

La Jornada Semanal, 1 de agosto de 1999

Benjamín Mayer Foulkes

entrevista con Evgen Bavcar

M s allá de la mirada

Evgen Bavcar estará en el Centro de la Imagen a partir del 12 de agosto. Su fotograf a no es sólo un enigma. El gran fotógrafo esloveno, que a los once años qued  completamente ciego, cuestiona y desafía nuestros modelos de percepción.  C mo puede describirse lo que se desconoce? Como los personajes de Oliver Sacks, Bavcar es la prueba de que la realidad puede describirse no sólo a través de lo aprendido, pues eso que creemos "percibir" junto con los otros no es más que *otra* forma de ceguera. Es decir: repetic n.



Evgen Bavcar (Eslovenia, 1946) qued  completamente ciego a los once años y tom  su primera fotograf a a los dieciséis. Primer profesor ciego de Eslovenia, Bavcar se doctor  en Filosofía en la Sorbona, ingres  como investigador al Centre Nationale de la Recherche Scientifique y se estableció definitivamente en la Ciudad Luz, donde fue nombrado Fotógrafo Oficial del Mes de la Fotograf a en 1988. Desde entonces ha montado más de setenta y cinco exposiciones de fotograf a, principalmente en Europa, y ha sido objeto de al menos ocho producciones para cine y TV; fue la inspiración tras Proof (La Prueba), el primer largometraje de la

directora australiana Jocelyn Moorhouse. Entre sus libros cabe destacar Le voyeur absolu (Seuil, París, 1992), Les tentes d mont es. Ou le monde inconnu des perceptions (Item, París, 1994), Engel unter dem Berg/  la rencontre de l'ange (Pixis bei Janus Press, Berlín, 1996), y L'inaccessible  toile, ou un voyage dans le temps (Benteli, Berlín, 1996). Durante una reciente conversación electrónica (amablemente leída en voz alta al fotógrafo ciego por su amigo Michael Gibson), quien también ha sido llamado "el cuarto inventor de la fotograf a" ofreció las siguientes reflexiones.

Jamás me asomé a través de una lente fotográfica cuando aún veía. Tomé mis primeras fotografías cuando ya estaba ciego, y tuve la buena fortuna de conocer a un fotógrafo que me presentó su oficio como una profesión que yo podría ejercer. Eslovenia es el único país que he visto. Sólo ahí la hierba es verdaderamente verde, porque sólo ahí el color que aprendí a atribuirle al pasto se asemeja al sonido de la palabra que utilizaba para describirlo. Pero para mí Eslovenia es, ante todo, una galería interior, una suerte de átaca interiorizada que me sirve como un espejo para la creación de las imágenes de todos los demás países.



Mi punto de partida es el "grado cero" de la fotografía. Esto implica que mis imágenes son de la duración, y no de los momentos aislados de una fijación instantánea. Me defino como un artista conceptual, y me siento muy cercano a todos aquellos que no consideran la fotografía como una "rebanada" de la realidad, sino como una estructura conceptual, una forma sintáctica de lenguaje pictórico; de momento, incluso, como una imagen suprematista: pienso en Malevich y su cuadrado negro. La dirección que he tomado está más próxima a la de un fotógrafo como Man Ray que a otros géneros como el reportaje, que es como disparar una flecha en dirección de un momento fijo: la fotografía concebida como la reacción inmediata del fotógrafo. Mi estética surge en la expresión de una subjetividad aparentemente incomunicable, en algún lugar entre las imágenes de mis galerías interiores y la transparencia de un lenguaje reconocible, el mundo real percibido en la mirada del otro.



El hecho de que la gente me interrogue con tal insistencia acerca de por qué tomo fotografías, y de que se sorprenda de que efectivamente tenga la capacidad para producir imágenes, es consecuencia de prejuicios psicológicos, históricos y sociológicos acerca de los ciegos. Si las personas quedan perplejas es porque interviene su propia relación con la ceguera, a veces su temor, a modo del complejo de castración, o de una evocación directa de su propio complejo de Edipo. Desde la perspectiva de algunos -y esto es algo que comparto con muchos de mis amigos ciegos y que he confirmado en numerosas experiencias-, yo represento una suerte de

Edipo después del hecho.

Regularmente, la pregunta acerca de cómo tomo mis fotografías se centra en el asunto del dominio técnico de realidades, como la luz y las formas visuales, que, por definición, deberían eludirme. Mi respuesta es que lo que cuenta es la necesidad de las imágenes, no cómo son producidas. Esto significa simplemente que cuando imaginamos cosas, existimos: no puedo pertenecer a este mundo si no puedo decir que lo imagino a mi propia manera. La imagen no es necesariamente algo visual: cuando un ciego dice "imagino", ello significa que él también tiene una representación interna de realidades externas, que su cuerpo también media entre él y el mundo. El deseo de la imagen es el trabajo de nuestra interioridad que consiste en crear, sobre la base de cada una de nuestras miradas auténticas, un objeto posible y aceptable para nuestra memoria. Por eso sólo vemos lo que conocemos: más allá de mi conocimiento no hay vista.

Mi anhelo de imágenes puede ser comparado con la voluntad de todos aquellos que quieren responder a las preguntas del mundo por sus propios medios; prefiero crear mis propias imágenes que aceptar pasivamente lo que otros puedan imaginar en mi lugar. Como dice el proverbio ruso: "Nunca hay que confiar en el ojo ajeno, sino solamente en el propio, aún si bizquea." Como cualquier otro grupo social marginado que vive en un *ghetto*, los ciegos han sido obligados a expresarse con las palabras de otros y en su nombre, en vez de invocar el suyo propio. Los momentos más importantes de mi vida



han sido aquellos que suscitaron en mÃ una revuelta para reivindicar mi igualdad respecto a los otros, y la aceptaciÃ³n de mi diferencia. Mi deseo de imÃgenes tambiÃ©n consiste en resistir las ideas recibidas acerca de los ciegos.



Claro, la cÃmara fotogrÃfica no fue concebida para los ciegos, como tampoco fue diseÃada para los zurdos. Pero su potencial de existencia estÃ condicionado por la interacciÃ³n entre la ceguera y la visibilidad tecnolÃgicas. PodrÃa dar consejos tÃcnicos Ãtiles a los fabricantes de cÃmaras, en especial para la concepciÃ³n de herramientas destinadas a los ciegos y los dÃbiles visuales. La falta de ciertos medios tÃcnicos, como un exposÃmetro fÃnico o parlante, me obligan a inventar soluciones personales que, a la vez, me brindan un mayor grado de autonomÃa e independenciam en el espacio de la obscuridad. Mi tÃcnica fotogrÃfica estÃ

condicionada por la compresiÃ³n de algunos parÃmetros: debo conocer el rango de percepciÃ³n de la cÃmara tomando en cuenta su distancia del sujeto (algo que los fotÃgrafos con vista fÃsica pueden verificar de inmediato), la sensibilidad de la pelÃcula en funciÃ³n de las exposiciones largas, y las cualidades tecnolÃgicas de la cÃmara. Estoy consciente de que siempre hay cosas que se me escapan, pero esto tambiÃ©n es cierto para los fotÃgrafos que tienen la posibilidad de la vista fÃsica. Me interesa la fotografÃa digital, pero no cuento con el equipo necesario para experimentar con ella; por el momento, prefiero la base mÃs material, tangible y noble de la pelÃcula clÃsica. Debo subrayar que si la esencia de mi fotografÃa fuese sÃlo un asunto de pericia tÃcnica, arriesgarÃa precipitarme en un exotismo, en una actitud que se rehÃsa a entender la naturaleza de la fotografÃa, nacida de la invenciÃ³n de la *cÃmara obscura* y de la posibilidad de fijar en nitratos de plata la luz que ha sido seducida a ingresar en esta trampa controlada de la obscuridad llamada cÃmara.

Algunos colegas fotÃgrafos me han apoyado, en especial aquellos que conciben la fotografÃa como una actividad mental. Otros han sido muy agresivos, afirmando incluso que mi fama podrÃa atribuirse sÃlo al hecho de que soy ciego. Otros mÃs ven en mi trabajo un reto a su propia concepciÃ³n de la fotografÃa. Uno de los grandes conocedores de la fotografÃa me escribiÃ³ que originalmente habÃa pensado que mi procedimiento fotogrÃfico no era mÃs que un *tour de force*, pero que mÃs tarde se dio cuenta de que se trataba de una obra.



En relaciÃ³n a la luz, yo me hallo un poco en la misma posiciÃ³n que el teÃ³logo respecto a Dios. Mi trabajo tambiÃ©n puede entenderse como un gesto de teologÃa negativa. La teologÃa negativa renuncia al conocimiento aprobado por los dioses; por negaciÃ³n, declara que el Eterno no es, y parte de Dios en tanto que absoluto negativo. En contraste, hay que recordar que Lucifer significa ``portador de luz``: todos nosotros somos Ãngeles caÃdos con la oportunidad Ãnica de introducir a este mundo de tinieblas un poco de luz, en memoria de lo que alguna vez fue, y que el Eterno mismo no puede abolir; como observÃ³ AristÃteles, ``Dios mismo no puede causar que lo que no fue haya sido``.

AsÃ, el deseo de imÃgenes tambiÃ©n significa que tendemos hacia las realidades invisibles, hasta el punto en que en cada fragmento de nuestra existencia estamos, tambiÃ©n, como lo decÃa Ernest Bloch, ``en la obscuridad del momento experimentado``. El deseo de imÃgenes es nuestra respuesta interna a la existencia de un tercer ojo que estÃ al tanto de los infortunios de nuestra mirada fÃsica, ``de nuestros ojos de barro que no pueden ver lo invisible``, como lo expresa Kazantzakis. SÃlo el tercer ojo tiene el privilegio de ver cada vez mÃs allÃ.