

El nihilismo y las nuevas formas de la imagen tardomoderna¹

Nihilism and the new forms of the late-modern image

Federico VERCELLONE

Universidad de Turín

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/bp2016.12.020>

Recibido: 18/02/2016
Aprobado: 10/09/2016

Resumen: Nos encontramos ante una revolución de la experiencia estética que puede denominarse *explosión de la imagen*. La imagen genera su propio médium y éste vuelve perceptible la imagen, la vuelve perceptible en cuanto imagen, evitando que se confunda con la realidad. La barrera entre imagen y realidad ha sido rota, alcanzando una suerte de nihilismo, consecuencia de un largo camino de preparación a lo largo de la historia del arte. Al mismo tiempo, también nos encontramos ante una transformación profunda de los modelos de racionalidad que, en el marco de esta explosión de la imagen, parecen hallar la vía de un pluralismo inédito para la razón moderna (y quizás no sólo para ésta).

Palabras Clave: nihilismo, romanticismo, fantasmagoría, percepción, medios.

¹ Traducción: Valerio Rocco Lozano

Abstract: We are facing a revolution of esthetical experience which can be called *explosion of the image*. The image creates its own medium, and the medium makes the image itself perceptible, avoiding any confusion with reality. The border between image and reality has been broken, thus reaching a sort of nihilism, last step of a long preparatory path within the art history. In the frame of this explosion of the image we are also facing, at the same time, a deep transformation of the models of rationality, that may lead to a pluralism inconceivable for modern reason (and maybe not only for it).

Keywords: nihilism, romanticism, phantasmagoria, perception, media.

La explosión de la imagen en las últimas décadas ha provocado una revolución de la experiencia estética. La imagen no puede identificarse como un universo distinto con respecto al mundo, como un mundo de la apariencia *suspendido* en contraposición a la realidad. Puede incluso suceder que la imagen genere su propio médium. Y es precisamente el médium el que vuelve reconocible la imagen, la vuelve perceptible en cuanto imagen, evitando que se confunda con la realidad. Esta barrera entre imagen y realidad ha sido rota, no sólo hoy en día, sino en repetidas ocasiones en la historia de la imagen, a partir de Zeuxis y Parrasio, para llegar, tras no pocas interrupciones, a las fantasmagorías del siglo XVIII y, en nuestros días, a las 3D. Y es la desaparición de esa barrera la causante de eso que, desde finales del XVIII hasta hoy, nos hemos acostumbrado a definir como *nihilismo*. Si retrocedemos hasta el origen del problema del nihilismo, éste apunta ya en la carta abierta que Jacobi dirige a Fichte en 1799, en la que hallamos esas coordenadas del problema que remiten a esta disolución de la realidad en la apariencia a la que se tiende en la contemporaneidad. Y lo que escribe Jacobi al respecto es tan válido hoy como lo era en 1799: “Es en razón del hecho mismo de andar resolviendo y desmembrando por lo que he llegado a anular todo lo que está fuera del yo, y lo que se me ha mostrado es que todo es nada, salvo mi imaginación: libre, aunque restringida dentro de determinados límites”². Y más adelante, Jacobi prosigue: “Yo desde luego no me enfadaré si Vd. o cualquier otro quieren llamar *quimerismo* a aquello que yo contrapongo por mi parte al idealismo, al que tacho de *nihilismo*”³.

En casos como este, tan bien sintetizado por Jacobi en su crítica a la filosofía de Fichte (que por otra parte gozó de una enorme difusión e importancia), la imagen se confunde con el ambiente circunstante. Se configura como *la* realidad o como algo que se encuentra –de manera inquietante– próximo a ella. Nos encontramos, por decirlo con Oliver Grau, *sumergidos* en la experiencia estética de la imagen. Nos hundimos en ella, y establecemos hacia ella una relación que ya no es meramente contemplativa, sino que se vuelve interactiva. La imagen adquiere así el papel amenazador propio de un sujeto, a pesar de la clara certeza de que no se está ante una realidad viviente.

Es preciso subrayar, sin embargo, que el nihilismo no supone, al menos en este aspecto, una novedad absoluta. Más bien constituye un diagnóstico del viejo carácter subjetivo que ya de antiguo tenía la imagen, pero tan determinante que supone un cambio de época. Que las imágenes estén dotadas de cierta subjetividad no es nada nuevo, y es algo que, más o menos conscientemente, nos resulta conocido. Baste recordar el mundo de los cuentos y la

² F.H. Jacobi, *Jacobi a Fichte*, en ID., *Idealismo e realismo*, ed. a cargo de N. Bobbio, Torino, 1948, p.178.

³ Ibid., p.191.

novela gótica, llegando hasta Paul Klee. La imagen adquiere, en todos estos casos, un estatuto subjetivo. Es un fantasma, un *revenant* que viene de lejos. Sobre la base de este estatuto ambiguo, la imagen pone en cuestión las circunstancias cotidianas, en sus trazos más banales y objetivos. Parece como si la imagen aludiera a la posibilidad de una muerte no definitiva, de tal forma que lo que era un sujeto no se ha vuelto aún del todo un cadáver, un objeto.

Que el muerto esté muerto de verdad es uno de los supuestos de nuestra cultura, lo que funda la idea de objetividad; por decirlo con Hegel, se trata de la necesidad que tiene el entendimiento de “atenerse a lo muerto”⁴. En otras palabras, la objetividad existe en cuanto *mortuum*, aquello que ha pasado definitivamente y se ha vuelto rígido, asumiendo los trazos de lo definitivo. Y la objetividad es, como se sabe, el presupuesto y la premisa del conocimiento y de la empresa científica.

Los límites entre lo vivo y lo *mortuum* han sido cuestionados en el mundo contemporáneo por la peculiar *realidad* de la imagen, la cual ha llegado a reanimarse en virtud de un atavismo tan particular como inquietante. Se cuestiona así también al mismo Hegel, desde un punto de vista que no parece tener que ver directamente con la estética, pero que, en realidad, la conmueve de manera profunda. Lo hace demostrando que los significados que el arte pone en movimiento poseen territorios de competencia mucho más amplios con respecto a los que tradicionalmente se le han reservado, cuando ha sido entendida como el mundo de la bella apariencia. El límite entre lo vivo y lo muerto que parecía fijado se cuestiona ahora paradójicamente por parte de las tecnologías que revolucionan los límites dictados por la racionalidad clásica.

Por otra parte, esto no es del todo una novedad, sino que se ha ido gestando a lo largo del tiempo. Los primeros pasos de esta cuestión en la modernidad se producen casi a la vez de aquello que viene siendo definido como el nacimiento de la estética moderna, es decir la publicación de la *Crítica del juicio* de Kant. En esta obra, como se sabe, se anuncia el supuesto de una belleza carente de todo interés; algo que garantiza, sobre esta base, su propia autonomía, preparando de esta forma el advenimiento del arte museístico, y por ende el *fin* del arte en Hegel. Paralelamente, sin embargo, se dibuja otro recorrido, poco respetuoso hacia la ortodoxia estética, pero en realidad sumamente fructífero e influyente, y que abre un camino ya no fundado en una cultura estética de la obra, sino del espectáculo. Es el nihilismo realizado, en virtud del cual aquel cultivo de lo estético caerá, casi dos siglos más tarde, bajo los mazazos críticos de autores por otra parte tan distantes entre sí como Heidegger o Adorno, Debord o Baudrillard.

Este recorrido se empieza a esbozar ya a finales del siglo XVIII, como recuerda Oliver Grau, gracias a las técnicas de la fantasmagoría. Grau hace notar que los espectáculos en los que se ofrecían fantasmagorías suscitaron, ya a finales del siglo XVII, efectivo terror en el público. Por ejemplo, el aventurero Rasmussen Walgenstein realizó en la corte del rey de Dinamarca Federico III un espectáculo de *linterna mágica* en el que, a través de los efectos visuales de la linterna, se representaban extrañas historias y acontecimientos⁵. El efecto del espectáculo fue tan impresionante y realista, al menos entre algunos de los presentes, que el rey tuvo que ordenar que se repitiera tres veces el experimento con la linterna para demostrar así que se trataba *tan sólo* de una ficción. Grau observa que, si la linterna hubiera pasado de las manos de hombres del espectáculo como Walgenstein a las de hombres sin

⁴ G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, ed. a cargo de A. Gómez Ramos, Madrid, 2010, p. 91.

⁵ Cfr. O. Grau, *Remember the Phantasmagoria! Illusion Politics of the Eighteenth Century and Its Multimedial Afterlife. Illusion Politics of the Eighteenth Century and Its Multimedial Afterlife*, en ID., (ed.), *MediaArtHistories*, London, Cambridge Mass., Mit, 2006, pp.142.143.

escrúpulos, los resultados habrían sido ciertamente imprevisibles. Se trataba de ficticias manifestaciones sobrenaturales, de tenebrosas apariciones de fantasmas. De esta forma se traspasaba espectacularmente, recordando lo que decíamos antes, la frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos. La linterna mágica siguió evolucionando después en el siglo XVIII, permitiendo incluso una mayor articulación e incluso el movimiento de las imágenes⁶, constituyéndose así en el ancestro de la técnica cinematográfica y configurándose, como señala Grau, como un “médium por inmersión”⁷. Estos *media* desechan la mirada contemplativa hacia el objeto, para atraer al espectador al espacio de la representación.

La sensación terrorífica se vio obviamente amplificadas por el perfeccionamiento del medio técnico, que permitió más adelante, como decíamos más arriba, proyectar imágenes en movimiento. A finales del XVIII un extraño personaje belga, médico, pintor, aeronauta y sacerdote, Étienne Gaspard Robertson, exportó la linterna al París postrevolucionario. La fama de sus representaciones da testimonio de una suerte de incipiente crisis de la sensibilidad ilustrada, que cede su primacía ante el atractivo de las tinieblas y la evocación del más allá. La escenografía del espectáculo jugaba, en este caso, un papel fundamental. Se accedía al lugar de representación a través de un cementerio. La atmósfera lúgubre, propia del camposanto, abría paso a la oscuridad total en la que tenía lugar la representación; ésta, preanunciada por rayos y por lluvia, acompañada por músicas evocadoras, y a menudo de grandes compositores como Mozart o Beethoven, daba lugar nada menos que la aparición de los difuntos. Entre estos podían encontrarse también figuras de gran importancia política fallecidas recientemente, como Danton y Robespierre. El efecto sobre el público y sus reacciones eran tan impresionantes que el espectáculo hubo de ser expresamente desaconsejado para las embarazadas, que habrían podido abortar a causa del miedo.

Nos encontramos por lo tanto ante una tendencia a la desaparición o la ocultación del médium artístico, según la tesis de Oliver Grau, o sea de ese médium al que correspondería eso que podría definirse como principio del marco; ahora era más bien el marco como principio de identificación de la imagen lo que estaba desapareciendo. Se trata pues de una tendencia a la identificación de la imagen con su médium, que es lo que produce el más temido de los efectos estéticos: el ilusionismo. El espectro del conflicto entre Zeuxis y Parrasio vuelve con fuerza en este contexto. La ilusión provoca un desvarío sensorial y lleva al error. Pero esto, en el fondo, es solamente un aspecto de esta cuestión. En la fantasmagoría sale a la luz otro aspecto del problema, que quizás sea más significativo. El ilusionismo, en efecto, interrumpe la sensación de reposo de la conciencia estética y llama a escena al espectador, creando al efecto un tránsito inédito, proporcionando una forma de fruición de la obra de arte que es muy diferente del desapego contemplativo propuesto por la conciencia estética moderna, tal y como la describe e interpreta Hans Georg Gadamer en *Verdad y método*⁸. Se pierde la mirada contemplativa del *conocedor*, que caracteriza al arte moderno. La ilusión no es en efecto simplemente un error, sino que crea una relación peculiar entre el sujeto y la obra, y construye un mundo-ambiente del todo nuevo, pero que debe considerarse como ficticio, en virtud de una previa e implícita decisión acerca de la

⁶ Cfr. O. Grau, *ibíd.*, p.145.

⁷ Cfr. O. Grau, *Remember the Phantasmagoria!*, cit., p. 145 e pp.144-149 por lo que atañe a la evolución en el siglo XVIII de la linterna mágica y de los espectáculos de Étienne Gaspard Robertson. Acerca de la historia y de la actualidad de la experiencia estética de la *inmersión*, cfr. O. Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge Mass., London, MIT, 2003.

⁸ Cfr. H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, ed. a cargo de G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983.

ontología de la imagen, entendida como irreal, como un universo ficticio, *nililista*. La operación es extremadamente ambigua, y atestigua en el fondo la amenazante y poderosa creatividad subyacente al concepto de nihilismo. Se produce así una revolución decisiva no sólo de la fruición, sino también del concepto mismo de la obra –en cuanto completa y definitiva–, pero que se vuelve ahora, en cambio, precaria.

Esto puede conectarse con la pérdida del carácter prohibido del tránsito entre el mundo de los vivos y el de los muertos, un tránsito que el espectáculo *fantasmagórico* parecía prometer. Es esta ambigüedad de la fantasmagoría la que crea en el fondo una novedad en la caracterización de la experiencia estética, que ahora participa de la vida y adquiere un carácter *performativo*: puede producir comportamientos, acciones y consecuencias incluso graves, como hacer que una mujer embarazada pierda el niño que espera.

La neutralización *estética* del arte procede probablemente de la oscura percepción de un riesgo sin duda terrible, que podría poner en riesgo, como se ha aludido, uno de los fundamentos de la racionalidad occidental, la distinción entre el reino de los vivos y el de los muertos. Desde este punto de vista, la crítica platónica a la imagen ilusionista que se encuentra en el Libro X de la *República* nos mostraría su significado más profundo. No se trataría tanto de evitar el error producido por la visión de algo parecido a un espejismo, cuanto de defender los cimientos del edificio de la razón ante un enemigo muy poderoso. La *ilustración* platónica, al acusar al arte mimético de vana ilusión, niega a la imagen su estatuto de la subjetividad y, con ello, mantiene a los difuntos en la otra orilla de la Estigia. Por esta operación viene instituido también uno de los pilares fundamentales de la razón moderna, lo cual nos permite volver a Hegel y, a partir de ahí, a nuestros días. El arte muere, según Hegel, casi asfixiado por el desarrollo del concepto y luego de haber sido reducido a mera experiencia estética, con tal de ser acogido en el mundo de la razón adulta, ilustrada. Esta razón acepta magnánimamente, por así decir, crear la estética como disciplina secundaria y periférica, convertida más adelante en filosofía del arte, a fin de buscar de alguna forma acomodo al extraño que ha atravesado las paredes de casa.

El renacimiento de la imagen tras la muerte del arte

Paradójicamente, la antigua potencia de la imagen parece resucitar y revestirse hoy de una fuerza inédita, gracias también a las técnicas digitales. Pero aquí aflora y se manifiesta un antiguo secreto que nos permite profundizar en el tema de la racionalidad de la imagen, en un contexto en el que ya es muy difícil para cualquier discurso sobre la racionalidad contemporánea poder sustraerse a estos debates. Unos debates que, por supuesto, implican también inevitablemente el tema de la técnica. Como premisa a todo este discurso, es necesario afirmar que, naturalmente, no es posible presuponer una división neta entre los territorios de la imagen y los del concepto⁹. Esta es una distinción que no tiene en cuenta la naturaleza fundamentalmente figurativa de la escritura como vehículo de la racionalidad conceptual y de la naturaleza igualmente *signica* de la imagen, un estado al que puede ésta volver siempre casi como por catacrexis, por ejemplo cuando se pierde su carácter mimético y/o expresivo. Según el punto de vista que pretendemos adoptar aquí, sin poder entrar ahora –por razones de tiempo– en una argumentación detallada, la imagen no es otra cosa sino un vehículo expresivo que se implementa sobre un determinado médium, sin el cual no podría efectuarse ni, por tanto, vehicularse¹⁰. Desde este punto de vista, la imagen es siempre

⁹ Cfr. acerca del nacimiento de una racionalidad fundada en el concepto-escritura, M. Bettetini,

¹⁰ En el trasfondo de esta argumentación se sitúa naturalmente H. Belting, *Antropologia delle immagini*, Edición italiana a cargo de S. Incardona, Roma, Carocci, 2013².

tecnológica, y a su vez, la tecnología contemporánea recurre con cada vez mayor frecuencia a la imagen, a través de la cual se expresa particularmente la eficacia de aquella. La comprensión de este fenómeno debería acallar, al menos en parte, o al menos hacer que se revisaran las tesis de los que diagnostican al nihilismo contemporáneo como *invasión de las imágenes en el mundo real*. De hecho, el nihilismo procede de una larga maduración histórica que, de alguna forma, relativiza el significado del fenómeno.

Por otra parte, también podemos constatar una maduración de la razón tecnológica que no había sido prevista en el marco de las concepciones clásicas de la racionalidad moderna, Y que habían considerado a esta racionalidad como inmersa en un desarrollo desenfrenado, en el sentido de una tecnología envolvente, rígida y *monocrática*. Se trata de una tesis que comparten muchos pensadores, tan diferentes entre sí como Max Weber y Martin Heidegger. Partiendo de esta base, pues, trataremos : a) de profundizar en el carácter fundamentalmente técnico de la imagen, en cuanto que ésta precisa en todo caso de ser implementada sobre un determinado soporte; Y b) de examinar las modificaciones que la razón tecnológica misma alcanza al entrar en contacto con la imagen. Todo esto produce también una transformación profunda tanto del arte como de la experiencia estética, en el umbral de lo que, anticipando lo que diremos a continuación, y con algo de valor por nuestra parte, podría definirse como una nueva mitología contemporánea¹¹.

Por ahora, bastará con observar que, desde las vanguardias hasta el *video art* y más en general la experiencia realizada con las nuevas técnicas digitales, asistimos a una auténtica transformación de la experiencia estética. Ésta deja de ser contemplativa para volverse de inmersión, o *interactiva*. Se trata de una interactividad difusa por otra parte, como es sabido, en la experiencia del World Wide Web. Como decíamos antes, con la transformación del arte desde lo contemplativo a lo interactivo cambian también profundamente sus características. La experiencia contemplativa es una experiencia que remite de manera discontinua de un instante al siguiente. La experiencia interactiva, producto de las nuevas tecnologías, es en cambio una experiencia narrativa, dialogante, que va creciendo a la par de un médium tendencialmente *atento* y que, en vez de *nihilista*, es más bien a menudo un medio plástico, que responde a nuestras expectativas y, a veces, incluso a nuestros requerimientos.

Naturalmente, todo esto conlleva notables problemas teóricos y éticos, que nacen también del hecho de que nos enfrentamos con un médium muy peculiar, con el que entramos en una relación de intercambio mutuo. Se trata de un médium en el que estamos insertos. Podríamos definirlo como un médium *viviente*, invirtiendo de este modo la relación entre técnica y subjetividad tal y como la ha concebido tradicionalmente la filosofía del siglo pasado, a saber: que la humanidad estaría siendo dominada por la misma tecnología que debiera constituir el instrumento de su dominación sobre el mundo. Podemos añadir un elemento fundamental: nos encontramos ante un médium narrativo, que funciona de hecho sólo en el marco de una relación interactiva, de intercambio y de diálogo con el sujeto que la utiliza. El contacto con la imagen supone pues una relación que tiene numerosas implicaciones: por ejemplo, precisamente porque se trata de una narración viene a difuminarse la distinción entre comunicación verbal y la realizada a través de imágenes. La relación interactiva con la imagen, por otra parte, pone al día las virtualidades *performativas* de las que deriva, entre otras cosas, la exigencia cada vez más clara de establecer una ética de la imagen y de las nuevas tecnologías.

¹¹ Cfr. en este sentido F. Vercellone, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2013.

Sobre la base de esta relación *viviente* con la imagen, es lícito afirmar que nos encontramos ante una mitología *laica*, una mitología sin dioses¹². Se trata, a todos los efectos, de una *mitología de la razón*, por volver a tomar la propuesta de Schelling y de los románticos de Jena, renovada ahora en base a una intensa relación tecnológica e interactiva con los usuarios. El estatuto de esta obra es, por lo tanto, esencialmente abierto, ontológicamente fluido. Ésta sale definitivamente de la experiencia estética clásica para involucrar la interacción con el ambiente, y, con ello, nuevas formas de subjetividad que permitan proyectar nuevos contextos vitales. La nueva mitología ha renacido, por lo tanto, en una forma que Hegel nunca habría podido prever en su polémica contra los románticos.

La obra de arte tiende pues a hacerse mundo, a perfilarse no como una obra de arte total, sino como una obra que da literalmente lugar al mundo circunstante, ofreciendo así alguna respuesta a la exigencia de arraigo –cada vez más extendida en nuestro mundo– por parte de los individuos. Desde esta perspectiva, la imagen no tendría por tanto ese efecto de desarraigo de la existencia respecto de su contexto y sentido que encontrábamos implícito en la acusación de nihilismo lanzada por Jacobi y proseguida hasta nuestra época.

Por decirlo sucintamente, hoy en día tenemos una gran necesidad de arte, y precisamente de un arte caracterizado de esta manera. La experiencia posmoderna de la convivencia híbrida de estilos y tradiciones, la vida en los *no-lugares* de Marc Augé, estos últimos verdaderamente nihilistas, se revela cada vez menos viable. Por ello se percibe, no sin razón, una nueva necesidad de enraizamiento –algo de lo cual da testimonio la obra de arte–, a través del médium de la imagen, reivindicando así un renacimiento del arte público al margen del habitual de galerías y museos, cuyo papel de cofres selectivos de la memoria artística y cultural es naturalmente, por otra parte, imprescindible. Nos encontramos por lo tanto en muchas ocasiones ante obras que enraízan y nutren la existencia de los individuos y las colectividades. Se trata de obras como el *Weather project* de Olafur Eliasson o el *Big bean* de Anish Kapoor, que promueven una identidad colectiva, o por lo menos ayudan a crearla.



¹² Para una exposición más extensa de este particular, permítaseme remitir nuevamente a mi *Oltre la morte dell'arte*, cit.



Estas características estaban tradicionalmente adscritas al mito, por lo que atañe al discurso sobre el arte. En este sentido ya hemos dicho que asistimos a un renacimiento mitológico. Estamos ante *mitos de hoy*, por recordar a Barthes, ante nuevas *mitologías de la razón*, por retomar la enseñanza de los románticos, conscientes sin embargo de la notable mediación tecnológica en la que estas mitologías basan su eficacia pública¹³.

¿Nos encaminamos acaso a un nuevo encantamiento mítico? Sin duda. Pero no se trata de mitologías nihilistas, aunque no haya nuevos dioses que nos guíen. Este es el desafío más saludable que debemos hacer nuestro, lanzando la mirada a través de las nuevas formas de lo imaginario, Y no sólo para ir más allá del nihilismo, sino incluso más allá de la idea misma de nihilismo...

Al mismo tiempo, también nos encontramos ante una transformación profunda de los modelos de racionalidad posible que parecen hallar la vía de un pluralismo inédito para la razón moderna (y quizás no sólo para ésta). Al enfrentarnos a un modelo que recurre de manera intensa a la imagen, se vuelve mucho más difícil configurar la razón tecnológica como una *ratio* fundada sobre una articulación *monológica* y monótona à la *Metrópolis* de Fritz Lang. Se trata más bien de una razón que modifica sus propios lenguajes a través de los diferentes media en los que se expresa. La diferenciación de los media produce una modificación objetiva de los modelos de racionalidad posible, que representan formas de vida, *chances* de transformación de la racionalidad desde el estadio de la necesidad al de la posibilidad. Se abre así una oportunidad no del todo inédita, pues ya había sido explorada de hecho en el ámbito del enfrentamiento de los románticos de Jena con la Ilustración. Es la oportunidad de una racionalidad inventora de mundos, en vez de aseverar la inmutabilidad de éste.

¹³ R.Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 2005.