

*ABSTRACT: Interview accomplished by Elida Tessler and Muriel Caron with photographer Evgen Bavcar. This artist, born in Slovenia in 1946, is also philosopher, writer and poet. In its answers, we found very lucid reflections in relation to the condition of the blindness and its vision conceptions. Notions as to look, perception, images and imagination are included in its speech. Whole its placements seem to contribute enough for the investigation of the subjects related to the contemporary art.*

**KEY WORDS:** Evgen Bavcar. Picture. Blindness.

*RESUMO: Entrevista realizada por Elida Tessler e Muriel Caron com o fotógrafo Evgen Bavcar. Este artista, nascido na Eslovênia em 1946, é também filósofo, escritor e poeta. Em suas respostas, encontramos reflexões muito lúcidas em relação à condição da cegueira e suas concepções de visão. Noções como as de olhar, percepção, imagens e imaginação estão incluídas em seu discurso. Todas as suas colocações parecem contribuir bastante para a investigação das questões relacionadas à arte contemporânea.*

**PALAVRAS-CHAVE:** Evgen Bavcar; fotografia; cegueira.

ÉLIDA TESSLER  
MURIEL CARON

Uma  
câmara  
escura atrás  
de outra  
câmara  
escura

ENTREVISTA COM EVGEN BAVCAR



**E**sta entrevista configura-se como a origem do núcleo temático desta revista. Foi uma longa conversa, da qual transcrevemos alguns fragmentos que nos pareceram mais importantes. Como em toda entrevista, devíamos nos manter atentas aos detalhes das falas e do próprio ambiente em que nos encontrávamos. Como é conhecido de todos, há passagens que nos é impossível transcrever, pois escapam ao formato do texto. Por exemplo, em um determinado momento, Evgen Bavcar nos alcança várias caixas, em cujas bordas havia legendas em braile. Elas continham séries infindáveis de fotografias suas. A partir deste momento, a conversa tomou novos rumos. E foi também a partir deste ponto que iniciamos a transcrição. Para situar um pouco este início de conversa, devemos informar que o tema em questão era o contexto do olhar, as condições de visão e de cegueira, as maneiras como apresentamos ao outro as imagens que produzimos. Desejamos sinceramente que a leitura das passagens que seguem agucem o espírito curioso e associativo de nossos leitores.

E - Assim como ver as fotos propriamente ditas, para mim foi importante vê-las arrumadas em caixas de papel fotográfico, dissimuladas sob papéis de seda. Abrir, entreabrir para depois descobrir. Estaria aí uma parte de seu segredo?

EB - O contexto de apresentação das imagens é muito importante para mim, bem como o da articulação de um pensamento. Por exemplo, um dia, Sophie Calle<sup>1</sup> me pediu para que eu a recebesse. Ela gostaria que eu, enquanto cego, lhe falasse sobre a beleza. Eu mergulhei a sala na mais completa escuridão e lhe disse: *"Eu lhe recebo em seu meio profissional, a película virgem, a câmera escura*. Quando ela me perguntou o que era o belo para mim, eu lhe respondi: *"O que você quer que eu diga? Se você deixar eu lhe olhar, talvez eu possa dizer se você é bela ou não"*. Como ela não quis que eu a tocasse, foi embora em seguida, sem mesmo me ver. Eu não gostei da simplicidade de seu procedimento que incluía um lado exótico: perguntar a um cego sobre uma imagem de beleza, imagem esta que ela iria em seguida fotografar. Isto significa finalmente falar em seu nome. Os cegos têm direito a sua palavra própria.

E - A questão da beleza é uma questão profunda para todo mundo. Se alguém me perguntasse *"o que é a beleza para você?"*, eu não sei se poderia responder. A diferença, neste caso, é a relação com a imagem: uma imagem bela.

EB - Sim, mas ela não levou em consideração que uma imagem não é forçosamente visual.

M - É por esta razão que você escolheu a fotografia?



EB - Com certeza! Todo cego tem o direito de dizer *"eu me imagino"*. E se imaginar, é ter imagens. Mesmo que eu diga, por exemplo *"Eu te imagino como um elefante"*. Nós somos todos cegos diante das formas cósmicas dos hindus, ou diante do eterno feminino. O que é imaginar, finalmente?

M - Sim, mas a partir do momento em que você faz as fotos, o resultado, a fotografia mesmo, você não a domina mais e ela não corresponde obrigatoriamente ao que você havia imaginado.

EB - Ninguém domina o resultado. Na pintura também não. Talvez eu controle um pouco menos, do ponto de vista dos que enxergam, isto é, daqueles que dizem que eu não vejo, de forma direta, minha imagem. Mas ninguém vê, nunca, sua imagem real, concreta. Todo pintor, todo escultor olha através de seus próprios óculos. Os meus são apenas um pouco mais escuros.

M - Porém, no processo de suas fotografias, o olhar dos outros intervêm desde o começo.

EB - Sim, mas é um olhar que eu controlo e que, justamente, me permite ir além do olhar direto, que me é vedado. É uma espécie de telescópio que eu utilizo para ver as estrelas. Como todo mundo, aliás. Todo mundo se utiliza do olhar do outro, só que sobre outros planos, sem se dar conta sempre. Per-

cepção não é aquilo que vemos, mas a maneira como abordamos o fato de ver. E como não se pode nunca se ver com os próprios olhos, somos todos um pouco cegos. Nós nos olhamos sempre com o olhar do outro, mesmo que seja aquele do espelho. É por esta razão, metaforicamente, que eu penduro espelhos nas paredes de minha casa, e eu observo meus clichês.

E - Neste caso, você oferece aos outros um olhar também...

EB - Com certeza. Eu não lhes castro em resposta à castração que eles fazem de mim mesmo. Os que enxergam abordam geralmente um cego como um Édipo depois do ato.

E - Eu gostaria de compreender melhor: há sempre alguém com você quando você fotografa?

EB - Sim, há sempre eu e eu mesmo, isto é importante.

E - É verdade, mas há ainda um outro, alguém que lhe descreve a paisagem, por exemplo, dizendo *"diante de você há uma árvore..."*?

EB - Sim, claro, mas não sistematicamente. Eu conheço algumas paisagens da Eslovênia, por exemplo. Lá, eu não preciso de ninguém. Ou se eu vou a uma praça, eu sinto as árvores. Elas existem. Digo mais uma vez, é uma questão de posição. Claro que eu pergunto a alguém, mas aí se trata da percepção a mais banal.

M - A intervenção do olhar do outro é talvez mais significativa no



momento da escolha das fotos que serão ou não reveladas, ampliadas. Você parte de uma prancha de contatos?

EB - Sim, através do verbo eu passo à imagem. Mas isto é normal. Miguelângelo se enganou em sua leitura da bíblia, quando colocou cornos em Moisés. Eu também talvez coloque, de vez em quando, cornos em algum lugar em minhas imagens, mas isto não é importante. O importante é que as imagens existam.

E - E você não fica desconfiado as vezes face à pessoa que lhe faz as descrições?

EB - Sim, eu fico sempre desconfiado, porque há muitos cegos em torno de mim. Meu ponto de partida é que todo mundo é cego, sendo que o meu método é então saber como abordar esta realidade. De que maneira saber como as pessoas estão me descrevendo a foto?

Se um amigo me diz "veja, aquela menina na rua, ela é fantástica, ela me agrada muito!" e se ele não acrescenta: "não sei se ela poderia te agradar também..." ele não é honesto. Seu olhar prioritário destrói o meu.

A descrição, sendo sempre muito subjetiva, me obriga a encontrar um método mais objetivo. Eu pergunto, então, a várias pessoas. Ou eu tento me dar conta do que o outro vê. Por exemplo, a partir da descrição de um

quadro que eu conheço bem demais, eu sei, logo em seguida, como uma pessoa vê.

E - E assim, você conhece também os seus sentimentos...

EB - Sim, os sentimentos são a subjetividade do olhar. Para além disso, é a objetividade. Quando Jean Clair me descreveu, por exemplo, o "Atelier e seu mestre" de Balthus, eu lhe perguntei como era a assinatura do artista. E graças a esta pergunta, Jean Clair descobriu que a forma do

B de Balthus é a mesma da do corpo feminino que está no quadro. Então, o que quer dizer ver? É preciso sempre colocar questões, e ir

além das aparências. Eu digo isto com total conhecimento de causa.

E - A foto em si é uma epiderme, tendo estreita relação com a pele, como uma película. Para você, a fotografia é corpo?

EB - Sim, mas a fotografia é sobretudo uma escritura feita com luz. Ao invés de dizer "fotógrafo", seria mais bonito dizer "escritor da luz". Eu tento fazer surgir objetos, imagens, a partir de um berço de trevas. "Grapher" é escrever em grego.

E - Aliás, muitas vezes as suas intervenções sobre a foto parecem ser uma escritura.

EB - Efetivamente, esta é uma definição que corresponde melhor ao

*Nós nos olhamos sempre com o olhar do outro, mesmo que seja aquele do espelho.*

que eu faço, pois eu não “tiro” uma foto. Esta é a diferença entre os outros fotógrafos e eu. Eles têm a ilusão de “tirar” qualquer coisa enquanto que eu não tiro nada.

E - Se eu compreendi bem, para você não há nenhuma diferença entre “tirar” ou não a foto.

EB - Exatamente. Eu tento imaginar o rosto que está diante de mim e que vai entrar sobre a película, mas eu não “tiro” este rosto da maneira como os outros o fazem. Eu não tenho a intenção de fatiar, de fazer um corte no real, porque o real, neste caso, está na minha cabeça. Eu sei que lá há um rosto, e então eu imagino um olhar. Eu posso prever como ele vai ficar registrado sobre a película sensibilizada. Em seguida, eu lhe darei uma foto que eu não “tirei”.

M - Mas isto funciona bem porque utilizamos, na língua francesa o verbo “prendre”...

EB - Mas isto é importante. Quando dizemos em francês “prendre une photo”, isto quer dizer que a tradição fotográfica na França tem qualquer coisa a ver com o ato de tirar. Em outras línguas, acontece de modo diferente.

Mas aqui eu ainda gostaria de acentuar a relação entre o verbo e a imagem, no senso bíblico do termo. Se é importante para mim falar com meus modelos durante a sessão de fotos, não é tanto para poder dirigir o aparelho, como para constatar uma outra coisa.

Em uma ocasião, eu escrevi que no meu caso, existe uma câmera obscura atrás de outra câmera obscura. Quero dizer que, enquanto operador invisível atrás do aparelho, eu sou, para o modelo que eu fotografo, não um “voyeur” simples, mas um “voyeur” absoluto. Toda fotografia de alguém que vê supõe um olhar contrário. Eu não imponho um contra-olhar, como qualquer outro fotógrafo, grande ou pequeno, porque ele supõe, dirigindo o aparelho em sua direção, um olhar que dispara em você um outro olhar. Então, meu olhar, não estando definido, oferece ao modelo a liberdade de deixar seu olhar não flechado, dirigido ao infinito, um olhar que vai além das coisas porque ele não se encaixa nos clichés.

E - Por que você se qualifica como um “voyeur” absoluto?

EB - Cada ser humano é um “voyeur” que olha através de uma perspectiva, um buraco da realidade. Todos os fotógrafos são assim, porque eles olham através de um aparelho fotográfico. Como eu não tenho necessidade de uma perspectiva definida através da qual olhar o mundo, eu sou um “voyeur” absoluto.

M - Você se coloca como um fotógrafo cego?

EB - Eu me coloco como um fotógrafo cego somente sobre o plano físico, porque é necessário, para os outros, ter uma etiqueta. Eu sou, antes de tudo, um artista conceitual.



M - Em sua série dos "anjos", ou naquela dos "nus tácteis", por exemplo, você não acha que você oferece uma imagem demasiadamente literal?

EB - Os anjos são os mediadores entre o visível e o invisível, eles são a face escondida do homem. Para mim, não há um primeiro degrau, porque a imagem já está mediatizada. Meus nus são verdadeiramente bastante bíblicos. Fotografar mulheres nuas equivale a fotografar a mortalidade. O mistério, nós tanto o criamos como nós os desvendamos. É por esta razão que uma mulher só pode se mostrar nua na obscuridade, pois quanto mais ela aparece, no sentido físico do termo, mais paradoxalmente, a sua nudez profunda fica escondida. Mais ela se revela, mais ela deve velar sua feminilidade profunda, quer dizer, seu ser profundo. Também, quando eu fotografo uma mulher na obscuridade, alguma coisa se passa, um mistério, uma outra forma de nudez aparece. Eu não faço a fotografia de uma mulher como uma totalidade mas como uma repartição, detalhe por detalhe. Esta imagem é muito frágil para poder ser aquela dominante do fotógrafo sobre a mulher.

M - Mas é você que nomeia o terceiro olho?

EB - Eu não percebo as trevas como uma superfície, mas como um volume. Como os Infernos guardados por Hades. Ou como o inconsciente. As trevas são fundamentais para compre-

ender o olhar, as imagens, porque elas lhes são as fontes. Antes de dar-se conta de que a luz estava boa, Deus esteve nas trevas. Havia ali um olhar suposto. Este mesmo olhar que nós temos quando fechamos os olhos. E se nós temos medo das trevas é porque não sabemos, ali, de onde vem o olhar. É por esta razão que o encontro com um homem cego é também um encontro com o nosso próprio Édipo. A angústia vem do fato de não saber de onde vem este olhar.

E - Você nos disse anteriormente que o *Quadrado negro* de Casimir Malévitch é muito importante para você. Por quê?

EB - Por que este quadro é o encontro com o olhar suposto. Todo pintor digno deste nome, um dia ou outro, encontra em sua vida este ponto fundamental das trevas, isto é, lá onde há um apagamento das realidades, uma espécie de, como diria Nietzsche, esquecimento estético. Um esquecimento estético que passa pelas trevas, e que é necessário para reencontrar a face do outro.

Quando amamos uma mulher, passamos também pelas trevas. Quando nós a beijamos, nos colocamos ao lado de Eros, isto é, adotamos um olhar erótico, um olhar de perto. Eu estou do lado de eros de maneira absoluta. Eu entro no mito, pois eu só posso perceber o olhar do outro de forma erótica, quero dizer, com um olhar de proximidade.

dade. O olhar do olho é um olhar binocular, físico, de distância. É também o olhar da distância e do sofrimento. Enquanto que o olhar erótico é aquele da proximidade. E da mesma maneira que os "photons" caem sobre a retina, eu *toco* para olhar de perto.

As trevas, é este lugar onde nasce a imagem. O escuro do cinema, por exemplo, permite que a imagem apareça na tela. Se o olho é o lugar mais obscuro do corpo humano - porque ele recebe o máximo de luz - o olhar interior, o terceiro olho, é ainda mais, porque ele recebe a luz indispensável do espírito, da memória.

O olhar colocado no lixo dos cegos é uma fuga diante sua própria castração, diante de seu próprio Édipo, porque não aceitamos o terceiro olho. A partir do momento em que nós o aceitamos, aceitamos também a cegueira, as travas, a imprevisibilidade do olhar do absoluto, quer dizer, de alguma forma, o olhar que está sobre todos os outros olhares, aquele que não podemos definir, o olhar de Deus.

M - A série sobre Pompéia é particularmente significativa, sob este ponto de vista. Você fotografou esta cidade perdida e depois encontrada seguindo um princípio de superposição de imagens, jogando assim com o escondido/descoberto.

EB - A série sobre Pompéia releva efetivamente uma grande questão da fotografia: esta do tempo suspenso,

do tempo parado. Alguma coisa a ver com Fausto, pedindo ao tempo de suspender seu voo. E é porque não podemos colocar sobre Pompéia um olhar neutro, que eu a vi através de uma tela de projeção, figurada em minhas fotos, pela sobreposição de imagens.

Em Pompéia, eu compreendi Fênix, o pássaro que nasce das cinzas. É pelo desaparecimento físico dos seres sob as cinzas do Vesúvio que sua imagem foi conservada sob forma de impressão, de marca. Isto é, pela morte real, uma outra vida nasce, escondida, embalsamada: esta das imagens de Pompéia, que é também as imagens de nossa memória. A arqueologia de Pompéia, enquanto esquecimento quase absoluto, é também esta de nossa própria memória. E finalmente, o que é nosso trabalho de memória, ou meu trabalho em fotografia, do que fazer surgir a marca do corpo dos outros sobre a película de prata?

A fotografia tem sempre a ver com a morte. Não somente a sombra da morte enquanto aquela que fixamos em um tempo suspenso, mas a morte no sentido em que a imagem é fixada sobre a película de prata. No meu caso, o processo é redobrado pois, oferecendo um olhar infinito à pessoa, eu lhe ofereço a possibilidade de ser fixada em um instante privilegiado onde seu olhar se libera dos clichês habituais de seu entorno.



M - Entretanto, quando você usa imagens clichês, como por exemplo na série das cidades (macarronadas para Nápoles, leões para Berlim, etc), você não estaria jogando também com um anti-olhar?

EB - É justamente porque eu absolutizo estes clichês que eles o deixam de ser. Eu tenho, por exemplo, uma fotografia de Paris com pequenas Torres Eiffel luminosas. Através de minhas intervenções, eu ultrapasso o clichê. Eu também coloquei mulheres nuas em Harem de Alhambra. Mil anos depois, eu tornei-me um "calife" visual.

E - Você poderia nos falar um pouco mais sobre as relações de seu trabalho em fotografia com a noção de tempo?

EB - Quando não se enxerga, compreendemos o que é a eternidade, pois podemos dizer "*nunca mais*". E quando uma criança compreende este "*nunca mais*", isto é, quando ela sente o gosto amargo da eternidade, ela torna-se adulto. Ao mesmo tempo, sei que eu enxergo o mundo através de meus olhos de criança. De alguma forma, eu fiquei em uma certa infância eslovena.

E - Suas últimas imagens antes de não poder enxergar mais ocupam um lugar importante em suas fotografias, não é mesmo?

EB - Exteriormente, eu estou sobre o plano do verbo. Interiormente, sobre aquele das imagens. Exterior-

mente, sou um iconoclasta. Interiormente, iconófilo. A consciência do tempo é fundamental para mim, posto que eu vivo esta enorme decalagem entre as imagens quase instantâneas e o tempo da palavra mais lento. Através da fotografia, eu brinco com os anjos da luz que são muito rápidos.

Há também o tempo, tal como eu o vivi. Meus primeiros dez anos têm uma enorme importância. Entretanto, na realidade, o que eu vi é ínfimo: alguns vales e montanhas, a casa, uma parte da cidade, a clínica, um rio esplêndido. De toda forma, que riqueza!

E - É o mundo inteiro...

EB - Sim, estas imagens são a matéria-prima, me dando a possibilidade de olhar o mundo inteiro. Eu posso ver, por exemplo, uma pororoca, no Brasil. Eu a olho através de um pequeno rio esloveno, que se chama Socia, muito azul. Eu vejo a pororoca se desenhando na minha cabeça, este fenômeno do mar que envia suas ondas para o interior de um rio, o Amazonas. Tenho outro exemplo: as mulheres que eu encontro, eu as coloro a partir das cores de base de minha Eslovênia natal. Os fenômenos de reverberação, as ondas, a luz, as trevas, tudo o que está aí em jogo, todos estes materiais, eu os trago comigo da Eslovênia. E através deles, eu vejo o mundo. Na minha cidade, havia uma pequena igreja, construída por um arquiteto da escola de Viena. Esta igreja não tem absolutamente ne-



nhuma relação com a Notre Dame de Paris, a Sagrada Família de Barcelona, a São Pedro, de Roma. E, no entanto, esta é a imagem mais arcaica que tenho de todas as outras igrejas do mundo.

M - Você poderia ter nascido cego, e tudo seria diferente...

EB - Nós somos todos cegos de nascença. Começamos a ver um pouco com um olho só, como Cíclope. Depois com dois olhos, como Ulisses. E no fim de um certo tempo, algumas pessoas

olham com o terceiro olho. Eu. Não sendo um cego de nascença, fisicamente falando, aqui eu não teria nada a dizer. Eu penso que eu ousaria também dizer "eu imagino". E eu desejo a todos os cegos nascidos cegos que o possam dizer.

M - Eu coloquei a questão essencialmente em relação à lembrança.

EB - A percepção direta é extremamente curta. Muito rápido, tudo torna-se objeto de memória. É preciso permanecer humilde e decente.



## NOTAS

<sup>1</sup> Sophie Calle é uma artista francesa, nascida em 1953, em Paris, onde reside e trabalha atualmente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## PUBLICAÇÕES DE EVGEN BAVCAR

Catálogo: *Images d'ailleurs - Bilder von anderswo*. Exposição no Instituto Francês de Dresde e no Instituto Francês de Berlin. 1991. Texto de Marc Sagnol.

*Les tentes démontées ou Le monde inconnu des perceptions*. Paris, Ed. Item, 1993.

*Evgen Bavcar - L'inaccessible étoile. Un voyage dans le temps*. (com outros autores). Berne, Editions Benteli, 1996.

*Le voyeur absolu*. Paris, Editions du Seuil, 1992.

"A luz e o cego". *Artepensamento*. Org: Adauto Novaes. SP, Companhia das Letras, 1994. Pp.451-466.

---

EVGEN BAVCAR: Artista e Filósofo, nascido na Eslovênia em 1946. Naturalizado como francês em 1981, trabalha como pesquisador junto ao CNRS desde 1976, França. Doutor em Filosofia Estética. Autor de vários livros, entre eles *Le voyeur absolu*, Paris, Seuil, 1992. Vive em Paris, França.

ÉLIDA TESSLER: Artista Plástica, Professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes - UFRGS. Doutora em História da Arte na Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, França. Fundadora e coordenadora, junto com Jailton Moreira, do Torreão - espaço de produção, reflexão e aprofundamento de pesquisa em arte contemporânea, Porto Alegre. Artista-pesquisadora junto ao MAB/Minc no período 1998/99.

MURIEL CARON: Pesquisadora francesa, doutoranda em Estética pela Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne. Crítica de arte das revistas *Opus*, na França, e *Artefactum*, na Bélgica. Reside em Paris, França.