

EVGEN BAVČAR: EL DESEO DE IMAGEN.¹

Por Benjamín Mayer Foulkes

Pertenezco a una generación desgraciada, resultado de la Segunda Guerra Mundial, que ha perdido casi todos los ideales. En Eslovenia conocí el comunismo, fuimos obligados a creer en esos ideales porque no había otra cosa. En París aprendí a reflexionar más dentro de mí mismo, conocí la fotografía y su mística: ver las cosas con los ojos cerrados. He aprendido a conocer los paisajes a través de los poetas. El Progreso, curiosamente, me quitó la vista y medio, en cambio, la cámara fotográfica. Evgen Bavcar.

Tiene la palabra Evgen Bavcar, fotógrafo ciego, nacido en la antigua Yugoslavia en 1946, en Lokavec, un pequeño poblado esloveno cerca de Trieste, localizado en un valle al pie de una montaña que los lugareños llaman la Montaña de los Ángeles.

La vida de Bavcar está marcada por dos *click* decisivos. A los diez años pierde un ojo con la rama de un árbol, al correr con sus amigos por el bosque; un año más tarde, juega con un martillo y un curioso objeto metálico —que resulta ser una mina abandonada durante la última guerra. Primer *click*. La explosión del artefacto lo deja sin su segundo ojo. Pero no queda ciego de inmediato, ya que entre la explosión y su pérdida definitiva de la vista, transcurren seis meses. Durante este lapso, su madre (viuda desde que Evgen tenía seis años) y otros familiares lo proveen de gran número de libros y materiales visuales: Brigitte Bardot, Kruschev, Eisenhower, Sofía Loren, la Mona Lisa, el Everest y la Basílica de San Pedro asisten al largo adiós de su vida ocular.

Ya completamente ciego, Bavcar prosigue su formación en el instituto para ciegos de la capital eslovena y, posteriormente, en un liceo. Como afirmación de su continuada participación en el mundo de las imágenes, a los 16 años, Bavcar le pide prestada a su hermana su cámara Zorki, versión soviética de la Leica, y un buen día, mientras otros jóvenes hacen fotos a sus amigas, Bavcar siente el impulso de hacer lo mismo. Segundo *click*:

Era la niña que más me gustaba. Fue algo destacado. Ahora no sé dónde está aquella primera fotografía. El placer que experimenté entonces surgió del hecho de haber robado y fijado en una película algo que no me pertenecía. Fue el descubrimiento secreto de poder poseer algo que no podría mirar.

Bavcar se matricula en la Universidad de Liubliana para cursar dos licenciaturas, Filosofía e Historia. Al graduarse, es nombrado primer profesor ciego en la historia de Eslovenia, impartiendo clases de geografía en un instituto. Cuenta acerca de Bavcar uno de sus entrevistadores, Manuel

¹ Mayer Foulkes, B. (1999) *Evgen Bavčar: el deseo de la imagen*, pp. 34-95, Luna Córnea núm. 17, La cegura. México D.F.: CONACULTA.

López: “Sobre un plano del norte de Yugoslavia, me pide que busque Trieste, y desde allí me va encaminando por la geografía de su país. Impresionante. <<Pues así daba clases>>, me explica. <<Con que un alumno me localizase un punto de referencia, ya era suficiente>>”.

Gracias a una beca, a los 26 años se desplaza a la capital francesa, donde cursa la maestría y el doctorado en Filosofía en la Universidad de París, especializándose en Ernst Bloch y Theodor W. Adorno. A la par de sus estudios, practica la fotografía como *amateur*, produciendo retratos y paisajes. A los treinta años ingresa como investigador al Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), y a los treinta y cinco se nacionaliza francés. Investiga la relación de Bloch, Lukacs, Adorno y Benjamin con el expresionismo alemán, y participa en diversos programas de radio y televisión sobre estética. En 1987 expone su trabajo por primera vez en el club de *jazz* parisino Le Sunset (*Cuadrado negro sobre sus noches blancas*), un año más tarde, es nombrado Fotógrafo Oficial del Mes de la Fotografía de la Ciudad Luz, y en 1989 expone en la Galerie Finnegan's de Estrasburgo (*Narciso sin espejo*). Desde entonces produce una obra creciente, que se presenta en más de setenta y cinco exhibiciones en Francia, Eslovenia, Alemania, Suiza e Italia, y, en menor medida, también en España, Turquía, Gran Bretaña, Estados Unidos, Canadá y Brasil (*El fotógrafo ciego*, *Imágenes de otra parte*, *Más allá de la mirada*, *Visión sin vista*, *Nostalgia por la luz*, *Visiones*, *Disparando a ciegas*, entre otras). Su formación le brinda la posibilidad de una vigorosa articulación de sus proyectos: es autor de los volúmenes *Le voyeur absolu* (Seuil, París, en la colección dirigida por Denis Roche), *Les tentes démontées. Ou le monde inconnu des perceptions* (Item, París), así como *Engel unter dem Berg / À la rencontre de l'ange* (Pixis bei Janus Press, Berlín) y *L'inaccessible étoile, ou un voyage dans le temps* (Benteli, Berlín). Dice sentirse cercano a Cioran y a Kundera, a Bernhardt y a Hrabal; a los citados pensadores de la escuela de Frankfurt, incluyendo a Fromm; a la mística de Böhme y San Juan de la Cruz; a los ensayos de Patocka y Blanchot; y a la poesía de Apollinaire, Cavafis, Rilke, Jabès y García Lorca. Desde 1987 es objeto de más de ocho producciones para TV y cine, y su historia inspira el conocido filme *Proof* (La prueba, 1994) de la directora australiana Jocelyn Moorhouse.

VISION SIN VISTA

Tiene razón Bavcar cuando afirma que **la ceguera no es sólo el problema del ciego, sino, y sobre todo, el de los videntes**. Enunciada con insistencia por éstos, una sola pregunta persigue a Bavcar como una sombra: “¿Un fotógrafo ciego?”, “¿cómo es posible que tome fotos, *si está ciego?*”, “¿cómo las puede tomar?” Entre quienes ven, la figura de un ciego que toma fotos no cesa de sorprender, de inquietar e, incluso, de provocar un peculiar resentimiento y molestia. ¿Por qué? Ante la insistente interrogación acerca de su “método” y su “legitimidad”, Bavcar responde simplemente: **La cuestión no es cómo un ciego toma fotos, sino cuál es su deseo de imágenes**. Como explica Michael Gibson:

Aun aquellos que no pueden ver tienen dentro de ellos mismos lo que podríamos llamar una necesidad visual. Una persona en una habitación oscura necesita ver la luz y la busca a toda costa. Ésta es la misma necesidad que expreso cuando saco una foto. Los ciegos suspiran por la luz como un niño en un tren mientras viaja por un túnel.

Es precisamente la urgencia de las interrogantes por el “método” y la “legitimidad” de Bavcar lo que las torna sospechosas, de manera que hay que preguntarse, en primer lugar, por la propia pregunta. Como observa Bavcar:

El hecho de que la gente me pregunté cómo tomo mis fotos, y que se sorprendan de que, efectivamente, tenga la capacidad para producir imágenes, a menudo es consecuencia de prejuicios históricamente condicionados acerca de los ciegos, quienes siempre han sido convocados a demostrar que pueden hacerlo todo, y a hacerlo constantemente. Tengo un amigo ciego que aprendió a disparar con una carabina, sólo para demostrar que era capaz de hacerlo. Yo mismo me las ingenié para montar a caballo, e incluso para conducir una moto, cosa que logré hacer en primera marcha y con una mujer de pasajero. Aquéllos que asumen que no están lisiados, a menudo se sienten tranquilos de no tener que cuestionar su preeminencia competitiva en algún campo.

Empero, ¿cómo dar cuenta del extraño malestar que produce Bavcar entre los “videntes”? ¿por qué produce tal reacción el fotógrafo ciego?, ¿cómo explicarla?

En Occidente, los prejuicios contra los ciegos son inmemoriales; ya en sus orígenes griegos aparecen irreductiblemente vinculados el conocimiento, la verdad y la vista: en Platón el *Eidos*, la Idea, consiste en una forma incolora *visible*, y Descartes desplegará esta vinculación en el ámbito de la *observación* empírica que está en la base de la ciencia moderna. Pero también hay que tomar en cuenta el carácter del trabajo desarrollado por Bavcar: contra todo lo que pudiese pensarse de un fotógrafo que, a diferencia de la mayoría de sus colegas, no parte de la luz sino de la oscuridad, contemplar las imágenes de Bavcar es enfrentar un destello intolerable, una revelación cegadora resultante de una fotografía que no es propiamente un arte de la luz, sino del deslumbramiento. De ahí, quizá, que al recibir visitar en su pequeño departamento en París, Bavcar a menudo lo haga en la total oscuridad. Y también, que sea posible afirmar de él, como lo hace Walter Aue, que después de Niépce, Fox Talbot y Daguerre, Evgen Bavcar es el cuarto inventor de la fotografía. Hay que discernir, entonces, la especificidad de la fotografía inventada por Bavcar y comprender su consecuente necesidad de reemplazar el nombre *fotografía* por otro más fiel y preciso, el de *iconografía*:

Soy el grado cero de la fotografía. Digamos que más que un fotógrafo soy un iconógrafo. He conocido a ciegos que también hacen fotografías, pero ninguno de una forma tan reflexiva como yo. Algunos, incluso, la realizan con la esperanza de ver algún día...

En contraste con las operaciones fotográficas herederas de Niépce, Fox Talbot y Daguerre, la *iconografía* de Bavcar no es, entonces, una grafía luminosa, ni tampoco tiene lugar bajo la esperanza de lo que, se entiende por ver. Por el contrario, el fotógrafo ciego afirma con lucidez que le interesa, más bien, **el mundo invisible**, el azogue mismo de ese aparente espejo que es la fotografía.

GALERÍA INTERIOR

¿Cómo, entonces, trabajo nuestro iconógrafo? Como él mismo describe: **yo fotografío lo que imagino, digamos soy un poco más como Don Quijote**. Ello significa, como señala, no sin cierta ironía, que **los originales están en mi cabeza**. Su labor consiste, entonces, en la **creación de una imagen mental**, así como en el registro de dicha imagen en la **huella física que mejor corresponde al trabajo de lo que es imaginado**. Para lograr lo anterior, Bavcar se vale del dispositivo fotográfico ordinario, y del cultivo permanente de esa facultad a la que Freud concedió el lugar preponderante que merece: la memoria. No sorprende entonces que para Bavcar el deseo de imágenes y la memoria resulten tan estrechamente vinculados:

Lo que significa el deseo de imágenes es que, cuando imaginamos las cosas, existimos. No puedo pertenecer a este mundo sino puedo decir que lo imagino de mi propia manera. Cuando un ciego dice “imagino”, ello significa que él también tiene una representación interna de realidades externas. Tener una necesidad de imágenes es crear un espejo interiorizado, en otras palabras, un *speculum mundi* que expresa nuestra actitud hacia la realidad que yace fuera de nuestro cuerpo. El deseo de la imagen es, entonces, el trabajo de nuestra interioridad, que consiste en crear, a partir de cada una de nuestras miradas auténticas, un objeto posible y aceptable para nuestra memoria. Sólo vemos lo que conocemos: más allá de mi conocimiento, no hay vista. El deseo de imágenes consiste en la anticipación de nuestra memoria, y en el instinto óptico que desea apropiarse para sí el esplendor del mundo: su luz y sus tinieblas.

Desear una imagen es, pues, anticipar su memoria; e *imaginar* es reelaborar, a su vez, la memoria de una imagen anterior. Así, Bavcar viaja constantemente de la capital francesa a su pueblo natal Eslovenia, a fin de afianzar el sostén de su *speculum mundi*, su imaginería infantil:

El mundo de mi infancia fue el de la luz y el de la eternidad. Todo me llega de él. Intento recuperar todas las cosas en el terreno personal. Las fotos del álbum familiar son las que más me gustan. Cuando un amigo me explicaba los cuadros de El Greco, la luz y los colores son los recuerdos que tengo de niño. Para mí la fluorescencia siempre será el brillo de la luz en el agua, los reflejos que yo veía. Necesito volver a mi país con frecuencia para refrescar la paleta de mis colores.

Bavcar retorna una y otra vez a la patria de su memoria para encontrarse siempre con algo diferente:

Cuando vuelvo a mi pueblo acaricio los árboles o la parte inferior de las fachadas para percibir el paso del tiempo. Pero lo más importante es lo que pasa en la cabeza, lo que yo imagino. Es lo que yo llamo la mirada del *tercer ojo*.

Por consiguiente, el arte de Bavcar parecería ser un arte de lo inteligible. En caso de ser así —y contra lo que juzgaríamos, en caso de entender al fotógrafo ciego como la refutación encarnada de la identificación platónica de la vista y la verdad— Bavcar resultaría ser nada menos que el Fotógrafo Oficial del platonismo. Esto en consideración de las reservas expresadas a menudo por Platón acerca de la percepción ocular: en términos del filósofo, “ver” debe entenderse como la utilización del “ojo interior” de la mente, “ojo” del que el tercer ojo invocado

por Bavcar no sería sino una variación. Sin embargo, la fotografía de Bavcar no es una fotografía de lo inteligible en sentido clásico, ni tampoco –como veremos- puede entenderse el *tercer ojo* bavcariano como el “ojo interior” de la razón platónica. Más bien, la fotografía de Bavcar es una fotografía de lo *inteligible onírico*, porque elabora una clase particular de intelección que resulta tan ajena a Platón como el propio psicoanálisis. Si bien es cierto que Bavcar describe su acto iconográfico como **un acto mental**, a la vez sostiene que **no hay separación entre el mundo de mis sueños y lo que yo veo**; así como para el ciego la distinción entre la noche y el día no resulta tan tajante como para los “videntes”, así también en Bavcar el raciocinio y la ensoñación no pueden distinguirse del todo. De manera que la práctica bavcariana de lo inteligible onírico no es sino la práctica del permanente *desbordamiento* de lo inteligible por lo inteligible mismo, desbordamiento éste que resulta de la obligada intervención de la memoria y la imaginación en todo acto intelectual.

Por la afinidad formal que tiene con sus propios objetivos, no sorprende que a Bavcar le interese la fotografía digital, aunque no cuente con el equipo necesario para experimentar con ella. Sin embargo –y paradójicamente para quien también se define como un artista conceptual (¿conceptual-onírico?)- el fotógrafo ciego comenta que, **por lo pronto, prefiero la base más material, más tangible y más noble del nitrato de plata sobre una película clásica**. Entonces, por ahora, su principal instrumento de trabajo es **esa trampa controlada de la obscuridad llamada cámara que seduce a la luz**, y que él utiliza con la mayor flexibilidad, a manera de ojo liberado de su cuenca:

Cada foto que hago he de tenerla perfectamente ordenada en mi cabeza antes de disparar. Me llevo la cámara a la altura de la boca y de esa forma fotografío a las personas que estoy escuchando hablar. El autofocus me ayuda, pero sé valerme por mí mismo. Es sencillo. Las manos miden la distancia y lo demás lo hace el deseo de imagen que hay en mí. Estoy consciente de que siempre hay cosas que se me escapan, pero esto también es cierto de los fotógrafos que tienen la posibilidad de la vista física. Mis imágenes son frágiles, nunca las he visto, pero sé que existen, algunas de ellas me han llegado muy adentro.

Contra una suposición muy difundida, la naturaleza de la cámara fotográfica no le es ajena. Si bien, como observa, ésta **no fue concebida para los ciegos, como tampoco diseñada para los zurdos**, de hecho **su potencial de existencia está condicionado por la interacción entre la ceguera y la visibilidad tecnológicas**. De ahí que, en ocasiones, la propia industria de la fotografía eche mano de colaboradores ciegos, por ejemplo en los laboratorios, por su mayor facilidad relativa a los “videntes” para manipular películas en la oscuridad. Por consiguiente, lo último que Bavcar se considera es un *exótico*: en su conjunto, el dispositivo fotográfico consiste en un anudamiento de la luz y la oscuridad. Una foto compuesta sólo por luz sin zonas de relativa oscuridad sería una foto imposible.

Las gráficas de Bavcar son siempre en blanco y negro, a pesar de que, tras cinco décadas, aún recuerda los colores:

Tengo un recuerdo del rojo y del amarillo, son los colores que se me han quedado grabados. El rojo para mí es un ladrillo iluminado por el sol. El azul, en cambio, lo tengo más disperso.

Aunque también puede trabajar a plena luz del día, por lo regular nuestro *iconógrafo* devela sus imágenes en la oscuridad, valiéndose de exposiciones muy largas y de alguna fuente de luz maniobrable (como una linterna, velas o una lámpara de gasolina) para iluminar aquello que desea destacar. Bajo este mismo principio, Bavcar a veces “interviene” sus gráficas con diferentes tipos de haz. En términos de su proyecto, tales “intervenciones” no constituyen artificio alguno, sino que forman parte de la operación iconográfica misma:

Me siento muy cercano a todos aquellos que no consideran a la fotografía como una “rebanada” de la realidad, sino como una estructura conceptual, una forma sintética de lenguaje pictórico – de momento, incluso como un 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 otras formas como el reportaje, que es como disparar una flecha en dirección a un momento fijo: la fotografía concebida como la reacción inmediata del fotógrafo.

Lo seguro es que en Bavcar, la fotografía, cuya singularidad es su simulación de transparencia y borramiento a favor de lo fotografiado, rebasa con mucho el campo de la reproducción mimética, y lo hace en dirección de aquella “armazón” a la que alude Merleau-Ponty (en *Lo visible y lo invisible*) cuando afirma que “lo visible tiene en sí mismo una armazón interna de invisible”. Como destaca Bavcar:

El deseo de las imágenes significa que tendemos hacia las realidades invisibles, hasta el punto de que en cada fragmento de nuestra existencia estamos también, como lo decía Ernst Bloch, “en la obscuridad del momento experimentado”.

Comenzamos a vislumbrar que, enfrentados a Bavcar, lo que quizás resulta intolerable para el común de los “videntes” –herederos, sépanlo o no, del oclocentrismo platónico en su vertiente sensible o inteligible- es la evidencia de que *ver es estar, originario y estructuralmente, ciego*.

Hay que ver la intensidad y la persistencia con que la lógica bi-ocular del oclocentrismo opone sin más el ojo del “vidente” al ojo del ciego. Según relata nuestro artista, algunos de sus colegas fotógrafos **han sido muy agresivos, afirmando incluso que mi fama podría atribuirse sólo al hecho de que soy ciego**. También se puede apreciar la evidente orientación oclocéntrica de la industria de la fotografía en su conjunto, aun cuando el “mercado” cuente con un número considerable de “consumidores” para quienes los artefactos imaginados por Bavcar resultarían de gran utilidad:

Podría dar consejos técnicos útiles a los fabricantes de cámaras, en especial para la concepción de herramientas destinadas a los ciegos y los débiles visuales. La falta de ciertos medios técnicos, como un exposímetro fónico o parlante, me obligan a inventar soluciones personales que, a la vez, me brindan un mayor grado de autonomía e independencia en el espacio de la oscuridad.

A finales de 1990, Bavcar se dirigió por escrito a las principales empresas de la industria fotográfica solicitando patrocinio, pero tan sólo recibió contestación de una de las, y de forma simbólica, el desinteresado obsequio de cinco rollos de película. La firma de la cámara que utiliza ni siquiera se molestó en contestar su carta. Acaso los respectivos gerentes de mercadotecnia temieron la asociación pública de sus productos con la ceguera.

CIEGO DE TANTO MIRAR

En este marco, ¿cuál es la estrategia que orienta los proyectos de Bavcar? Lejos de servir como mera confirmación de la iluminada tiranía de los dos ojos, en sus manos, el dispositivo fotográfico supone precisamente su anublamiento. Así, Bavcar se desmarca tanto de la posición del exótico, cuanto de la de un simple apólogo de la ceguera como Demócrito, quien supuestamente se quitó la vista para “ver” mejor con su intelecto, posiciones ambas cuya posibilidad está contemplada de antemano por ese *panopticon* que es el oculo-centrismo. No, con Bavcar se trata de otra cosa:

Mis fotografías no se sujetan a las leyes de la vista que se han vuelto habituales, más bien están escenificadas en el mito griego que manifiesta a la vez el horror y su posible redención. Mi labor es reunir el mundo visible con el invisible. La fotografía me permite pervertir el método de percepción establecido entre las personas que ven y las que no.

Con la misma carga erótica que concentraba su primera fotografía (transgresión, placer, hurto, posesión de algo que no puede mirarse), el acto *iconográfico* de Bavcar subvierte la tiranía *habitual y lógica* de los dos ojos. Su blanco es preciso, consiste en las imágenes, los íconos, que de tanto ser mirados se han tornado invisibles:

En verdad, los fotógrafos tradicionales son los que están un poco ciegos a causa del continuo bombardeo de imágenes que reciben contantemente. Yo, a veces, les preguntó qué es lo que ven, y, sin embargo, les cuesta trabajo contármelo. Les resulta muy difícil encontrar imágenes genuinas, fuera de los clichés. Es el mundo el que está ciego: hay imágenes de más, una especie de polución. Nadie puede ver nada. Es preciso atravesarlas para hallar las verdaderas imágenes.

Como Roland Barthes, en su mitología sobre “La torre Eiffel”, Bavcar visualiza y escenifica los iconos para mejor oscurecerlos:

Cuando llegué a París subí a la Torre Eiffel cerca de cuarenta veces. Toqué su estructura hasta conocerla a fondo, y me hice mi propia imagen de la torre, registrada en múltiples fotografías que he hecho en París. Intento en mis fotos destruir una imagen con otra, que considero más real.

Por supuesto, si de *destruir* iconos visibles se trata, las primeras evidencias que demandan ser nubladas son aquellas relativas a los ciegos, y que mantienen bien iluminada la perspectiva bi-ocular:

Proof es un filme interesante, pero hay en él aspectos que siguen más la lógica de la cineasta que propiamente la de los ciegos. Esto es muy sintomático. Es bueno que el cine se libere del

fantasma del ciego, pero también lo sería darnos voz. Los cineastas también son ciegos que hablan a través de imágenes-cliché.

En contraste con el impulso taxonómico del oculo-centrismo, cuya efectividad y pulcritud es siempre sólo aparente, la iconografía de Bavcar es explícita, e irreductiblemente, una práctica de la mediación y la sinergia. En ella no queda rastro alguno de la práctica de la fotografía como *pencil of nature*, alucinación de un medio en que la naturaleza se plasma a sí misma en su naturalidad sin intervención alguna de la mano del hombre. Por el contrario, en el dispositivo del fotógrafo ciego, la mano y *el ojo*, subjetivos, intervienen en forma obligada:

Dependo de otros para hacer mis fotos. Necesito que me describan un paisaje, o cualquier escena que tenga delante. De acuerdo a lo que otros me cuentan que ven, así actúo. Utilizó el mismo método que otros para escoger mis fotos en una tira de contactos, con la única restricción de que debo controlar la mirada física de aquellos que sirven como mediadores entre dicha tira y mi propia realidad interior.

Asimismo, contra los deseos fundantes de la fotografía, la iconografía (cuya definición tradicional es la de ser una “descripción de imágenes, retratos, cuadrados, estatuas o monumentos, y especialmente de los antiguos”) es un arte ineludiblemente interpretativo. Esta es quizás la razón por la que Bavcar jamás fecha sus fotos, que no pueden considerarse instantáneas puesto que su temporalidad no es sino la de sus sucesivos lectores.

Los ciegos, y quienes creen no estarlo, enfrentan la amenaza perenne y radical de lo visto (o, al menos, de su *apariencia*). En Bavcar se trata siempre de nublar estas apariencias y de relanzar los clichés en dirección de la potencialidad y la promesa. Como abrevia acerca de sí mismo: **no veo el mundo como es, sino como puede ser**. El arte iconográfico de Bavcar es el arte de evidenciar las penumbras; si la fotografía es escritura con luz, el arte del ciego, que él considera **casi una mística de la fotografía**, consigna, en cambio, que toda imagen es imagen de algo, y, en primer lugar, de algo invisible. En suma, como ya hemos entrevisto, la actividad *iconográfica* de Bavcar está orientada por aquella estrella inaccesible que es el tercer ojo.

LA ESTRELLA INACCESIBLE

Hoy vemos una ampliación del mundo de la vista, lo que provoca una expansión recíproca del mundo invisible. Quizás esta dialéctica implacable debe ser aceptada par poder rechazar la noción de la supuesta capacidad del hombre moderno para la vista infinita, noción demasiado servil a la ideología de la técnica. Yo distingo entre la luz (*lumière*) y el alumbramiento (*éclairage*): los juegos de la luz son para mí los velos que nos impiden alcanzar lo real. El alumbramiento difiere de la luz producida mediante métodos modernos, porque siempre está exiliado del campo de la percepción obvia: debe ser alcanzado a pesar de la debilidad de nuestros medios.

Toda imagen, pertenezca ésta al “vidente” o al “ciego”, constituye un cliché latente, por lo que siempre resulta potencialmente deslumbrante, enceguedora; y los juegos de luz siempre

pueden cegar también al ciego. De ahí que Bavcar eche mano del antídoto de lo invisible, y que se describa a sí mismo como **un cuarto oscuro detrás de una cámara** que a su vez invoca **otra cámara oscura capaz de captar cualquier exterior inaccesible a mi mirada**. Esta otra cámara oscura es el *tercer ojo*:

Nuestro deseo de imágenes es, entonces, nuestra respuesta a la existencia de un tercer ojo que está al tanto de los infortunios de nuestra mirada física, como dice Kazantkis: “de nuestros ojos de barro que no pueden ver lo invisible”. Sólo el *tercer ojo* tiene el privilegio de ver cada vez más allá.

El *tercer ojo* es la puesta en contacto de los ojos del “vidente” y del ciego, así como su simultánea disolución, el punto ciego originario y desbordante de toda vista y toda ceguera. La invisibilidad tras la que se aventura Bavcar no es, pues, una visibilidad meramente potencial o diferida, sino una invisibilidad propiamente originaria e indomable, que Merleau-Ponty describe (en la obra ya citada) en los siguientes términos: “Principio: no considerar lo invisible como *otro visible* <<posible>>, o un <<posible visible>> para otro... Lo invisible está ahí sin ser un objeto, es pura trascendencia, sin una máscara óptica”. Asimismo, el *tercer ojo* invocado por Bavcar es lo radicalmente infigurable que está en el origen de toda figura, aquel “centro invisible” al que se refiere Derrida (en *Mémoires d’Aveugle*) que, desde un retiro absoluto, “asegura a la distancia una suerte de sinergia que coordina las posibilidades de ver, tocar y moverse. Y de escuchar y comprender”. Así, es el *tercer ojo* lo que impone a Bavcar el despliegue de la sinergia a todos los niveles de su práctica *iconográfica*; no es sólo que él retrate los paisajes a partir de las descripciones de otros, por ejemplo, de las indicaciones brindadas por los niños o a partir de pasajes literarios, como cuando retrató el pueblo natal de su amigo Peter Handke; no es sólo que su *iconografía* se ocupe de asuntos jamás vistos por él, ni por ninguno de sus espectadores: la honda oscuridad a la que conduce toda escalinata, la clarificación que es donde todo ramal arbóreo, la trascendencia pira que disimula toda máscara de carnaval, la alumbrante contemplación de los arroyos nublados. Como un eco de la descripción de la vista por Merleau-Ponty (en esa misma obra) como “palpitación por la mirada”, la mirada iconográfica de Bavcar es intrínsecamente, pero no en forma exclusiva, *táctil*: no en vano en ocasiones se refiere a sus gráficas como **vistas táctiles** y asegura que **el tacto es la lógica de la vista**.

Si el campo de la imagen y el campo de lo visual no son coextensivos, la operación del *tercer ojo* tampoco es esencialmente ocular. Así como la memoria y la imaginación son condición de posibilidad de toda percepción, a la vez que fuente ineludible de toda “distorsión” perceptiva, así también el tercer ojo es simultánea fuente y ruina de lo ocular. Por eso constituye el *punctum caecum* en que convergen la historia de las artes visuales de Occidente y la historia de su autodestrucción:

Admiro a pintores como Malevich, Picasso, Modigliani, Kadinski, pero me siento más cerca de la escultura. Me interesa mucho Duchamp y el espíritu de la negación del arte. Toda la historia del arte consiste en la renovación de la mirada mediante el *tercer ojo*.

Por supuesto, al carecer el *tercer ojo* de “máscara óptica”, todo intento de su figuración no resulta ser sino su propia secuela y desecho. Por eso, en la imaginería de Bavcar el tercer ojo es figurado sucesivamente como ángel, golondrina y viento. Como el ángel, el *iconógrafo* ve con igual discernimiento en la luz que en la oscuridad; las golondrinas articulan la diferencia entre la oscuridad y la luz, pero no se dejan reducir a ésta:

De niño a prendí que las golondrinas, cuando hay poca luz, vuelan a poca altura, y cuando hay mucha luz, vuelan en lo más alto del cielo. Estos animales forman parte del paisaje de mi infancia.

En cuanto al viento, como refiere el Evangelio:

Nadie es capaz de explicarte de dónde viene, ni adónde va, ni cómo es, pero su evidencia es innegable. El viento no es, se oye, se siente.

Pero en Bavcar el tercer ojo es, asimismo, aludido por los ya mencionado motivos de la escalera que sube como baja, del árbol que despoja de la visión como la concede, de la máscara que muestra como esconde, y del agua que aclara como cubre. Asimismo, el tratamiento que Bavcar confiere al tiempo, a la escritura, al retrato, y a la propia luz es del mismo orden: el tiempo hace posible sus propias representaciones, pero se esconde tras ellas; la escritura, ora imagen, ora palabra, es causa y efecto de la figuración; el retrato trata y reta al observador como al observado; y la luz no hace sino encandilar con aquellos mismo que finge hacer visible.

Ángel, golondrina, viento, escalera, árbol, máscara, agua, tiempo, escritura, retrato, luz... *Todos y ninguno*: Bavcar es el primero en señalar que toda figuración del tercer ojo no es sino fallida, razón por la cual la suya es una **obra esencialmente inconclusa**. Y *tantos más*: porque, en rigor, todos los iconos realizados por Bavcar –intentos, cada uno, de representar el más-allá-de-la-mirada- son asimismo figuraciones fallidas del *tercer ojo*. En virtud de ello, como observamos aquí cada vez con mayor claridad, al contemplar las gráficas de Bavcar, *nuestra* propia mirada se descubre, *también ella*, como deseo y figuración de lo infigurable. No sorprende, entonces, que Bavcar conciba su acto fotográfico como una **oración laica**, y su actividad, y su actividad íntegra como **una especie de teología de la luz**, en función de que **así como los teólogos no saben de Dios, yo tengo una apreciación relativa de la luz**. Ciertamente, como señala Derrida (en “Cómo no hablar. Denegaciones”), el nombre de Dios conviene “a todo aquello a lo que sólo cabe aproximarse, aquello que sólo cabe abordar, designar de manera indirecta y negativa. Toda frase negativa estaría ya habitada por Dios o por el nombre de Dios”.

LA MIRADA INVISIBLE

¿De dónde, entonces, la sorpresa, la inquietud, el peculiar resentimiento y la molestia que no cesa de provocar el fotógrafo ciego entre los “videntes”? ¿De dónde, si, en lo esencial, Bavcar parece operar como cualquier otro fotógrafo o “vidente” en general?

Como Bavcar, todo fotógrafo es portador de un deseo de imágenes, y este deseo no puede ser más que de un *invisible*, de algo que permanece obscuro en el momento mismo de ser

experimentado. Como señala el fotógrafo ciego a propósito del amor, **cuando te acercas a una mujer, hay un punto a partir del cual ya no ves nada**. En efecto, quizás el impulso mismo de todo disparo fotográfico es el intento de poseer algo que no se puede mirar. Como Bavcar, todo fotógrafo pacta necesariamente con la oscuridad y lo invisible, y su arte reside, precisamente, en la modalidad de este pacto. Si, a diferencia de otros ciegos, nuestro *iconógrafo* no toma fotografías con la esperanza de ver algún día, ello no se debe a que asuma plenamente su condición de ciego, sino a que advierte que los “videntes” también están, siempre, al menos parcialmente, ciegos. Como Bavcar, todo fotógrafo *imagina y recuerda* sus imágenes mucho más de lo que efectivamente las *percibe*: la necesaria intervención de lo onírico en toda intelección fotográfica es inherente al deseo de imágenes. En otras palabras, como Bavcar, en el fondo todo fotógrafo ve las cosas con los ojos cerrados. Por eso, como se aprecia tan claramente en el caso de nuestro artista, el sostén del *speculum mundi* de cualquier fotógrafo es su imaginería infantil. Como Bavcar, todo fotógrafo se mueve a tientas, sinérgicamente, y al mismo tiempo por entre innumerables registros sensibles e inteligibles. De manera que, al parecer, la pregunta por la posibilidad de un fotógrafo ciego, por su “método” y su “legitimidad” es, sin más, la pregunta por la posibilidad de todo fotógrafo en general.

Pero no sólo es que Bavcar opere como cualquier fotógrafo, sino también como cualquier “vidente”. No sólo porque, como el primero, si el “vidente” ve, lo hace animado por su deseo de imágenes. No sólo porque quien mira se las ve con el más allá de la visibilidad. No sólo porque ver es poner en acto la imaginación y la memoria. No sólo porque ver es hallarse de antemano presa de una sinergia desbordante. Más allá de ello, Bavcar opera como cualquier “vidente” porque, como él, todo “vidente” puede mirar sólo desde, y hacia, el *tercer ojo*. ¿De dónde más podrían derivar los “infortunios” y el extravío de nuestra “mirada física” a su encuentro con ángeles, golondrinas, vientos, escaleras, árboles, máscaras, aguas, tiempos, escrituras, retratos, luces, imágenes y otras cegueras?

Contra toda impresión preliminar, Bavcar no representa la simple inversión de la operación característica de todo fotógrafo y todo “vidente” en general, sino, por el contrario, su plena salida a la luz. ¿Por qué, entonces, el malestar provocado entre los “videntes” por la imagen de otro como ellos? Precisamente por eso. Al contemplar a Bavcar y su obra, el fotógrafo y el “vidente” no hacen sino contemplarse a sí mismos, y lo intolerable de ello radica en el consiguiente *redescubrimiento* –pues se trata aquí de un hecho que no puede más que haber sido registrado con anterioridad- de que están, originaria y estructuralmente, ciegos. Como atestigua Bavcar:

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 mucho de mis amigos ciegos y que he confirmado en numerosas experiencias, yo represento una suerte de Edipo después del hecho.

Si contemplar las imágenes de Bavcar es enfrentar un destello intolerable y una revelación cegadora, si el suyo no es un arte de la luz sino del deslumbramiento, ello se debe a que su *iconografía* no hace sino reflejar el deseo de imágenes de sus espectadores –y de replegarlo sobre sí mismo.

Y si, en efecto, sólo se puede mirar desde, y hacia, el *tercer ojo*, entonces contemplar las imágenes de Bavcar es también ser contemplado por ellas. Porque la mirada no puede posarse sobre el *tercer ojo*, ya que se trata de lo invisible mismo; en todo caso, la mirada es, a la vez, atravesada y mirada por él. Como lo expresa Lacan a propósito de Merleau-Ponty (en su Seminario 11): “somos seres mirados, en el espectáculo del mundo”. Ahora bien, como glosa Paul-Laurent Assoun (en sus *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*), ello sucede con toda imagen, que nos mira mucho más de lo que la miramos a ella: “Cuando miro, no puede no suceder que, *ipso facto*, <<eso>> me mire. La mirada es respuesta a cierta mirada posada desde siempre – aunque no desde toda la eternidad- sobre mí.”

Pero no sólo nos mira toda imagen, sino también toda mirada en general, que asimismo nos mira siempre más de lo que la miramos. Desde luego, lo usual es que este hecho permanezca disimulado. Sin embargo, de nuevo, con Bavcar sale plenamente a la luz: al mirar las imágenes producidas por su mirada ciega, es por nuestra propia mirada que nos descubrimos mirados. Así, el fotógrafo ciego nos coloca ante un infrecuente espejo que nos enfrenta a la experiencia ominosa de hallarnos mirados por nuestra propia mirada. Al señalamiento de que Bavcar recibe a sus visitas en la oscuridad hay que agregar aquí que su departamento también está abarrotado de espejos. Lo ominoso de esta experiencia es producto del redoblamiento estructural que la constituye. Siguiendo las indicaciones de Freud relativas a lo *unheimlich* (en “Lo ominoso”), observamos que la experiencia de lo ominoso surge aquí de la reanimación de la intuición, previamente reprimida, de la propia ceguera constitutiva del espectador: *todos somos Edipo después del hecho*. Conocemos el desenlace de esta revelación intolerable, que el psicoanalista describe en términos tomados de Heine: “los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios”. La luz, previamente deseada, se torna así en deslumbramiento, pues nada hay más cegador para la mirada que el espectáculo monstruoso de su propia ceguera.

En este punto debemos reconsiderar el oclocentrismo en todo el peso de sus instituciones para arriesgar la hipótesis de que, aunque su efectividad no sea nunca más que aparente, su “pulcro” impulso taxonómico y su intento por disociar lo indisociable –el ojo del ciego y el del “vidente”, la luz y la oscuridad. Cumplen una función bien determinada: interponerse a la experiencia de lo ominoso, prevenir su proliferación, tratar de que no pase nada ahí donde todo pasa. ¿De qué otra manera explicar la tozudez de las directrices oclocéntricas que orientan a la industria de la fotografía?, ¿cómo más dar cuenta del escaso acogimiento de los ciegos en las escuelas de fotografía, de cine y de televisión? Visto lo cual, también debemos reconsiderar la trascendencia de lo que Bavcar pone en juego con su iconografía. Si bien a partir de su obra se produce una suerte de tautología en que los “videntes” no hacen sino verse a sí mismos viendo, dicha tautología está lejos de resultar estéril. Para parafrasear a Derrida (“Cómo no hablar. Denegaciones”): “Hacer la experiencia de lo que le sucede a la vista por la vista misma, en la huella

de una especie de *quasi-tautología*, eso no es simplemente mirar en vano y para no observar nada”. Muy por el contrario, como un alumbramiento desasosegado y desasosegante, la iconografía de Bavcar interviene ahí –es decir, en todas partes- donde las instituciones del oculo-centrismo reniegan de ver y no juegan a ser más que gallinas ciegas. A su paso por la geografía insondable del oculo-centrismo, Bavcar contrapone pacientemente un deslumbramiento a otro –el descubrimiento de lo aparentemente visto-, con la esperanza de que el primero eclipse o, al menos, atenúe al segundo –que siempre resultará ser aún más cegador para la mirada que el renovado enfrentamiento con el espejo de los sueños.

PROCEDENCIA DE LOS PASAJES CITADOS

International Herald Tribune (París). Martes 27 de junio de 1989. Michael Gibson. “Evgen Bavcar: through a camera’s eye”.

El paseante (Madrid), no. 17. Enero 1991. “Evgen Bavcar, el fotógrafo ciego”.

Ideal (España). 8 de abril 1991. Antonio Sánchez de Amo. “Evgen Bavcar, un fotógrafo a tientas”.

La voz de Almería (Almería). 6 de abril 1991. Diego Martínez. “Evgen Bavar, único fotógrafo ciego en el mundo, expone su obra en Almería”.

El País (Madrid). 9 de abril 1991. Ángel González, “Evgen Bavcar. El fotógrafo ciego expone sus trabajos en Almería”.

La voz de Almería (Almería). 14 de abril 1991. “El menaje de un invidente”.

Ideal (España). 14 de abril 1991, “Evgene [sic] Bavcar, el ciego que ve la luz”.

Ideal (España). 14 de abril 1991. M.A.B., “En la Alcazaba de Almería y la Alhambra de Granada”.

Ya (España). 22 de abril 1991. Miguel Ángel Blanco. “Las explicaciones de los niños guían al fotógrafo ciego Eugene [sic] Bavcar”.

Foto profesional (España). Julio 1991. Manuel López. “La luz de las tinieblas. Seis horas con Evgen Bavcar, el fotógrafo ciego”.

Catálogo de Evgen Bavcar en SANART. Ankara, 1992. Benoît Junod: Enlightened Visions. Bernard Matignon: Photography-Skin. Evgen-Bavcar: Images of Elsewhere.

ABC (Madrid). 10 julio 1992. Juan Pedro Quiñero. “Evgen Bavcar, un vidente de la fotografía”.

Jornal do Brasil (Sao Paulo). 2 de julio 1993. Roberto Comodo. “Un visionário da escuridão”.

O Estado de Sao Paulo (Sao Paulo). 2 de julio 1993. Eliana Castro. “MAC expone imagens de fotógrafo cego”.

Folha de Sao Paulo (Sao Paulo). 6 de julio 1993. Amir Labaki. “Ve-se com o Cérebro, diz fotógrafo cego”.

Correio Popular (Campinas). 6 de julio 1993. Antonio Santomauro. “A fotografia cega do esloveno Evgen Bavcar”.

Folha da Tarde (Brasil). 6 de julio 1993. “Para fotógrafo cego, o mundo é que nao vê”.

El mundo (España). 7 de noviembre 1997. Carles Blaya. “La mirada invisible d’Evgen Bavcar”.

Avui (Dijous). 27 de noviembre 1997. Pilar Parcerisas. “Sóc cec, però l’essencial és que tinc desig d’imatges” (entrevista).

Catálogo de exposición de Evgen Bavcar. s/f. Walter Aue: Narcissit without a mirror y The lust of seeing. Evgen Bavcar: Concealed Memories.

Life (Nueva York). Abril 1998. “Seeing through the dark”.

La Jornada Semanal (México). 1° de agosto de 1999. Benjamín Mayer Foulkes. “Vista, ceguera e invisibilidad”.