humoreske* le immagini vengono definite “figlie della mancanza”. La mancanza e la paura sono presenti dietro lo schermo, che è uno schermo di protezione. È tuttavia curioso, che quella realtà che viene contrapposta al mondo delle immagini come il mondo vero, resti in verità una chimera – una contraddizione in sé? Una tale critica della cultura resta senza luogo, utopica, non nel senso euforico di E. Bloch (1954), ma in quello malinconico di una modernità euforica. Il suo punto di riferimento non è un mondo esotico intatto (Atlantide ad es.), ma un illuminismo che non è mai diventato realtà e la cui realizzazione è un’occasione storicamente persa. Qui la filosofia è ammissione del proprio fallimento, di un fallimento necessario, come scrive Adorno nell’introduzione della *Dialettica Negativa*, che la terrebbe in vita (Adorno 1975: 15).

Una critica della cultura che fa rivivere l’antica ostilità verso le immagini non va però molto in là dal punto di vista fenomenologico e sottovaluta la profonda ambivalenza di alienazione e emancipazione. Perché le immagini, che si tratti di merce oppure no, hanno un grande potere. L’analfabetismo della lingua – se davvero fosse una minaccia – è altrettanto catastrofico come quello delle immagini. La perfezione dell’illusione non gioca qui affatto il ruolo determinante. Le immagini, che trasportano gli uomini in un’altra realtà, hanno un’altra origine. Non sono invenzioni ibride di staff redazionali o centrali di trasmissione. I moderni media, anche quelli elettronici, non ne producono il bisogno: lo perfezionano, lo razionalizzano nel duplice senso della parola. Perché le immagini, ben lontane dal liquidare il mondo, lo generano. La coscienza infelice di questa critica della cultura di fronte al diluvio delle immagini e della bomba corrisponde nella sua autocoscienza all’infelicità collettiva, quella – simile al destino gnostico – di un’esistenza in un mondo ‘falso’ con bisogni non autentici. Il determinismo totalitario dell’illuminismo è





qui solo l'eco riflessa della sensazione di vivere nel mondo di una caverna completamente chiuso (quello della critica tedesca della cultura), che produce claustrofobia.

La retorica iconoclastica che lo accompagna è distinta in due movimenti. In primo luogo l'iconoclasta ripudia l'immagine e la stigmatizza come "artificio, illusione, volgarità, irrazionalità" (Mitchell 1986: 165). L'idolatra è comunemente oggetto di pietà, uno che ha bisogno di essere "curato" dall'iconoclasta, la cui relazione con le immagini è più "avanzata" (Mitchell 1986: 197). In secondo luogo l'iconoclasta deve introdurre e valorizzare un modo alternativo di vedere, uno che sia "onorato dai titoli di natura, ragione e illuminismo" (Mitchell 1986: 165). Anders dimostra come la moderna iconoclastia non consista dunque solo nello stigmatizzare e abbattere gli idoli, ma anche nell'erigere altre immagini, 'migliori', in una forma di iconoclastia che può essere definita 'sottile'. Le tensioni tra i due movimenti producono così quel che Freedberg chiama i "profondi paradossi dell'iconoclastia" (Freedberg 1989: 388): l'iconoclastia si produce nella tensione tra la volontà di amare le immagini e quella di distruggerle. Lo storico dell'arte nota che gli iconoclasti erano spesso forzati a dichiarare il "superiore status spirituale del mondo" mentre riconoscevano il profondo potere delle immagini di influenzare e persuadere (Freedberg 1989: 405). L'iconoclasta, scrive Mitchell, preferisce pensare che non adora immagine alcuna, ma se viene messo sotto pressione, generalmente rivendica per le sue immagini una purezza e una verità superiori (Mitchell 1986: 198).

Tutti gli insistenti appelli verbali sono del resto inefficaci: appartiene al dramma dell'evento veterotestamentario che gli uomini non ubbidiscano alla parola di Dio. I quadri figurati invece – il paradiso, il diluvio universale, il fratricidio, il Mar Rosso, il cespuglio che arde, il vitello d'oro, la croce – sono capaci di produrre l'effetto desiderato su chi è credente come su chi non lo è. Tutto questo è profondamente impresso nella memoria





culturale dell'umanità occidentale. In principio era il verbo, ma c'è da chiedersi se davvero non ci fosse di mezzo anche la fantasia.

Per Anders il risultato della distanza sempre crescente tra ciò che possiamo produrre (herstellen) e la capacità di immaginarsi (vorstellen) le conseguenze di tale produzione, di ciò che definisce l'odierno gap prometeico è la cecità. Gli uomini non vedono e non capiscono i vincoli oggettivi della tecnica, perché sono ormai poco più che deboli membra del sistema degli apparati. Incapaci di percepire questa situazione e il pericolo ad essa immanente in maniera adeguata dal punto di vista cognitivo ed emozionale, essi non vedono che la fine del mondo è imminente (Apokalypsenblindheit). L'Apocalisse è qui espressione del desiderio e immagine originaria di tutte le utopie (Mitchell 1986: 389).

Se dunque Anders da una parte sospetta del paradigma visualista della conoscenza nell'era dell'iconomania, dall'altra la retorica dell'esperienza visiva si riallaccia nei suoi testi alla tradizione occidentale della vista come "il più nobile dei sensi", che sembra trovare le sue origini nell'antica filosofia greca (Jonas 1982: 135156) ed è strettamente legata alla nozione di sapere e potere (voir, savoir, pouvoir). Come autore apocalittico si figura così sulla soglia del rivolgimento, dove vede che la sciagura minacciosa inizia ad annunciarsi attraverso segni inequivocabili, ma la reazione a catena degli eventi fatali non si è ancora innescata – è coscienza radicale del tempo della fine in attesa di una salvezza imminente. Con l'esautorazione dell'uomo e sotto il dominio della tecnica l'orizzonte fino ad allora aperto del tempo e della storia si è ristretto dopo la storia e prima dell'apocalisse in quello di una 'scadenza', di un 'termine' (Frist), che conosce ormai solo la durata incerta, nessun tempo regolato. La diagnosi della fine della storia intende dunque sia il tempo della fine nel senso di una postistoria sia la fine dei tempi cioè l'annientamento dell'uomo e del mondo. A differenza dell'Apocalisse della teologia cristiana Anders non persegue il destino ultimo, a cui agogna come liberazione e inizio di un nuovo mondo, ma





intraprende al contrario il tentativo di rimandarlo e di evitarlo. La sua filosofia del tempo della fine non è perciò escatologia, ma katechontica, teoria del noncompletamento e dell'arrestare; il suo strumento è lo sguardo distanziato dall'esterno su chi vede ormai solo fantasmi, quelli che abitano le moderne caverne artificiali dei media. Questo significa però davvero una salvezza del soggetto critico?

Nel 1979 Anders si sforza nella prefazione alla nuova edizione di *Die Antiquiertheit* di trovare un'integrazione incoraggiante per le sue tesi apocalittiche: „Nel frattempo si è rivelato che le immagini della televisione in certe situazioni ci portano a casa la realtà di cui non saremmo altrimenti partecipi e ci possono scuotere e motivare ad importanti passi storici. Le immagini percepite sono peggio della realtà percepita, ma sono meglio di niente.“ (Anders 1992: VIII) Là, dove, di fronte principio mediatico, Anders tuttavia nega ogni possibilità di una lettura sovversiva, Douglas Rushkoff dimostra invece come la cultura dei media nel suo complesso gioco di referenze ed autoreferenze sviluppi le sue proprie istruzioni sovversive di decodifica (Rushkoff 1994). Anche la concezione di Bruno Latour rifiuta la concezione della cultura dell'immagine come una scena nella quale gli spettatori passivi sono prigionieri di un flusso infinito di immagini che passano davanti ai loro occhi (come nel caso dei residenti della caverna platonica), mantiene l'enfasi sulla riflessività, evitando la sottile iconoclastia del testualismo<sup>4</sup>.

Il suo modello di iconofilia prevede infatti l'abilità critica di capire, interpretare e usare un'immagine in maniera creativa, comprendendo le associazioni tra le immagini e le loro rappresentazioni, il loro sviluppo e i loro riferimenti reciproci. La mediazione crea infatti un nuovo discorso dal vecchio – all'infinito. Di conseguenza, ogni immagine contiene in se

<sup>4</sup> Cfr. Cfr. Latour 1998: 418–40; Latour & Weibel 2002; il termine chiave di Latour è “mediation”; tuttavia, dato l'interesse di Latour per la mediazione come movimento, ciò che descrive come mediazione può essere chiamato anche “circolazione”. Latour accenna ad essa quando descrive la mediazione dell'arte come “a circulation [...] which provides meaning not only for a painting but for the whole setting – theological, institutional, cultural – in which the mediators are gathered, reshuffled, and assembled” (Latour 1998: 436).





stessa la storia della propria circolazione, sebbene sia spesso cancellata o inaccessibile, proprio per essere percepita come ‘verità’ (Latour 1998: 418–9). Per Latour la ricognizione della mediazione come principio inerente all’immagine ci libera dall’opposizione binaria di idolatria ed iconoclastia, dal bisogno di vedere le immagini come vere o false, come un immutabile oggetto di adorazione o di paura, e ci consente piuttosto di interrogarci sullo status iconico di ogni discorso (Latour 2002: 7). Tale è l’attività dell’iconofilo: “iconofilia è il rispetto non per l’immagine ma per il movimento dell’immagine” (Latour 1998: 421), per la “serie di trasformazioni per le quali ogni immagine è solo una cornice provvisoria.” (Latour 1998: 421) Come tale sfida la grande iconoclastia, ma ciò che combatte non sono tanto le immagini stesse, quanto piuttosto l’atto del “freezeframing, vale a dire dell’estrarre un’immagine dal flusso ed esserne affascinati, come se fosse sufficiente, come se ogni movimento si fosse fermato.” (Latour 2002: 26) Rappresentazione, mediazione e circolazione sono qui così creazione della persona: l’idea che anche noi, come le immagini, circoliamo mitiga l’assunzione iconoclastica per cui le immagini influenzerebbero eccessivamente il pubblico, che modi ‘non razionali’ di vedere ci rendano incapaci di ragionare correttamente. Superando la falsa scelta di determinare se l’immagine fornisce o cancella la realtà, se ipnotizza o educa il pubblico, la nozione di circolazione, sinonimo di rappresentazione (representation) e mediazione (mediation), può offrire un modo per riconciliarsi con immagini e visione, liberandoci dall’impulso di congelare in una cornice tutti i tipi di discorso, non solo le immagini – e un tale cambiamento può essere potente.







### Referência Bibliográficas

- Adorno, Theodor W. 1975: *Negative Dialektik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Anders, Günther 1980: *Die Antiquiertheit des Menschen. I: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: Beck.
- Anders, Günther 1978: *Mein Judentum*. In: H. J. Schultz (Hrsg.), *Mein Judentum*. Stuttgart: KreuzVerl., pp. 58–76.
- Anders, Günther 1992: *Die Antiquiertheit des Menschen. II: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*. München: Beck.
- Anders, Günther 1985: *Tagebücher und Gedichte*. München: Beck.
- Benjamin 1936: *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. In: *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jg. V, Heft 1, pp. 40–68.
- Besançon, Alain 2000: *L'Image interdite: une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*. Paris, Gallimard.
- Bloch, Ernst 1954: *Das Prinzip Hoffnung*. Berlin: AufbauVerlag.
- Bolz, Norbert 1991: *Eine kurze Geschichte des Scheins*. München: Fink.
- Brennan, Theresa & Jay, Martin (eds.) 1996: *Vision in Context. Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. New York: Routledge.
- Flusser, Vilém 1983: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography.
- Flusser, Vilém 1990: *Eine neue Einbildungskraft*. In: V. Bohn (Hrsg.), *Bildlichkeit*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, pp. 115–126.





Flusser, Vilém 1998: Für eine Theorie der Technoimagination. In: ID., Standpunkte. Texte zur Fotografie. Göttingen: European Photography, pp. 8–16.

Freedberg, David 1989: The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago: University of Chicago Press.

Jay, Martin 1993: Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought. Berkeley: University of California Press.

Jenks, Chris (ed.) 1995: Visual Culture. New York: Routledge

Jonas, Hans 1982: The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology. Chicago: University of Chicago Press.

Kant, Immanuel 1968: Kritik der Urteilskraft. In ID., Werke, hrsg. v. W. Weischedel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Latour, Bruno & Weibel, Peter (eds.) 2002: Iconoclash. Cambridge (Mass.): MIT Press.

Latour, Bruno 1998: How to Be Iconophilic in Art, Science, and Religion? In: C. A. Jones & P. Galison (eds.), Picturing Science Producing Art. New York: Routledge, pp. 418–40.

Levin, David Michael (ed.) 1993: Modernity and the Hegemony of Vision. Berkeley: University of California Press.

Mitchell, W. J. T. 1986: Iconology. Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. 1990: The Violence of Public Art: Do The Right Thing. In: Critical Inquiry, Vol. 16, No. 4 (Summer), pp. 880–899.

Mitchell, W. J. T. 1994: Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. 2005: What Do Pictures Want. Chicago: University of Chicago Press.





Mumford, Lewis 2006: Eine welt aus zweiter Hand. In: W. Kemp, Theorie der Fotografie, Bd. IIV. München: Schirmer / Mosel, Bd. III, pp. 100–105.

Neurath, Otto 1991: Gesammelte bildpädagogische Schriften. Wien: HölderPichler-Tempsky.

Postman, Neil 1985: Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business. New York: Viking.

Rushkoff, Douglas 1994: Media Virus. Hidden Agendas in Popular Culture. New York: Ballatine.

Shapiro, Gary 2003: Archeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying. Chicago: University of Chicago Press.

Smith, Marquard & Jay, Martin 2002: That Visual Turn. The Advent of Visual Culture. In: Journal of Visual Culture, 1, pp. 87–92.

Wiesing, Lambert 1997: Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Reinbek b.H.: Rowohlt.

Wiesing, Lambert 2005: Artificielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Texto recebido em 28 de junho de 2008  
*Text received on June 28, 2008*  
Texto publicado em 01 de outubro de 2008  
*Text published on October 01, 2008*

