

LA INTIMIDAD ICONOCLASTA

Un ensayo en torno a la obra de Albert Corbí



Rafela Nicolau

Un ensayo de la Sección Clínica de Barcelona (SCB) dirigido por **Miquel Bassols i Puig**

A Albert Corbí i Llorens, que és lloc en la imatge.

ÍNDICE

Presentación.....	1
Introducción.....	3
CAPÍTULO 1. Breve paseo por la iconoclasia en el arte moderno. <i>Evidencia Invisible.</i>	
<i>Modificación de horizonte.....</i>	<i>7</i>
CAPÍTULO 2. Un núcleo en lo íntimo o iconoclasia primera del paisaje.	
<i>Desprendimientos.....</i>	<i>19</i>
Conclusiones.....	26
Índice de ilustraciones.....	29
Bibilografía.....	30

*Quin mot és el més impur
per empresonar-lo en el vers?*

Bartomeu Rosselló-Pòrcel, *Quadern de sonets*

PRESENTACIÓN

L'image (...) est non-être.

J.G. Fichte

¿Qué implicaciones tiene en la construcción de imagen el hecho de que ésta emerja como negación de sí misma? ¿Cuál es la relación y la divergencia existentes entre la imagen mimética y la imagen icónica? ¿Qué significa que una imagen derive hacia su condición de icono? ¿Qué relación existe entre imagen y mito? ¿Es la imagen el poder a-verbal —aun igualmente lingüístico— del mito? ¿Qué espacio ocupa la contingencia en el desarrollo de la construcción de imagen y, en consecuencia, del imaginario?

El fervor iconoclasta halló su momento de apogeo durante el siglo VIII en el marco del Imperio Bizantino, en tanto que reacción y censura política hacia la veneración de imágenes, o, más específicamente, hacia la práctica de la representación figurativa de lo divino. Este trabajo busca reflexionar sobre la presencia y la deriva de la tradición iconoclasta en el arte moderno, a partir, sobre todo, del trabajo actual del artista Albert Corbí (Alcoi, 1976).

Por otra parte, esa indagación hacia lo que podríamos entender como la «privación de imagen» a partir de la imagen misma, es decir, a partir de su substitución o de su reemplazamiento, conduce a su vez a adentrarse en la noción de intimidad, entendiendo por ésta el «reverso del lenguaje», lo implícito del significante, siguiendo las reflexiones del filósofo José Luis Pardo. Podríamos así intuir la posibilidad de pensar la intimidad como lo que de secreto tiene lo decible. «*La transparence n'est pas la vérité*», afirmaba, siguiendo ese mismo camino, Anne Dufourmantelle en su *Défense du secret*.

Así, pues, este ensayo pretende construirse como una articulación entre lo secreto del significante (la intimidad) y lo secreto de la imagen: lo Absoluto, siguiendo a Fichte, o lo que de inaccesible tiene lo visual, lo que de invisible resta en lo visible; la *voyance* (J. Patočka). Sirviéndose de las herramientas teóricas que ofrece la hermenéutica fenomenológica (Heidegger, Maldiney), el psicoanálisis y la filosofía idealista de J.G. Fichte, se buscará presentar una primera aproximación que facilite un posible desarrollo posterior del estudio de la huella iconoclasta en el arte de parte del siglo XIX, del siglo XX y, sobre todo y en esta ocasión, del siglo XXI, a partir del caso ya citado.

Como ha sido introducido, uno de los puntos de desarrollo de este trabajo versará sobre la relación entre imagen y mito. A ello vendrá a sumarse en paralelo una reflexión sobre el vínculo entre el mito y

la articulación del síntoma y el fantasma. Se buscará responder a la pregunta sobre qué es lo que se «instala» en el interior de la imagen cuando ésta pasa a desactivarse bajo su forma de aparición; cuando, pues, se activa en tanto que imagen mediante el hecho de mostrarse como fisura, como falla, como división: cuando la imagen se da como quiebra, como negación de sí misma en tanto que posible vía constitutiva de relato. Ahora bien: ¿pueden entenderse como el mismo fenómeno, el velado de imagen y la falla de imagen? ¿O acaso la falla –y por tanto la quiebra– aparece por «exceso de imagen en la imagen»?

Entendemos el fantasma, siguiendo palabras de Lacan, como el marco de realidad en el que el sujeto se instaura (todo «hacer-en-el-mundo» es fantasmático, como el mismo autor sostenía), es decir, como mecanismo de articulación de sentido. Por otra parte, recordemos que el síntoma aparece como «acontecimiento de goce fuera del sentido» (siguiendo una de las exposiciones de Gabriela Camaly). Partiendo de ello, se buscará indagar en la imagen a partir de sus formas de privación; es decir, una suerte de camino en paralelo de indagación en el fantasma a partir del síntoma. Dicho de otro modo: una indagación en el marco visible de sentido, en el canal de sentido (el fantasma) a partir de su falla, de su fractura, a partir del resultado de un proceso represivo que también está presente en el fantasma, que choca con él: a saber, el síntoma.

Ahora bien, la cuestión de fondo es siempre la misma, aun planteada bajo distintas formas: ¿es acaso el síntoma, ese acontecimiento abrupto de goce, ese resultante de represión, el lugar-matriz que hace del fantasma un lugar para lo habitable? ¿Es la «falla-de-imagen», pues, la posibilidad más genuina de imagen, de hacer imagen, de hacernos en la imagen?

INTRODUCCIÓN.

La marca de lo borrado

El arte deja, pues, la presa por la sombra.

Emmanuel Lévinas

Si supiese responder a cuál fue el motivo que me llevó a escribir sobre la obra de Albert Corbí, muy probablemente no escribiría sobre la misma. Arnoldo Liberman, en *La nostalgia del padre*, citando a su vez a Miguel Morey, señalaba que «uno escribe con lo que no sabe, con lo que quiere aprender»¹. Yo diría que, más aún, uno escribe sobre lo que *sabe* que, en el fondo, no podrá saber. Es decir, que el acto de escribir supone la asunción de una imposibilidad epistemológica, de una fractura. Pero una asunción, al fin y al cabo. Ésta parece fundamental para la acción de la escritura, diría que más que para el acto del habla, en el cual la marca que éste deja es, por lo poco, menos visible, menos tangible.

El encuentro con ese no poder saber, en este caso en particular, me llevó, entre otras cosas, a sospechar que, quizás, el trabajo de investigación artística de Albert podría tener algo de análogo con mi actividad de investigación, puesto que en ambos casos parecía que girábamos en torno a una «casi obsesión» tautológica y paradójica: decir lo que no puedo decir (o lo que no puede ser dicho), representar lo que no puede representarse, lo que no tiene imagen o lo que no puedo ver, lo que, posiblemente, no soportaría ver: respectivamente, pensar la palabra a partir de su fisura; pensar la imagen a partir de su negación. Pensé, por lo tanto, que podía intentar transformar la energía (o la pulsión) que llegaba a través de esa duda, de ese no saber fundamental. Todo ello iba formando poco a poco una acumulación desorganizada de intuiciones y de indicios. Por el contacto con la obra de dicho artista, me parecía que había *un lugar* común, aunque ese lugar se construyese sobre el hecho mismo de no saber nada sobre él: sobre una interrogación, y hasta diría sobre un misterio. Ese lugar se abrió para mí como «un puño de palabra cerrado»: un pliegue que no solo tocaba lo íntimo, sino que, y es ahí donde comenzó este ensayo, me *indicaba* lo íntimo. Me lo señalaba. Ese acto de señalar(me) un

¹ LIBERMAN, Arnoldo. *La nostalgia del padre. Un ensayo sobre el derrumbe de la certeza paterna*. Madrid: Temas de Hoy, 1994, p. 17

lugar, el de lo íntimo, se abría como posibilidad. Probablemente, para que lo íntimo «pueda ser», para que pueda darse, es preciso antes señalarlo, indicarlo: es decir, escogerlo. «Hacer-intimidad» pasa por llevar a cabo una elección.

* * *

La escritura de este ensayo ha estado *marcada* por la dificultad de acceder a la «materia prima» de partida, es decir, tanto al material visual propiamente dicho, por una parte, como a los datos de los respectivos contextos en los que se dieron lugar estos proyectos artísticos: dónde se realizaron, cuándo, bajo qué pretexto, con qué intenciones, dónde se encuentra la obra actualmente, etc. Diría que se ha podido contar con un porcentaje bastante reducido del total que conforma cada uno de los trabajos del artista que aquí se presentan. La «marca» de esa condición de inicio no se entiende, en absoluto, como casual. De hecho, se trataba de llevar a cabo un ensayo sobre unas imágenes de «realidades que carecen de imagen», como ha expresado en alguna ocasión el propio Albert Corbí, o sobre lo que yo proponía como fórmulas de iconoclasia en el arte moderno. Para ello, nos encontrábamos ante una situación de partida tanto paradójica como, posiblemente, coherente: acceder a esas imágenes se presentaba como un trabajo que albergaba, por lo general, una dificultad, una resistencia. Esas fotografías, sepultadas, muchas de ellas, en la colección particular del artista, pasan por una forma de secreto o de ocultación. Es decir, tras haberse mostrado y «anunciado», han pasado, en la mayoría de los casos, a apartarse no sólo del circuito público sino de la observación de cualquier posible espectador.

La noción de *marca* es, en cualquier caso, parte del fundamento de este trabajo. Es por ello que proponemos, antes de continuar, intentar definir qué es una marca o qué se entenderá por ésta, para poder así continuar con una lectura en clave fenomenológica y psicoanalítica en torno a la misma y a sus derivaciones –por lo que respecta en particular a este caso de estudio.

Para pensar la marca a partir de la condición más primaria de esta, podría decirse que para que una marca se produzca debe contener un grado –aun ínfimo– de irreversibilidad. Con ello quiere decirse que no todo trazo que genere una alteración en una superficie supone una marca, o, dicho de otra manera, no todo trazo que genere una alteración supone la repercusión o el fenómeno de lo que la marca implica. Podría considerarse que son dos los parámetros o las variables que se presentan en una marca: en primer lugar, como se indicaba, su condición de irreversibilidad; y en segundo lugar, la forma. La primera de esas variables, la irreversibilidad, se expresa por grados, por intensidad: es decir, una marca puede ser irreversible en mayor o en menor medida y puede, por lo tanto, difuminarse o transformarse en otra marca, es decir, modificarse, en mayor o en menor grado. El segundo parámetro,

el de la forma, apunta a la superficie de la marca. Así, pues, la marca puede producirse sobre una superficie física –supongamos, por ejemplo, un rasguño sobre un tejido– o puede darse únicamente sobre la psique sujeto, es decir, ser una marca interna y subjetiva –el ejemplo claro es la marca causada por un signifiante o por una cadena de significación–. En ambos casos, la marca será irreversible y en todo caso será modificable –insistimos sobre ello: si bien, en mayor o en menor medida, en función de cada situación específica. Pero, en cualquiera de los casos, el sujeto se ve enfrentado a asumir una «alter-a(c)ción»: es decir, una acción que viene a indicar lo otro, que viene a «marcar otro», a referir el legado o el rastro de una otredad (una otredad que, por supuesto, en el fondo, «soy yo», por decirlo siguiendo a Rimbaud). La marca, con su principio de irreversibilidad, supone el impacto de una acción que genera *otro* estado de permanencia, es decir, una modificación en el estado regular del sujeto, ya sea físico (espacial) o psíquico (lingüístico). La acción necesaria para marcar algo deberá ser más o menos violenta en función del tipo de superficie, pero siempre supone una colisión. Por otra parte, debe considerarse el hecho de que el poder de la marca no es tanto el que contiene la acción misma de llevar a cabo una acción que deje una impronta, sino que el poder de la marca reside en su efecto de prolongación, en la «cola», en el fenómeno que sigue al hecho de marcar: dicho de otra manera, a su inicio de estado de organización, al hecho de hacer devenir orgánico lo que, de por sí, no lo es (la marca misma). El fenómeno de la marca y, por lo tanto, su importancia, se produce después del impacto producido: tras el choque entre el gesto de marcaje y el cuerpo que lo recibe. La marca supone un proceso de integración entre un elemento inorgánico (el gesto) y una superficie orgánica u organizada.

Cabe reflexionar, además, sobre la importancia del efecto de erosión que la marca conlleva, principio vinculado a su condición de irreversibilidad. Se trata de un efecto que puede ser, como se indicaba, ínfimo. Pero cabe esperar que el choque del signo con el cuerpo genere, necesariamente, un desgaste derivado del esfuerzo de integración por parte del cuerpo que lo recibe. Una marca, si no deriva de una repetición, en todo caso la produce. Es decir, la exigencia de integración que supone la marca implica que el sujeto o el cuerpo que la recibe va a volver sobre ella para asumirla: en el caso del sujeto, para *darle un sentido*. Asimismo, debe considerarse el hecho de que la percepción de una marca lleva implícito el impacto de lo Otro sobre el cuerpo y, en consecuencia, un encuentro abrupto y, en mayor o menor medida, erosivo. Lo que erosiona, por lo tanto, es lo que hace posible; el impacto de lo Otro sobre mí me construye (Estadio del Espejo).

Hay infinitos tipos de marcas. Pero podemos distinguir, por ejemplo, entre las naturales y las artificiales, así como entre las que son resultado de una acción que perseguía dicho fin y las que no. Toda marca es la derivación de un límite (Logos), si bien no todo límite es una marca. Una marca supondrá el hecho de volver sobre ella, una insistencia, una repetición, así como ese principio de irreversibilidad al que anteriormente nos hemos referido. Sobrepasa el marco de este ensayo la

investigación que sería pertinente sobre la relación entre imagen y Logos, si bien tendremos presente la teoría de Fichte, entendida ésta como reflexión de tipo gnoseológico y metafísico, y no ya estético. Sobre ello se volverá, de manera breve, más adelante.

Algunas de las fotografías que nos encontraremos a continuación son imágenes producidas por una suerte de «fracaso» del encuentro entre luz y cuerpo, como es el caso, por ejemplo, del proyecto *No ser imagen*, tal y como el propio artista ha expuesto en algunas ocasiones. En otros casos, se trata de imágenes que, de cualquier manera, se levantan negándose a sí mismas, es decir, privando visualidad. Son aperturas (se abre el diafragma de la cámara y se deja entrar la luz) y, por lo tanto, son encuentro. Pero son un encuentro paradójico; se trata de producir un contacto que dé lugar a una imagen que, como tal, se pueda mirar, pero que no se pueda ver. Este breve ensayo se propone como un ejercicio para acoger en esas imágenes, o de ellas, el rastro de lo borrado o, lo que es lo mismo, el resto de visualidad.

CAPÍTULO 1.

Breve paseo por la iconoclasia en el arte moderno

«El icono es la derivación de un indicio». Esa es la fórmula que utiliza Philippe Alain Michaud, en el postfacio para la obra de Ernst Kitzinger *Le Culte des images avant l'iconoclasme (IVe-VIIe siècles)*, para definir la imagen icónica. Refiriéndose a una comparativa entre la tradición pagana griega sobre la imagen y el cuerpo y la tradición que, sobre el mismo objeto, se instala en el seno del cristianismo en la alta edad media, el mismo autor añade que «en la literatura épica y en la tragedia se encuentran innumerables ejemplos de cuerpos abandonados a los pájaros y a los perros que no encuentran reposo en tanto que ellos no han sido enterrados». Podemos pensar, por ejemplo, en la tragedia de Antígona, hija de Edipo, cuya rebelión contra la ley responde al hecho de exigir entierro para el cuerpo de su hermano Polinices. Y es que, en el seno de la cultura griega, el hecho de dejar el cuerpo sin vida visible suponía, señala Michaud, una suerte de maldición. Al no cubrir el cuerpo-resto, ello abocaba al espectador a un cambio de régimen, provocando el paso de una experiencia del cuerpo a la aparición del cuerpo como visibilidad, es decir, como imagen y, más precisamente, como imagen de un resto. Por lo tanto nos encontramos con una creencia que se sostiene en la relación entre la imagen y el resto (del cuerpo) y, en particular, en el hecho de evitar a toda costa ese vínculo. Dicho de otro modo: la cultura griega nos lega, a través de todas esas historias míticas, la extrema inconveniencia de hacer del cuerpo humano-resto, o de lo que el humano deja de resto, una imagen.

Por otra parte, cabe señalar que en el seno de la cultura cristiana el vínculo con la imagen (y su progresiva adopción y veneración) no responde tanto a un principio de semejanza con el modelo real o con un supuesto modelo, sino a un «vínculo de similitud con su origen»². Ese hecho muestra un punto de divergencia con respecto a la tradición anterior, y a pesar de las interdicciones bíblicas, en principio, claras al respecto sobre la práctica de la representación figurativa de lo divino, o, dicho de manera más general, sobre la representación de «lo innombrable», de aquello a lo que la palabra no alcanza «del todo», así como de aquello «que no se deja ver», aquello que la imagen no dice de sí. Es decir, el icono cristiano lo que pretende es remitir, apuntar, al acto de comienzo de un relato, y no tanto el hecho de copiar o retratar al personaje que protagonizó dicho relato. Este punto deja entrever que el asunto que ocupa a los teólogos y, además, tanto a los iconódulos como a los iconoclastas, es el

2 MICHAUD, Philippe-Alain. « L'adoration des surfaces », en: KITZINGER, Ernst. *Le Culte des images avant l'iconoclasme (IVe-VIIe siècles)*. París: Éditions Macula, 2019 (1987), pp. 147-149

siguiente: por una parte, el de la tensión entre la palabra y lo innombrable en ella (¿cómo acaso nombrar lo infinito?); por otra parte, la tensión entre la imagen y lo que de invisible hay en ella; y, finalmente, la relación crítica entre palabra e imagen. La cuestión, en todo caso, es pues cómo resolverse entre esos dos ámbitos, entre el de la palabra y el de la representación de la palabra, lo cual estriba, entre otros aspectos, en el eco platónico de la distinción entre la Idea (lo trascendente) y la copia (propia del mundo físico, concreto) y su posible participación de una hacia otra (Plotino).

Partiendo de la exposición de Michaud, nos interrogamos sobre la posible herencia iconoclasta que, dentro del campo del arte, la modernidad ha asumido. La iconoclasia, o la herencia de ésta, se entendería en este contexto no ya tanto como una censura o prohibición, sino como la negación de un dominio de la figuración, el cual no implicaría necesariamente la elección de lo abstracto, sino que se trataría de esquivar lo figurativo en tanto que representación mimética. Salvando las diferencias, de alguna manera esa es al fin y al cabo la posición que el pensamiento teológico iconoclasta reconocía a través de la exégesis de las Escrituras: Dios no puede ser representado bajo una forma concreta, figurativa (finita). Es quizás otra manera de decir la paradoja que Dios es el límite (la palabra) que se da como revelación en el hecho de ultra-pasar el límite mismo (es decir, la Palabra, o lo íntimo de la palabra, lo infinito).

Para enmarcar este debate dentro de la modernidad artística, posiblemente una de las referencias que con más claridad se nos presenta es la de Kazimir Malévich, como también el mismo Michaud lo apunta. Nuevamente, queda fuera del contexto de este ensayo la posibilidad de llevar a cabo una investigación profunda sobre la hipótesis de la herencia iconoclasta en el arte moderno y contemporáneo. Sin embargo, se intentará responder a algunas preguntas que relacionen, por un lado, el tipo de visualidad propio de esas formas de no-figuración y, por otro lado, el tipo de experiencia de lenguaje que subyace en ese tipo de imágenes. Por lo que se refiere al material visual, se contará, pues, con el ejemplo del suprematismo ruso, por una parte, y, por otra parte y en especial, con aquellos trabajos de Albert Corbí en los que más claramente puede leerse ese tipo de gestualidad o de herencia. Ese imaginario se pondrá en paralelo con esas formas de lenguaje verbal que pudiesen considerarse análogas, a saber: lo íntimo, por una parte, y lo mítico, por otra.

Lo íntimo y lo mítico serán considerados como dos regiones de cohabitación de lo secreto. Pero ¿qué es lo que de secreto tiene lo íntimo? ¿Y lo mítico? ¿Hay algo de secreto en el mito?

Quizás no sea atrevido afirmar que esos dos registros –lo íntimo y lo mítico– inducen a un mismo tipo de tensión, que es la del bascular entre lo que se calla y lo que se dice, entre el goce «violento» del silencio y la pérdida de goce «del amor», del habla. Por lo que se refiere a lo íntimo, podríamos pensar que no hace referencia tanto a una «defensa de lo secreto», por decirlo en términos de Anne Dufourmantelle, sino a lo que de secreto comparto. Lo secreto, de *secretus*, participio de *secernere*, es

lo que se ha dejado aparte, lo que se sitúa fuera de la atención y de la percepción de los demás. Es decir que el secreto se contiene en una forma de silencio, por mucho que ese silencio esté dentro de la palabra misma. Pero es algo que, activamente, no se dice, aun hablando. Es algo que me pertenece, que pertenece a la primera persona (a un Yo o a un Nosotros). Lo íntimo, en cambio, se produce compartiendo con otro, con un Otro en particular, con un otro que yo elijo y que he configurado como «el Otro de mi intimidad». Con él, comparto algunas formas de lo secreto —no todas, puesto que lo secreto, de fondo, me pertenece a mí, si es que yo soy alguien más allá de ese Otro—. Es decir, por lo que se refiere a la relación entre lo íntimo y lo secreto, podríamos establecer un rasgo que nos permitiese distinguir: lo secreto puede pensarse bajo un parámetro binario, lo dicho o lo callado. Se trata de algo de lo que se tiene una cierta consciencia; y es porque se tiene consciencia de ello que puede apartarse, que se deja de lado. Eso supone, además, que lo secreto queda fuera de un límite. Lo íntimo, por su lado, puede considerarse bajo una lógica no binaria: lo que en la palabra se dice sin decir y lo que en la palabra se calla diciendo. Todo eso nos lleva a pensar, además, que yo solo puedo «ser un Yo» cuando estoy en silencio, es decir, cuando guardo de manera estricta lo secreto y lo íntimo de mi palabra, cuando yo me convierto en ese secreto o paso a ser el receptáculo que lo alberga. Entrar en contacto con el Otro es fisurarme. Empiezo a vivir, entonces, cuando empiezo a dejar de «ser (un) Yo».

Por lo que se refiere a lo mítico, se recordaba hace poco en uno de los seminarios de la *Secció Clínica de Barcelona* que algo esencial en el relato mítico y, en especial, en el de Edipo, es que el propio Edipo mataba a su padre y se acostaba con su madre sin saberlo; que sólo después de haber llevado a cabo dichos actos él se daba a cuenta de la verdad de lo que había acontecido. Lo mítico tiene algo de secreto para el propio sujeto que encauza el relato, en primera persona. Es decir, no es el mismo secreto que el de lo íntimo, que es un secreto con el que el sujeto tiene un trato, por decirlo de alguna manera, familiar, de proximidad. El secreto de lo mítico es lo éxtimo; es algo que, siendo un secreto mío, que además yo mismo he construido, está velado incluso para mí. En ese sentido, lo mítico alberga una distancia, la que va de mí hacia ese secreto (que podrá ser más o menos desvelado, si bien no completamente).

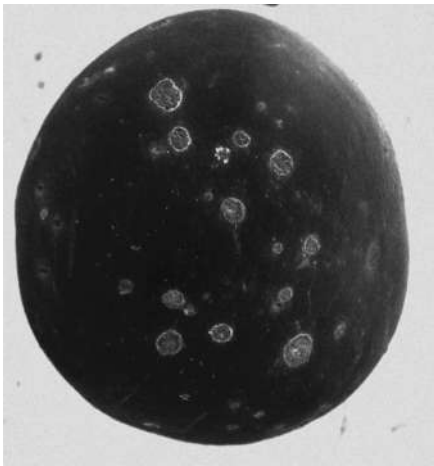
Tanto la intimidad, que puede entenderse como una forma de proximidad o de reconocimiento en la distancia intraducible que me separa del Otro, como el mito, que podría pensarse como la irrupción abrupta de una distancia en un relato, ambos, son regímenes de lo lingüístico que están profundamente marcados, pues, por un mantenimiento de lo secreto.

Jacques Derrida, en uno de los cursos registrados en el documental *D’ailleurs*, afirmaba que «hablar sería comenzar a reconciliarse (...), aun si estamos declarando el odio o la guerra (...). Desde el momento en que hablamos, hablándonos, un proceso de reconciliación se pone en marcha.» *Dar la*

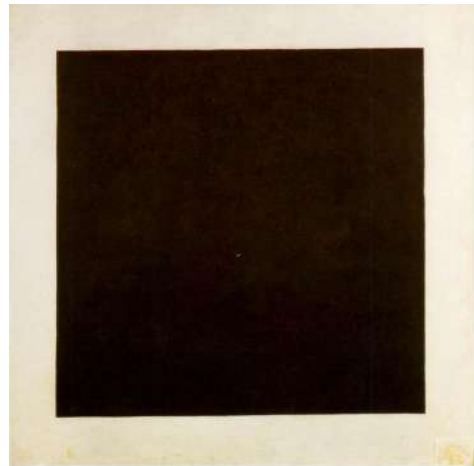
palabra es *darse* en la palabra. Es en ese dejar ir con la palabra que puedo, así, comenzar a asumir una forma de pérdida que pasa, precisamente, por hablar. Como una paradoja, es perdiendo lo que dejo en la palabra, perdiendo mi secreto en ella, que puedo hacer-intimidad y destensar la distancia de lo mítico.

* * *

Evidencia invisible



[Fig. 1 (izquierda). Albert Corbí, *Invisible evidence/Evidencia invisible*, 2018]



[Fig. 2 (derecha). K. Malévich, Cuadrado negro sobre fondo blanco, 1915]

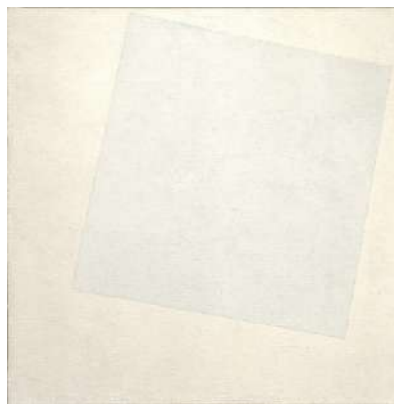
Volvamos al icono, entendido éste como la derivación de un indicio, siguiendo la premisa de Philippe-Alain Michaud. Cabría preguntarse a qué responde ese indicio, a qué tipo de indicio nos referimos o, dicho de otra manera, a qué apunta ese indicio. Y, además, y sobre todo, ¿cuál es el interés que ocupa aquí el icono —un indicio hallado en la representación de lo que se pretende como el rostro de Dios— si justamente este ensayo encuentra dirige su vocación hacia el posicionamiento iconoclasta y su posible herencia en el mundo moderno?

El icono encuentra su poder en el hecho de «forzar» a ver lo que no se puede ver, en el hecho de potenciar, de tensar, un diálogo entre lo visible y lo invisible. La imagen icónica busca representar a Dios, o hacerlo aparecer: representar un origen, un principio —generalmente, mediante un rostro—. Si algo quisiera poder verse de Dios es, pues, su rostro. Al nivel de una reflexión sobre la imagen, no

puede pensarse como casual el hecho de que en el seno de la tradición cristiana es la copia del rostro, lo que queda impreso en la Sábana. Esa imagen puede entenderse como el icono primero en dicho marco cultural.

Si el icono activa esa tensión, sin ser ni visualidad pura ni ausencia de imagen, es porque mediante unos signos visibles se señala algo que no queda ni completamente fuera de la imagen (pues se accede a través de ella; ella es plataforma) ni dentro de ella (pues ella no *es*, en sí misma), sino que un código visible apunta a en un espacio entre: entre el trazo que todavía aparece como canal (la línea, el punto, la mancha) y la distensión del mismo, la crisis del borde, de la plataforma, de la superficie. Se trata de detectar la «*evidentia*» de lo que el trazo (el límite) no consiguen representar, pero que, en cambio, la imagen *presenta*. Si siguiésemos tirando de ese hilo, entraríamos en un proceso que podría entenderse como «deconstructivo» de lo icónico, y que llegaría a un estado de reducción de la imagen icónica como la que escogió el suprematismo. En esa corriente de la vanguardia rusa, como en el trabajo de Albert Corbí, lo que queda «del rostro» es aquello a lo que el rostro refería, a saber, su estar-en-ausencia: lo que queda de la imagen es «sólo» lo secreto de la imagen, lo irrepresentable, un punto cero de lo visual: *Cuadrado blanco sobre fondo blanco. O Evidencia invisible*.

La fotografía de la Figura n.º 1, del proyecto *Invisible evidence/Evidencia invisible*, realizada en el recinto arqueológico de Medina Azahara (Córdoba, España) durante el año 2018, da prueba de esa máxima icónica suprematista: la evidencia de que la imagen que la fotografía muestra no es del todo aprehensible, de que lo obtenido de la interacción de la luz sobre el papel es «sólo» un resto. Las fotografías de Albert Corbí son recopilación, archivo, acumulación, de ese resto.



[Fig. 3. K. Malévich, *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, 1918]

Una imagen es en tanto que algo (su origen, su causa, su modelo) no *está*. Una imagen se coloca en un vacío, viene a «proteger» o a «protegernos», de alguna manera, de un vacío, de un agujero. Lo particular de la imagen icónica es que ese indicio que presenta (siguiendo todavía a Michaud) deriva

en una «imagen máxima», es decir, en la manifestación de una apertura máxima de la imagen. Entenderemos por «apertura máxima de la imagen» aquel fenómeno por el cual la imagen muestra su mayor grado de remisión hacia lo invisible. Paradójicamente, que una imagen mimética derive hacia su condición de icono llevará implícito una forma de negación, un desvío, un juego de evitación de esa imagen misma sobre sí. En definitiva, invisibilizar lo que aparece da visibilidad a lo que se esconde.

Algunas de las directrices de pensamiento establecidas dentro del marco del idealismo alemán, como son las de la doctrina de la imagen de J.G. Fichte, pueden servir aquí como soporte teórico para contribuir a precisar ese fenómeno. En el caso de dicho filósofo, este presenta la reflexión sobre la imagen como un cuestionamiento de tipo gnoseológico y metafísico, y no de carácter estético. La imagen fichteana, en los tres momentos de su donación, viene a servir como soporte o canal para la búsqueda de lo Absoluto. Lo que está en juego es la búsqueda de un principio de conocimiento, un acceso a lo Real y no ya a lo real (el cual que equivaldría, este último y en términos psicoanalíticos, a lo imaginario y lo simbólico). Alexander Schnell, presentando la teoría de Fichte, afirma que, según ese autor « *l'image n'est que dans la mesure où elle prend conscience de sa différence d'avec l'être, elle se nie comme être et se sait comme non-être (...). Elle n'est image qu'un vertu de cette négation* »³.

En los ejemplos de *Evidencia invisible*, nos encontramos con que los trazos, los cuerpos, que posibilitaron la imagen se distienden, se vuelven visualmente precarios, provocando así una dificultad de reconocimiento de la imagen en su sentido mimético (o de *imitatio*, más precisamente, es decir, de copia, de reproducción). Al igual que pasa en los *Desprendimientos*, como se verá más adelante, aquí el cuerpo que da lugar a la imagen se viene abajo; el trazo, el límite se distensa, se «ruiniza», y pierde su relación gramatical con otros límites del conjunto. En ese proceso en el que el trazo «se despeg» del cuerpo que era, del cuerpo que representaba, pasamos de lo representado a lo *presentado*. Se pasa, así, de una imagen mimética a una imagen icónica. La imagen ya no es representación, copia o «recuerdo» de algo, sino que es soporte (o resto) visual puro. En cuanto la imagen (de lo exterior) se niega, surge *otra* imagen: una imagen que remite, por decirlo de algún modo, a una zona crítica: no es ya la imagen de lo exterior (imagen mimética) ni es tampoco lo interior mismo⁴ –lo Absoluto puro,

3 SCHNELL, Alexander. « La doctrine fichtéenne de l'image », en AA.VV.: *L'image*. París: Vrin, 2007

4 Podría decirse que no existe, propiamente, ninguna imagen que sea completamente mimética. De hecho, el proceso entendido como mimesis en la Antigüedad suponía la integración de un «aliento» del artista, de un cierto «perfeccionamiento» de lo natural simplemente imitado. Es decir, toda imagen, por bien que se presente como pantalla o reproducción de lo físico siempre contiene un grado de icónico. De hecho, cuando reconocemos una imagen como tal ya estamos reconociendo una forma de iconización, bien sea una imagen de nuestro entorno (el caso, por ejemplo, del paisaje) o bien se trate de una imagen artística, de una obra de arte.

que podríamos pensar que carecería completamente de imagen y de visualidad y que es, de hecho, casi imposible a pensar⁵-. La imagen icónica (o el icono) es un tipo de imagen que empieza por negarse a sí misma. Ese hecho puede ponerse en paralelo con lo que Fichte denomina los tres tipos o momentos de la imagen –teniendo presente que el fin de la teoría fichteana de la imagen es, como se decía, de índole gnoseológica, es decir, que lo que persigue es la búsqueda de un principio del conocimiento–. El primer tipo de imagen, según dicho autor, es una mera proyección hipotética del Principio (de lo Absoluto). Al negarse esta primera forma de presentación de la imagen, entendida como soporte visual de lo inmediato, permite la irrupción hacia el segundo y el tercer tipo de imagen, respectivamente. Para que ello se produzca, para pasar del primero al segundo tipo de imagen es necesario, como se indicaba, *negar la imagen*, dejarla en una suerte de paréntesis (*epokhé*) y adentrarse en el campo del pensamiento (y, por lo tanto, en el campo de la palabra). En el momento en que la imagen empieza a ser negada entramos ya en el segundo tipo de imagen. Este segundo momento es un estado de movimiento, entre una destrucción (la de la imagen) y una construcción de algo. En esa apertura, y cuando ya la imagen se ha distendido y separado de la inmediatez física (proyección), puede producirse el paso a un tercer momento, que es el propio de reflexión tautológica. En este último momento de la imagen, ésta ya no es ni la pantalla o proyección primera ni la imagen-movimiento segunda, sino que se produce, en términos de Fichte, como una *ley* (lo que equivaldría al Real fichteano, a la reflexión que se produce a sí misma, cuando se abandona el real en minúscula y se pasa a un Real en mayúscula).

Es decir que, para Fichte, el acceso a lo Real se produce a través de la imagen, como una vía que, en el mismo momento de seguirla, debe negarse, debe dejarse en suspenso. Ese Real al que se dirige la imagen supone, por lo tanto, supone la traducción de la misma en un imposible a representar. Se trata de la imagen de lo translúcido, de aquella que, «dejando *algo* ver», no «da a ver». En definitiva, lo que hace despertar la inquietud no es lo invisible, sino, justamente, lo visible, como dijese en algún momento Oscar Wilde, puesto que es en lo visible que se produce la contención del *resto*.

La intimidad (tanto la intimidad del lenguaje como la intimidad de la imagen) puede pensarse, no sólo como un reverso, sino también como aquel modo de darse del límite cuyos bordes están difusos, distendidos o venidos abajo. El significante no es ahí el límite de lo que me esfuerzo en comunicar y en dejar como explícito. Sino que se trata de un significante que se sabe, de partida, *fallido*. Y es precisamente por eso, por la asunción y la atención hacia esa fisura constitutiva, que se hace íntimo y que puede soportarse como tal, como fallido, como venido abajo. Cuando el límite se deja ver impotente, lo Absoluto aparece: el icono, la intimidad de imagen. Es la intimidad (el amor también) la que hace posible acoger la falla, hacer que la falla sea posibilidad y forma de resolución.

5 En términos psicoanalíticos, se trataría de lo Real (de lo Absoluto en Fichte).

En *Evidencia invisible*, Albert Corbí deja la cámara actuar mediante sensores que captan el movimiento de animales durante la noche. La fotografía responde a la contingencia. Él lo describe así: «frutas, pájaros, la cámara dispara por la presencia de un animal y *no lo ve* », pretendiendo llevar a cabo un ejercicio de «arqueología horizontal». Aquí la contingencia ocupa el lugar de la mano que ejecuta. El autor queda en cierto suspenso, puesto que deja al azar la realización. El autor escoge el producto bruto de lo contingencia, pero es la contingencia la que precisa. La consecuencia de ello es un archivo de imágenes extrañas, resultado de lo que fácilmente hubiese podido no ser: un imaginario de lo improbable, que hace bascular lo real (el acontecimiento) hacia lo onírico (el sueño).



[Fig. 4. Albert Corbí, *Invisible evidence/Evidencia invisible*, 2018]

Se trata de fotografías que dejan ver algo que no se reconoce o que no se reconoce del todo. En su identificación, estamos siempre en una duda. Además, eso fotografiado no fue seleccionado por una mano que encuadrara —que delimitara— una escena, sino que fue fruto del movimiento de animales. «(...) La cámara dispara por la presencia de un animal y *no lo ve*». La máquina, mediante luz artificial y sensores, «dialoga» con el animal y produce imagen. El aparato fotográfico dispara porque ha detectado la presencia del animal en cuestión; si bien, aunque reaccione con un movimiento de apertura y cierre ante la presencia del mismo, «*no lo ve*». El ojo de la cámara automatizado, sin sujeto-autor, detecta y reacciona, pero *no ve*. No ve el animal que ha picoteado la fruta que se había dejado en la tierra, con el fin de reclamar su presencia. Se trata de hacer que el animal (aquí, el Otro) venga, aparezca, pero *no se vea*. Lo que interesa ver y registrar es la marca en la fruta y el resto del movimiento, el resto de la presencia del paso del animal. El movimiento es aquí una huella, como un

paso acelerado entre presencia y ausencia. Son esos dos componentes que, frente al ojo-luz de la cámara, crean la imagen: por una parte, el movimiento producido por un cuerpo sobre otro cuerpo –el del animal sobre la tierra y sobre la fruta– y, por otra parte, el resto que ha dejado ese paso, ese movimiento, esa interacción.

Como vemos, se trata de nuevo de una escritura del resto. El cuerpo se expone a partir de un desdoblamiento, puesto que el ojo es externo a él. Se trata de un ojo que, si bien capta, si bien detecta, se cierra al ver la presencia del Otro y se abre únicamente al resto para, así, registrarlo. *Evidencia invisible*, al igual que se verá, si bien de otro modo, en la serie de los sellados o *Desprendimientos*, es un archivo que consiste en almacenar los restos derivados de una colisión entre cuerpo y luz o, más precisamente, de lo que podría entenderse como un fracaso de ese esa colisión, de ese encuentro.



[Fig. 5. Albert Corbí, *Invisible evidence/Evidencia invisible*, 2018]

Roland Barthes, en la recopilación *El susurro del lenguaje*, afirmaba que son dos los componentes (él decía «las fuerzas») que se requieren para dar lugar al mito. En primer lugar, señalaba que es preciso un héroe, alguien que viene a actuar, decía, como «figura liberadora»; y, en segundo lugar, debe aparecer «una oposición, una antítesis, un paradigma, a saber, un sentido»⁶. Podemos pensar, entonces, que un relato es mítico, una palabra es mítica, e incluso una imagen es mítica cuando ella viene a poner en juego un elemento liberador que entra en tensión y que se abre con y *frente a* una fuerza antitética, una «pulsión antitética».

⁶ BARTHES, Roland. «No se consigue nunca hablar de lo que se ama», *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2009 (1984), pp. 426-427

Aquello en lo que ponemos la atención, en este caso, es en el margen que se produce entre esas dos figuras y entre la figura liberadora y el sujeto que la nombra como tal –este último podría entenderse como un público o un personaje aparentemente exterior. Podríamos, así, pensar el mito como el fenómeno de una distancia. Esa distancia no es necesariamente una lejanía, pero, en cualquier caso, no es una proximidad. El mito queda excluido de lo «a-la-mano», por decirlo en términos heideggerianos. Así, pues, lo que es significativo de esa figura liberadora, lo que la hace *significante*, justamente, es la distancia ella instaura por presentarse como liberadora de algo. Si tiene ese poder de liberar o de protagonizar el mantenimiento de un valor y de un sentido es porque contiene algo, dentro de sí, que no tienen los demás personajes. Podríamos así leer que se producen dos distancias en el mito: una que va del personaje mítico «liberador» al personaje «exterior» que lo observa y que lo nombra (el que lo activa como personaje mítico, el que organiza y traza la historia); y una segunda distancia que es la que podría considerarse entre protagonista y antagonista. Es especialmente la primera de ellas la que aquí nos interesa, puesto que en esa distancia (en esta justa y medida lejanía) habita un secreto. Es el secreto que permita armar el relato, tejerlo, configurar un sentido. Es el secreto del que habla y defiende Anne Dufourmantelle. De alguna manera, en todo relato cargado de un sentido y de un valor (de una figura liberadora) se esconde un mito, el cual puede ser tanto individual, como de una comunidad. El mito es, pues, una suerte de aglutinante que permite «tener» el relato, hacer que esta estructura se soporte con un sentido. De ahí, la importancia de que lo mítico de la palabra no sea ni demasiado rígido (sería el caso de las psicosis –el mito es el Yo–) ni demasiado distendido (lo que vendría a presentarse en casos de neurosis, donde parece que todo se inunde de lo mítico).

Las fotografías de *Evidencia Invisible* ponen en juego, de manera muy sutil, lo secreto de lo íntimo y lo secreto de lo mítico. Lo íntimo se expresa ahí como una tensión que se busca y que a la vez se esquivo. Hay un otro buscado que es a la vez el Otro cuya presencia y cuya imagen no puede soportarse. Al no poder soportarse la imagen representante, la imagen mimética, lo que supondría la entrada abierta del Otro en el Yo, por lo que se opta es por la imagen icónica, es decir, por la imagen «presentante». Al dejar de lado la intimidad de lenguaje verbal (del relato que ofrecería la imagen mimética) por lo que se opta es por la intimidad de imagen. Si José Luis Pardo decía que la intimidad es el reverso del lenguaje, aquí lo que nos encontramos es el reverso de la imagen (mimética), lo que queda debajo de ella –o sea, la imagen icónica.

Lo mítico aparece en esa serie como una distancia insalvable. Todo es distancia, puesto que del cuerpo solo queda un rastro, una huella. Si el mito es aquello que ofrece un sentido al sujeto en su discurso (en su fantasma), aquí el sentido ha sobrepasado el relato. Hay sentido *pleno* porque no hay imagen.

* * *

Modificación de horizonte

Modificación de horizonte fue un proyecto presentado en 2017 en el marco del Festival de Artes Contemporáneas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada (FACBA). En él, Albert Corbí trabajó sobre tres paisajes: uno, en Sierra Nevada (Granada); otro, en la provincia de Cádiz, en la playa de Valdevaqueros (Tarifa); y, un tercero, en el litoral de la provincia de Murcia, en Portmán.

En el caso de Valdevaqueros, lo que le interesaba es la modificación de la duna que se llevó a cabo después de la Guerra Civil, por parte del gobierno de Franco, como una más de las intervenciones defensivas que se realizaron en el Estrecho de Gibraltar por temor a un posible ataque de las Fuerzas Aliadas, durante la Segunda Guerra Mundial. En ese momento, en el interior de la duna se colocaron distintos puestos de vigilancia. La modificación del horizonte que muestra ese lugar es la que deriva de un delirio (concretamente, el de los Servicios de Inteligencia franquistas que creyeron ver movimientos de maniobras militares franceses y británicos, a modo de un posible complot contra España).

Por lo que respecta a Portmán, el interés recaía sobre un escenario de litoral poblado de residuos tóxicos que derivan de la actividad minera que allí se estuvo desarrollando durante el pasado siglo XX. Esa playa es un horizonte modificado puesto que es el resultado tanto de la acumulación de esos desechos tóxicos de la minería como del movimiento de tierras que se produjo por los intentos franquistas de generar energía nuclear en el lugar.

En Sierra Nevada, de lo que se trataba era de mostrar cómo la nieve actuaba como un velo o como un segundo cuerpo; a medida que se iba derritiendo, daba paso progresivamente a la aparición de la tierra, de la piedra, del cuerpo. En un proceso parecido al de los *Desprendimientos* (como se mostrará a continuación), lo que se fotografiaba era el telón, el velo. Pero no un telón o un sellado sin más, sino su fusión, su inestabilidad, su *falla*, su falta de consistencia. Es a partir de esa distensión, nuevamente, que se procedía a la captación de la fotografía. Producto de ello es un archivo visual de gran riqueza, una repetición de fotografías blancas que constituyen *casi* la misma imagen. Vemos cómo esa acción busca «esquivar la imagen», es decir, detectar ese punto crítico o de fisura donde se sabe que la imagen podría producirse (la nieve se empieza a derretir), pero donde todavía no ocurre. El producto visual de ese artificio se muestra, entonces, a partir de lo encubierto, de lo oculto.

En los tres casos, y diría que especialmente en el caso de Sierra Nevada, el libro –dichos proyectos, por lo general, se presentaron bajo ese formato– pone al lector frente a una forma de exigencia, que tiene que ver con el hecho de hacerle percibir que, en efecto, no se trata de ver todo el tiempo la misma fotografía, la misma imagen evitada. Una misma acción, un mismo lugar, unos encuadres muy parecidos dan lugar a diferencias. Esa diferencia tan sutil aparecida en la repetición de *casi* lo mismo se vuelve lo sustancial tanto de la fotografía como del archivo. El horizonte modificado que se

fotografía es el de alguien que espera una señal (una señal del horizonte) sobre un resto, a partir de un cuerpo-resto. Curiosamente, sobre un resto que lo que nos dice no es una memoria de lo que fue, sino que nos informa de algo que no fue: tres horizontes artificiales que nos hablan, nuevamente, de un fracaso, de una imposibilidad, entre señal y cuerpo, entre un positivo y un negativo, entre lo Uno y lo Otro.



[Fig. 6. Albert Corbí, *Modificación de horizonte*, 2017]



[Fig. 7. Albert Corbí, *Modificación de horizonte*, 2017]

CAPÍTULO 2.

Un agujero en lo íntimo o iconoclasia primera del paisaje

«(...) La humillación que la conciencia siente cuando es “desbordada” por la vida, cuando experimenta una fuga de vida, cuando deja de hacer violencia porque ha comprendido ya la inutilidad de sus esfuerzos (...). La vida no se limita a correr sino que se demora para consentirse a sí misma (...), se entretiene entrelazándose consigo misma antes de desbordarse (...); la vida, en esas revueltas (...) se para y deviene intimidad. Digamos que los mortales (...) disfrutan su vida en el mismo momento en que la pierden, tienen éxito en la justa medida en que fracasan en su empeño por conservarla. (...) En ese instante, dan vida (sin morir), o sea, se entregan a aquello por lo que viven, a aquello por lo que están dispuestos a morir. (...) Es el desprendimiento.⁷»

Desprendimientos



[Fig. 8. Albert Corbí, Serie *Desprendimientos*, 2007]

⁷ PARDO, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos, 2013 (1996), p. 152-153



[Fig. 9. Albert Corbí, Serie *Desprendimientos*, 2007]

La enseñanza de Lacan, elaborada y presentada por Jacques-Alain Miller en *La Extimidad*, nos lega la idea de que lo más íntimo «es» o está en el Otro. En ese Otro que no existe, pero que, sin existir, yo lo hago operar (Objeto a). Es decir, que lo más íntimo de mí se me escapa desde fuera y lo contengo solo cuando no lo atrapo, cuando no lo tengo propiamente. No puedo conocer muy bien qué es mi intimidad, puesto que pertenece a lo que está marcado por lo Otro, de fuera, foráneo. Al estar activada por un Otro, se fisura. Y es en la fisura que se hace posible. Lo más íntimo de mí es un núcleo de mí fuera de mí, una fisura por donde yo me vuelvo Otro, donde me hago en el Otro. Lacan nos lega que lo más íntimo es lo *éximo*.

* * *

Albert Corbí dedicó varios proyectos al sellado de ventanas. Uno de ellos, el primero, se llevó a cabo en la *Escola d'Art Superior de Disseny d'Alcoi* (Alicante); un segundo, en la residencia artística Hangar, en Barcelona; y un tercero, en el marco de BilbaoArte. Esos tres proyectos se mueven, de manera aproximada, entre los años 2007 y 2010. De lo que se trataba era de cubrir de manera total las ventanas de un espacio escogido (una sala de taller, por ejemplo) con grandes cantidades de cinta adhesiva y esperar el proceso de desprendimiento de esa «piel». Esa espera se archivaba mediante fotografías.

La imagen comenzaba a partir de la imagen que se había privado, que se había sellado, es decir, la imagen de la ventana, la del paisaje que la ventana, en un principio, dejaba entrar. Esa cinta, al venirse abajo, acababa por dar lugar a una acumulación de residuo que formaba una suerte de escultura modelada por lo contingente de la caída. Como en *Evidencia invisible*, se da a la contingencia un papel central en el proceso de elaboración de la obra. El objeto resultante de la instalación, ese deshecho, se parece al resto de un gran esqueleto improbable, al esfuerzo derivado de un megalómano cambio de piel.

¿Cómo puede, entonces, pensarse la noción de autor, en esos dos proyectos, tanto en *Evidencia invisible* como en los *Desprendimientos*, si la mano que «ejecuta la acción» es un «dejar hacer» a la contingencia –el paso o el movimiento de un animal, la mayor o menor sensibilidad de un sensor en la cámara fotográfica, el desplome de una cinta adhesiva por el calor de la luz solar– y si el objeto-resultado es la prueba (o el resto) de ese «no haber hecho», activamente, subjetivamente –los «dibujos» del picoteo de un pájaro en una fruta, el desplome de una gran masa orgánica, el encuentro nocturno entre dos animales–? La mano del autor, la que produce, es aquella que se retira. Debido a ello, parece poco pertinente hablar de sin autor, puesto que el autor está, pero en falta, dejando un hueco, retirándose. El autor está para escoger el lugar y sus materias, para ajustar la contingencia a un marco de posibilidad.

Por lo que se refiere a la serie de los *Desprendimientos*, el sellado de ventanas viene, por un lado, a perfeccionar la concepción del «espacio-núcleo» del que hablaba el arquitecto y monje benedictino Dom Hans van der Laan, término que el mismo autor presentaba junto con el de «espacio-cáscara», formando así una especie de binomio antagónico: uno, el espacio concebido como adentro, como «lo de dentro»; y, el otro, pensado desde el afuera. El «espacio-núcleo» es, por poner algunos ejemplos, el del útero vivido por el feto, o el del búnker vivido por el soldado que se refugia en él. El «espacio-cáscara» es el que se «habita desde fuera»: el receptáculo, la cabaña o la casa vista desde el exterior. Haciendo ambos referencia a un mismo lugar, no son lo mismo, puesto que responden a distintas experiencias del espacio: uno es continente y el otro es contenedor.

La ventana, elemento clave en la inauguración del paisaje como género en la pintura desde el siglo XVI, es un marco que pone, si no en crisis, en diálogo esos dos espacios: un espacio interior y uno exterior. Si sé que estoy en un espacio-núcleo, si sé que este espacio que ocupo constituye un núcleo, y si sé que yo estoy *dentro* de él, es porque tengo una ventana, u otro canal, que «me comunica» la existencia de un otro espacio, de un afuera. La ventana es un elemento paradigmático del espacio, puesto que se configura de tal manera que mantiene la imagen de lo otro abierta, expuesta, por lo general, de manera permanente. Si hay ventanas es para que estén abiertas, para que puedan estarlo, y para que entre por ellas la luz, para que haya una ventilación, etc. En otros canales como la puerta, por ejemplo, una vez que hemos pasado por ella, la cerramos y con ello interrumpimos la imagen de la

escena que se produce al *otro* lado, es decir, interrumpimos la comunicación con lo otro. La ventana puede pensarse, en ese sentido, como un segundo Espejo, un segundo marco-límite en el que me desdoble (yo me doy cuenta de que soy Yo porque hay Otro) y que me evidencia aquella separación primaria entre mi cuerpo y el mundo –una ruptura producida por una imagen que, quizás, más tarde, volveré a ensamblar⁸–. La ventana me recuerda una división. La imagen que de ella viene *altera* este espacio de aquí, modifica la gramática del interior; introduce propiamente una alteración, una nota ajena a la tonalidad del núcleo (de dentro). Puede ser interesante establecer una analogía en términos musicales, recordando que una tonalidad se afirma con más ímpetu al introducir en ellas alteraciones, para ver después cómo éstas resuelven hacia una u otra dirección, en función de la tonalidad dominante. La ventana me expone, en definitiva, que hay un Otro (allí afuera) que hace que aquí adentro «sea algo». De hecho, cuando abro la ventana, algo de mí se desplaza en mi espacio núcleo: Yo aparezco, desdoblado, como en un espejo, en la imagen que un Otro me envía. En la ventana, esa imagen, ese Otro «al que yo me debo», es el paisaje. ¿Qué papel juega aquí ese paisaje-Otro?

El sellado de ventanas muestra una división imposible a asumir. La ventana es un elemento material y espacial que viene a cristalizar esa división, motivo por el cual se sella. Esa acción de sellado ofrece la posibilidad de hacer un espacio-núcleo artificial. De hecho, cabe pensar que el espacio-núcleo es, en sí mismo, un artificio, una concepción del espacio que se sostiene en un equilibrio muy precario, si no imposible, puesto que el espacio arquitectónico, de manera general, tiene ventanas. Las ventanas fisuran el núcleo, pero a la vez lo mantienen y lo hacen habitable.

Ese hecho nos lleva a pensar en una analogía con respecto al icono. Éste, al desviarse de la imagen mimética, lo que hace es constituirse como en una suerte de burbuja. El icono es, por así decirlo, «auto-portante»; es decir, remite a sí mismo, a ese algo (secreto) que, dentro de sí mismo, escapa de lo inmediato. El icono es mediador, «una cámara propia», un lugar envolvente desde donde poder acceder a lo ilimitado. Podríamos afirmar, en ese sentido, que toda imagen artística es icónica, puesto que contiene siempre un indicio de «falla», la cual viene producida por el hecho de que la imagen constituye un desdoblamiento de lo real. La imagen es un «doble» alterado que derivado de un real. Como se introdujo, la cuestión de lo icónico y de lo mimético se presenta bajo un valor gradual. Lo que hace diferenciar una imagen mimética de una imagen icónica es el nivel de *derivación* de ese indicio, es decir, hasta qué punto ese indicio se ha desarrollado; dicho más claramente: un icono se produce cuando la derivación del indicio (de lo real) se ha alejado de lo real. Evidentemente, para separarse de lo real la imagen se ha separado de lo verbal, colocándose únicamente en los intersticios de la letra.

⁸ Piénsese, por ejemplo, en la teoría merleau-pontiana de la *Chair* y del quiasmo.

Lo icónico en este proyecto no es tanto la cámara propia (sellada), sino la imagen que ésta produjo, la imagen de la intersección entre la luz y el velo (lo que hay detrás, se dice en lo que no se puede representar). Por su parte, el residuo que cae, que se desploma, es la prueba del esfuerzo humano por acercarse a lo indecible: es el fracaso tanto de la representación (nunca vimos el paisaje de la ventana) como de hacer-vida en el no-decir y en el no-ver (es porque el velo se derrumba que lo Otro de la ventana entra y la vida continúa).

Esas instalaciones son la correlación de varias acciones que se demoran en el tiempo, son la suma de varios momentos de proceso. El primer momento es, propiamente, el del sellado. El segundo corresponde al de la experiencia del cierre, del núcleo, y es ahí cuando se produce el inicio de la captación fotográfica, es ahí que sucede la apertura del diafragma de la cámara para la recepción de luz. Se trata de una luz que entra con dificultad, vendada. Es como si la ventana fuese una herida que amenazase un «cuerpo interior», una apertura que invade un espacio casi uterino. Es solo a partir de ese segundo momento, pues, que empieza a asumirse la imagen: es cuando el Otro está sellado, cuando está oculto. O, más precisamente, cuando el Yo está sellado en el interior de ese espacio-núcleo. Las primeras imágenes son fruto de esa tensión: la tensión que revela la cinta al borrar las ventanas, al «sostener» unos muros «heridos» por un afuera. La cinta adhesiva funciona como una masa que apuntala el núcleo.

Pero la luz del sol que irradia hacia la ventana (desde el otro lado) diluye un aglutinante que, afortunadamente, es precario. Es entonces que se da paso a un tercer momento: la cinta empieza a venirse abajo, a desplomarse. El desprendimiento empieza a visualizarse, si bien éste ya estaba ahí, produciéndose, operando, desde el momento primero del sellado. Es decir, es la imagen de la ventana abierta el verdadero motor del desprendimiento (y no la cinta que se viene abajo). Dichos en otras palabras: es porque esa imagen-Otra entra en el espacio-núcleo y genera un desprendimiento en éste que la ventana se sella. Ese espacio-núcleo resultante es el de una arquitectura utópica y efímera, un espacio que se da entre el del sueño y el del santuario. De hecho, por lo general, en los espacios de culto religiosos (al menos, de nuestro marco cultural) no hay ventanas que se abran al escenario de fuera, a la imagen exterior. En ese tipo de interiores, las ventanas se reservan sobre todo para las partes superiores del edificio y se «excusan» a menudo con vitrales. Es decir, en el espacio de culto religioso la ventana no es la misma que la que podemos encontrar en la arquitectura civil, sino que, cuando aparece, es como un elemento que debe permitir la entrada de luz (de la Luz) sin permitir la entrada de imagen (lo que haría esa Luz finita, limitada). Podemos asimismo pensar que el espacio del sueño tiene también algo de «burbuja», de continente: es un espacio-núcleo que, como el espacio religioso (el altar, el santuario, etc.), se da sentido a sí mismo. Son espacios tautológicos. Podrían pensarse como los lugares donde lo éxtimo se alberga y, con ello, *parece* íntimo: es la visión, el delirio místico. Ello se produce cuando parece posible diluir la distinción entre lo Uno y Otro, bien porque se haya

borrado u ocultado el límite que marcaba esa distinción (el marco de la ventana, en este caso) y se haya así diluido la imagen; o bien porque el Yo se haya diluido en el Otro a partir de la Palabra, de decirla y de repetirla: es la plegaria del fiel consigo hacia Dios, o el relato del analizante consigo hacia el analista⁹. Aquí, también, es el sueño del artista consigo hacia una –alguna– posibilidad de imagen. De hecho, cuando pienso en cómo una imagen puede ser posible, en cómo se produce, entonces la pongo en crisis, la dejo en un estado de paréntesis (*Epokhé*). Cuando se piensa la imagen, de alguna forma, se niega.

Finalmente, un cuarto momento será el de la respuesta del sujeto frente al resto del desprendimiento: se acude al resto, a su contemplación, a su imagen, como desafiando esa idea defendida en la tragedia griega que refería a la impertinencia de hacer visible el cuerpo-resto. Lo que se fotografía es el resto del desplome, una vez ya en el suelo, y no la ventana que, desafiando otra vez la integridad del espacio-núcleo, reaparece con su imagen. Lo que la fotografía recoge es el resto y, al hacerlo, no solo lo documenta, sino que lo archiva. *Acumulación*¹⁰. Al asistir al resto y documentarlo, se lo (sobre-)dota de imagen. De lo que se trata aquí es de pensar en la diferencia de experiencia de imagen de, por un lado, la imagen mimética de la ventana (la irrupción del Otro) y, por otro, la imagen del resto (un resto del fracaso de mis esfuerzos, de mi síntoma y de mi pulsión, o sea, la muestra de un *indicio*).

Un resto remite siempre a un imaginario a partir del cual se fue construyendo. El resto, a diferencia de la imagen-paisaje de la ventana (que nunca vimos) y a diferencia también del sellado que la velaba, es amorfo. José Luis Pardo afirmaba que «cuando el hombre cae, no lo hace (...) porque «haya perdido el equilibrio» sino, más bien al contrario, porque ha perdido el desequilibrio y se ha convertido, al desplomarse sobre la tierra, en un ser perfectamente equilibrado, en una naturaleza idéntica.¹¹» Efectivamente, el síntoma adviene por esa naturaleza idéntica, por la ilusión bien trazada (la del fantasma) de ese perfecto equilibrio. Podría pensarse que el síntoma adviene al evitar el ciclo; hay conclusión pero no hay cadencia resolutive: no se concluye fotografiando la ventana, la que se había sellado y que ha reaparecido, no se opta por «retratar» el paisaje de afuera que empieza a aparecer de nuevo con la distensión y con el desprendimiento. El síntoma evita la resolución que parece que el ciclo fantasmático tendiese a procurarle al sujeto. En ese sentido, lo que se retrata es el resto (*de mí*),

9 La reflexión sobre el tipo de experiencia de espacio que se produce en el momento de análisis daría para una investigación aparte, partiendo por ejemplo del diálogo entre espacio y cuerpo (en el sentido del quiasmo de la *chair* de Merleau-Ponty) o entre espacio y tipo de temporalidad que se activa.

10 *Acumulación, 01 (novela)* es el título del libro auto-editado por el mismo Albert Corbí en el año 2013, en edición bilingüe español-inglés. Con letra minúscula que dificulta la lectura, dicha obra (de escasa circulación y distribución) es justamente una gran recopilación «acumulativa» de notas y pequeños relatos.

11 PARDO, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos, 2013 (1996), p. 41

lo que de mí queda al negar el Otro espacio (al negarme a él) y, en particular, al privar su imagen. Hay algo que pone al sujeto en conflicto en el hecho de *darse cuenta* de la imagen, puesto que ello conlleva a una forma de negación de la misma y por lo tanto de puesta en crisis del propio sujeto (dicho desde un punto de vista fichteano). La ventana es problemática no cuando muestra el horizonte de un espacio vivido –casas, árboles, calles, montañas, etc.–, con todo lo que la noción de horizonte implica en términos fenomenológicos, es decir, la vivencia intencional hacia un marco invisible dentro de lo visible. Lo que lo «problematiza» de la ventana es *su imagen*, su aparecer como imagen.

En definitiva, hay algo de lo Otro que dificulta especialmente al sujeto, que es su irrupción como imagen. Eso tiene que ver con el hecho de darse cuenta, a partir de la imagen, de, por un lado, una distancia insalvable –la imagen es fundamental para darme cuenta de una distancia entre Yo y el mundo– y, a la vez, de una proximidad insoportable –el darme cuenta de que, por decirlo siguiendo a Rimbaud, *el Otro soy yo*.



[Figs. 10 y 11. Albert Corbí, Serie *Desprendimientos*, 2009]

CONCLUSIONES

Comenzamos a saber lo que es la soledad cuando oímos el silencio de las cosas.

E. M. Cioran

Escribir es hacer marcas. Las marcas de la obra de Albert Corbí –él me enseñó que fotografiar es marcar con la luz– son marcas que, de alguna manera, se constituyen a partir de su acción de borrado o de difuminado. Es decir, se construyen a partir de una negación que sucede a la acción primera; podría decirse incluso que se dan a partir de una forma de fisura, de intensidad gradual, ejercida sobre la acción inicial. Sin embargo, y como es evidente, todo esfuerzo de borrado deja otra marca, deja un resto. Aunque ese resto quede impreso en el sujeto que ha querido borrar, y no ya en la superficie exterior. Es como si la acción de borrado acabase por ser la insistencia paradójica sobre una marca primera, como si la acción de borrado acabase por ser una marca segunda, todavía más profunda, si bien más tenue. La marca segunda, la marca derivada del borrado, nos dice, por una parte, la marca primera (lo que queda de ella, el resto del trazo), y, por otra parte, nos dice la imposibilidad del sujeto de asumirla (el esfuerzo de borrado). Dicho de otra manera: la negación de la marca, el borrado de la marca, la negación de la imagen que podría acabar alzando la marca, supone una marca doble: por un lado, la leve visión de la marca que fue y, por otro, y al mismo tiempo, la frágil visión de lo que es. El borrado de una marca supone por lo tanto la cohabitación de dos tiempos: el originario (lo que se ha inscrito) y el derivado (la fisura sobre lo que se ha inscrito). Esos dos tiempos se abren en esa huella.

Es ese resto mismo la señal que caracteriza la marca de la obra del artista en cuestión. En ella, lo que interesa no es la marca como tal, pues ésta se sostiene como un objeto de recepción imposible, como un trazo de una dureza insoportable. Por el contrario, lo que conduce a la acción de producir una marca (la marca fotográfica) es la falla de la marca anterior, es decir, el hecho de hacer-fallar la marca anterior. En numerosas ocasiones, el resultado consiste en una repetición de *casi* la misma fotografía, la captación mecánica de *casi* la misma imagen, una y otra vez. Una repetición ante *casi* el mismo resto. Y digo «casi» porque ese resto produce constantemente una gran variedad de muy sutiles diferencias. Se ha querido dar detalle de ello a partir de una selección de proyectos de su trayectoria, desde el año 2007 hasta la actualidad¹².

12 La intención, para una investigación posterior, es la de incluir la mayor parte de los proyectos realizados en ese período de tiempo, entre 2007 y 2020-21 (momento, este último, en el que el artista se encuentra

Quisiera, antes de concluir, «rescatar» dos párrafos que encontramos en el Seminario número 9 de Jacques Lacan, sobre *La Identificación*, en los cuales el autor apuntaba lo siguiente:

(...) Es del efecto del significante que surge como tal el sujeto. (...) Para adelantar lo que trato de hacerles entender, para adelantarlos en una breve imagen (...): está la huella de un paso (...). Robinson ante la huella de un paso (...) que le muestra que en la isla no está solo. La distancia que separa este paso (...) de lo que devino fonéticamente el no (...) como instrumento de la negación, son justamente los dos extremos de la cadena (...), y (...) es entre las dos extremidades de la cadena, y en ninguna otra parte, que el sujeto puede surgir. [Clase 4 del Seminario 9]

(...) Un paso, una huella, el paso de Viernes en la isla de Robinson: emoción, el corazón palpitante ante esta huella. Todo esto no nos enseña nada, aún si de este corazón palpitante ante esta huella resulta todo un pataleo alrededor de la huella, lo que puede ocurrir en cualquier cruce de huellas animales, pero si ocurre que encuentro la huella de que se han esforzado en borrar la huella, o si incluso no encuentro más huellas de ese esfuerzo, si volví porque sé (...) que dejé la huella, y encuentro (...) que han borrado la huella como tal, estoy entonces seguro de tener que vérmelas con un sujeto real. Observen que, en esta desaparición de la huella, lo que el sujeto busca hacer desaparecer es su paso de sujeto, la desaparición está redoblada por la desaparición buscada que es el acto mismo de hacer desaparecer.

Esto no es un mal rasgo para que reconozcamos el paso del sujeto, cuando se trata de su relación al significante. [Clase 9 del Seminario 9]

Este fragmento da cuentas de la relación del sujeto entre la marca (o del signo simbólico, en tanto que significante) y la negación de esta –esos dos polos de la cadena que cita Lacan–. Me detengo en una de las últimas afirmaciones que aparecen en ese fragmento: «la desaparición está redoblada por la desaparición buscada que es el acto mismo de hacer desaparecer». Me pregunto si acaso no hay en esa desaparición buscada el principio mismo de *aparecer*. Pero, en ese caso, ¿un aparecer de qué? Y, además, ¿qué tipo de aparecer? Lacan afirma que la marca del borrado supone la evidencia del paso de un sujeto, es decir, la aparición del mismo. Eso me lleva a pensar sobre la evidencia que se produce, es decir, sobre qué es lo que el resto de un borrado nos indica: qué es lo que ese borrado quiere decir del sujeto, por una parte, y, por otra, qué es lo que el sujeto lega indirectamente al ejecutar dicha acción. Dicho de otra manera, y por lo que aquí ocupa, todo ello me conduce a interrogarme sobre el borrado de una marca cuya *evidentia* se convierte en imagen, cuya evidencia es una imagen. O, como decía el mismo Albert Corbí: «se trata de establecer en el interior de la lámina de imagen su contrario lógico: constituer la antítesis a la imagen en su superficie: constituer un lugar en el lugar sin lugar: ser lugar en

finalizando el trabajo *Límite litoral*). Si bien, este ensayo se prevé únicamente como un estudio preliminar que pretende, como tal, servir como una primera aproximación.

la imagen»¹³. En definitiva, pues: ¿cuál es o cómo es la imagen que aparece de la acción del borrado o del desplome (*desprendimiento*) de la marca que la hizo posible?

13 CORBÍ, Albert. Proyecto *No ser imagen*. Texto para el catálogo de la exposición *Itinerarios XXI*. Madrid, Santander: Fundación M. Botín, 2013, p. 39

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1. Albert Corbí, *Invisible evidence/Evidencia invisible*, II Concurso Propuestas de Creación Fotográfica, Medina Azahara, Córdoba (España), 2018.

Fig. 2. K. Malévich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, 1915. Galería Tretyakov, Moscú.

Fig. 3. K. Malévich, *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, 1918. Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York.

Fig. 4. Albert Corbí, *Invisible evidence/Evidencia invisible*, II Concurso Propuestas de Creación Fotográfica, Medina Azahara, Córdoba (España), 2018.

Fig. 5. Albert Corbí, *Invisible evidence/Evidencia invisible*, II Concurso Propuestas de Creación Fotográfica, Medina Azahara, Córdoba (España), 2018

Fig. 6. Albert Corbí, *Modificación de horizonte*, FACBA Granada, 2017. Colección particular del artista

Fig. 7. Albert Corbí, *Modificación de horizonte*, FACBA Granada, 2017. Colección particular del artista

Fig. 8. Albert Corbí, Serie *Desprendimientos*, Hangar, Barcelona, 2007. Colección particular del artista

Fig. 9. Albert Corbí, Serie *Desprendimientos*, Hangar, Barcelona, 2007. Colección particular del artista

Figs. 10 y 11. Albert Corbí, Serie *Desprendimientos*, BilbaoArte, 2009. Colección particular del artista

Figs. 11. Albert Corbí, Serie *Desprendimientos*, BilbaoArte, 2009. Colección particular del artista

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2009 (1984)
- BESANÇON, Alain. *L'image interdite*. París: Gallimard, 2000
- CORBÍ, Albert. *Acumulación, 01 (Novela) / Accumulation, 01 (novel)*. Autoedición, 2013
- CORBÍ, Albert. Proyecto *No ser imagen / Not to be image*. Texto para el catálogo de la exposición *Itinerarios XXI*. Madrid, Santander: Fundación M. Botín, 2013
- DUFOURMANTELLE, Anne. *Défense du secret*. París: Payot-Rivages, 2019
- FLORENSKI, Pável. *El iconostasio. Una teoría de la estética*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2018 (1922)
- GRABAR, André. *La iconoclastia bizantina*. Madrid: Akal, 1998 (1957)
- HANS VAN DER LAAN, Dom. *Espacio arquitectónico. Quince lecciones sobre disposición del hábitat humano*. Madrid: Wim Edita, 2015
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y Tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997 (1927)
- KITZINGER, Ernst. *Le Culte des images avant l'iconoclasme (IVe-VIIe siècles)*. París: Éditions Macula, 2019 (1987)
- LACAN, Jacques. *Seminario 9. La identificación*. Recurso en línea: <https://www.bibliopsi.org/docs/lacan/11%20Seminario%209.pdf> [última consulta: marzo 2021]
- LIBERMAN, Arnoldo. *La nostalgia del padre. Un ensayo sobre el derrumbe de la certeza paterna*. Madrid: Temas de Hoy, 1994
- PARDO, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos, 2013 (1996)
- SCHNELL, Alexander. «La doctrine fichtéenne de l'image», en AA.VV.: *L'image*. París: Vrin, 2007