VAQUEIRO, Vítor
Rituais / Vítor Vaqueiro; textos, Xosé Manuel González Reboredo, Margarita Ledo Andión. — Santiago de Compostela : Consello da Cultura Galega, Ponencia de Antropoloxía, 2000. — 142 p. : il. ; 35 cm
DL C-1738/2000. — ISBN 84-95415-02-X
1. Ritos e cerimonias-Galicia-Fotografías. 2. Antropoloxía cultural e social-Galicia-Fotografías. I. González Reboredo, Xosé Manuel. II. Ledo Andión, Margarita. III. Título.
394.4(460.11):77
291.3

© CONSELLO DA CULTURA GALEGA

Proxecto gráfico
e deseño de cubertas
MANUEL JANEIRO

ISBN 84-95415-02-X
Depósito legal C-1738/2000

Imprime
Imprenta PLANA, S.L. Santiago

Vítor Vaqueiro

R I T U A I S

Textos
Xosé Manuel González Reboredo
Margarita Ledo Andión

CONSELLO DA CULTURA GALEGA

Ponencia de Antropoloxía
2000

Vai sendo hora de que esta introducción chegue á súa fin. Nas páxinas que anteceden intentei dar algunhas mostras da importancia que tivo, e ten, a fotografía como fonte para a elaboración dun coñecemento antropolóxico. A continuación pretendín apuntar algúns dos problemas que presenta a fotografía-documento, feito que non impide que esta técnica chegase a ser importante para o discurso sobre o ser humano e a súa cultura. Finalmente, xa mergullado na obra concreta de Vítor Vaqueiro, desenvolvín unhas illadas consideracións para suxerir que nas súas fotografías podemos atopar uns documentos destacados que permiten elaborar criterios diversos para entendérmonos como galegos e como homes. Mais convén deixar claro que as miñas palabras non son máis que un primario achegamento ás moitas mensaxes que o artista captou coa súa mirada. A colección de fotografías agora dadas ó prelo, unha pequena parte do moito que Vítor ten traballado neste eido, son boa mostra de que a ollada artística, o mesmo que a palabra poética, pode explorar mundos moito máis ricos e variados que os percibidos por doutos e graves estudiosos da cultura.

Xosé Manuel González Reboredo
Santiago de Compostela, xuño de 1999

O FASCINIO DO SEGREDO, A IRONÍA DA SÚA VISIÓN

Et ses corps les uns dans les autres sont les corps de L'Éternité.
Jean Cocteau

Fotografar ó outro, ese mal de amores que nos trae un retrato para a man e nos leva xusto para a fronteira onde lúen o real coa ficción comeza, para nós, coa substitución do soberano pola cidadanía, co recambio de deus por un personaxe que entra en relación coa máquina de fotografar. O retrato do soberano, o retrato de deus, faise con óleo e nel tense que ver, sobre todo, o xenio do artista. O retrato do individuo faise de sal e nel ollas, unha vez e outra, ós teus, ós teus amigos, a quen foi, algures, o teu amor.

Desde que fai a súa aparición por entre o público, é dicir, por entre o laicismo da segunda revolución industrial, o retrato sitúa canda el e desenvolve dende si propio un concepto arestora elitista como o da seducción. A xente quere ter unha foto, todo o mundo quere facer fotos. Como profesión (para a ciencia, o comercio, a prensa, a administración...), como deleite íntimo, como *souvenir* en lugar da paisaxe, como desexo do que está máis aló. A pesar de reproducir, tanto na forma como na escena, as convencións pictóricas, a foto comeza axiña a se arredar do cadro pola súa función social e axiña ousará enxergar nun dos prodixios da expresión humana: a emoción a partir do real. Dun estrañamento en falso que dicta a sublimación burguesa para a cabeza e mailo corazón, a foto vai ter que procurar de novo a conxunción de estética e política, de beleza e verdade, dos sóviets maila electricidade.

As fotografías de Vítor Vaqueiro parten do interior da cultura da foto e da práctica do retrato, e escollen como albo a tentativa de construí-la imaxe do outro, ese mal de amores, dende a cultura da foto como un activo da Modernidade, naquelo que non deu pasado á conciencia xeral: a ficción –ou as situacións para-ficcionais– como proceso para a verdade, como entrada complexa no real, e dende a marca, o sinal, a inscrición do real.

Benjamin –aínda cómpre citar a Walter Benjamin, síntoma de que a historia non finalizou– quería chamárno-la atención para a arte como fotografía fronte ó litixio clasista que empurraba a foto para os corsés da tradición artística. E Benjamin deixounos un clásico, un texto breve que continúa a nos explica-lo quid da foto precisamente na súa reproductibilidade. No seu uso de masas. Nos seus ecos de documento que tan ben recodificaron os fotomontadores. Na súa función de mediación. Un texto que estableceu relacións de identidade co seu tempo e que foi parello a outros textos, a propostas como as de Dziga Vertov, quen lle apuña á notación da cámara, á imaxe mecánica, un valor de seu cualitativamente diferente do testemuño e do sistema ocular individual. Non é estraño que un dos máis conspicuos divulgadores da escola do leste de documental, xeración de *Cahiers*, Jean Louis Comolli, formule no día de hoxe o trato coa cámara, a consciencia da miña relación coa cámara en tanto suxeito que é fotografado pola cámara, xunto coa consciencia de sermos espectadores, de vérmonos no rol de espectadores como un dos diferendos da nosa maneira de olla-lo final da partida e a maneira que houbo de ollar para a imaxe producida pola cámara nos primordios da sociedade de comunicación. Seguindo nesta mesma liña, Vítor Vaqueiro fotografará ó outro a partir da mediación da cámara, do que Vaccari chama

o “inconsciente tecnolóxico”, ó outro como personaxe no espacio de seu, ó outro en relación co fotógrafo e cos outros personaxes a se representar dende os *Rituais*, ó outro como materia para a posta en forma –a verdade dos materiais da que falou Tatlin na década dos dez–, ó outro que vai e entra no territorio da foto dende os inmateriais. O retrato devén, así, nunha producción laica. A relación entre a obra e a técnica é substantiva. A imaxe fotográfica insírese e ó mesmo tempo produce unha construcción cultural que activa certas constantes no encadramento, na frontalidade, nos diálogos entre pose, obxectos, texturas e apariencia ata concretar, ata acaba-lo proxecto *Rituais*.

Dende o punto de vista dunha achega de autor documentalista, Vítor Vaqueiro é representativo do fragmento xeracional dos anos 80 que cuestionou a perda de sentido, o desdebuxamento da verba “intervención” en tanto creadora de inestabilidades (¿existe algunha cousa, agás o discurso amoroso, máis incerta que a cousa ritual?); conforma esa presada de autores que prefiren a foto publicada fronte ó muro museístico institucional, e tomou partido por unha modalidade fotográfica que reificou as modalidades, as variantes significativas e as posibilidades creativas para unha sorte de imaxe que singularizamos como documental.

Porque a día de hoxe mantense, dende parámetros contemporáneos, a práctica documental da foto, nós podemos dicir que a foto, co estatuto de documental, faise dende dentro da historia, ten territorio, establece acordos tanto co referente coma co espectador. Que a foto, co estatuto de documental, non é allea ás técnicas e estilos que desenvolveu o realismo dende a crónica ó fluxo de conciencia, dende a oralidade á perda da palabra de Gregory Samsa, dende o folletín doméstico ó realismo-máxico. Que a foto, co estatuto de documental, está atravesada polo estereotipo da obxectividade para encubri-lo mundo ancho da súa codificación cultural e para non nos deixar ver con claridade que o seu “valor documental” só toma corpo se se olla como documental. Que o modo de tratar un suxeito –na forma, no *tempus*, dende dentro ou dende fóra da súa cultura, nun ou noutro contexto de exhibición– é parte inexcusable do que a nosa época definiu, e entende, como autor. Que a foto, co estatuto de documental, inmersa no *contínuum* mediático –en bruto ou baixo o signo da estética publicitaria–, afástanos cada día da muller, do home, do cemiterio, do neno natural, desa certa presencia que revoa en *Rituais*.

Resultado, en fin, de como se foron desenvolvendo dende os anos 60 determinadas interrogantes e do cruzamento entre propostas artísticas, industria mediática/industria da cultura e mais ciencias sociais, Vítor Vaqueiro incorpora, de entre os nós que organizan o seu traballo, a diferencia entre o mostrable, o visible e mailo revelado, na súa interferencia co rol do espectador. Tal como se o literato deixara ecoa-la frase de Camus en *Pourquoi je fais du théâtre?*: nin soamente o real, nin só a imaxinación senón a imaxinación a partir do real. Outra das doas de *Rituais* atopámola na figura do heroe, en como o heroe olla para a cámara, no xeito de se transmutar nun dobre colectivo, na sospeita que enmarca e densifica a atmosfera da súa performance tan particular. Interioridade máxima, auto-referencia como parte da fotografía de relación, linguaxe hipercodificada para innova-la sensación, invención dun percorrido entre obra/proxecto/espectador no que é pouco doado descifrar se faremos unha lectura ficcional, se faremos unha lectura como documento ou se, pola contra, non temos por que acomodarnos a estas exclusións. A imaxe documental non é unha mimese senón un modo de representación dende parámetros culturais que non xogan nin na mesma medida nin en cada ocasión.

¿Como lemos *Rituais*? ¿Dende o crible? Coido que tanto nos terá. ¿Dende a inmersión na existencia, dende a autenticidade? Paréceme que si. ¿Dende a posta en escena dunha ausencia? Imposible. ¿Dende o suxeito ou dende o Autor? ¿Dende a sofisticación do “natural”? ¿Dende nós propios como artefactos dese “natural”? ¿Dende a perda da inxenuidade, dende esa dobre volta ó colar de falsas perlas que nunca será un *readymade* e que tampouco é un *déjà-vu*? ¿Dende a argumentación? Semellaría fatuo. ¿Dende o múltiple, o diferente en tanto diferente –nós, fotógrafo ou fotografado– como cerna da xenealoxía do

retrato? Quizais dende o retrato. Ou dende Jean Rouch: para min, cineasta e etnógrafo, practicamente non hai fronteira entre o cinema documental e ficcional. O cinema, a arte do dobre, xa é a pasaxe do mundo do real ó mundo do imaxinario, e a etnografía, ciencia dos sistemas de pensamento dos outros, é unha travesía permanente dende un universo conceptual a outro, unha ximnasia acrobática onde perder pé é o menor dos riscos.

Un criminal non engana a ninguén, axiña se lle ve na cara, porque a cara, iso sábeo calquera, é o espello da alma. Velaquí, como valor incorporado, unha das herdanzas da foto como etnografía, como o estudio da humanidade a través do que fai, de como o fai, de por que non o fará dunha outra maneira, da ledicia, a dor, o corpo á vista ou o corpo transmutado no modo de vestir indicándonos algo, algo de ti propia, e tamén da persoa que se compromete cos outros no mesmo aceno, no lugar de sempre, comportándose coma os máis, *expresándose* no rito deses corpos, que son os uns nos outros.

E así, porque a primeira ollada é para nós mesmos, o fotógrafo deveu nun etnólogo “sen querelo ser”, advírtenos Frizot, e a primeira adxectivación que houbo para a foto foi a de etnográfica, sen que o rexistro de costumes e útiles ou a procura sen fin da representación –a exteriorización– das emocións fora máis aló dese ficheiro icónico co que Lombroso quere dar coas constantes de *L'Uomo delinquente* (1876) estudiando, máis ben clasificando, as anomalías morfolóxicas sobre as cabezas de 4000 presos.

Vén de antigo o ritual e dende as súas primeiras manifestacións ilustrou as historias da foto e foi materia orixinaria para toda caste de experimentacións que, agás polas distancias que impón a tecnoloxía, retornan ás prácticas actuais da construcción de imaxes, por sobreposición óptica dos clixés de retratos que darán como resultado un “tipo” que só conserva os esgos dominantes daqueles negativos matriciais, como fixo Galton no dezanove, ou a través da intervención dixital que funde as facianas dos xefes de Estado e de Goberno dos países da Unión Europea para darlle ó século XX a apariencia de continuidade.

Pero a foto tipolóxica non resiste a proba do ritual. Porque o ritual é para ser visto por esoutra persoa que non participa na cerimonia senón como *voyeur* e para trasladarlle á cámara a reproducción dos mecanismos de resistencia cos que se inventa o cotián alén do que ten apariencia de real sen que o poida ser, mecanismos de resistencia que nos serven de último recurso coma tantas outras trapelas e enxeños que devalan dende a nosa intelixencia inmemorial e nos converten nun colectivo que exorciza a súa pouca fortuna coa súa grande capacidade de representación, de reapropiación.

“Concebín a serie cunha certa dose de teatralidade (como escenografías), dende ese cemiterio coas sombras que se proxectan no chan (Bouzas-Vigo), ou ese sistema mítico de cruz-peto de ánimas-fonte (Amil: O Sacramento), ata os retratos, practicamente todos con esa ollada frontal, de complicidade fotógrafo-modelo/la” escríbeme Vítor Vaqueiro co envío das imaxes de festas, e aínda que os seus ecos, as voces que ecoan no nivel plástico e tamén no da composición poden ser da cultura fotográfica (Arbus, Frank, Paul Strand...), a súa pegada comunicativa, o seu discurso, é dicir, a súa ideoloxía, teñen que ver cunha relativización da verdade comparable ás propostas de Michel de Certeau.

O modo de coloca-lo corpo tanto coma os adornos que saltan á vista; os obxectos inútiles ou aqueles que semellan inoportunos, que mexan fóra do penico; as fitas que chaman pola luz e polo movemento; as rosas que teñen que se chamar rosa como o Rosa-Porriño, efémeras unhas, apresadas no paso do tempo as outras; aderezos coma *attrezzos*; transformacións sobre o propio corpo e do corpo como peza de “dares e teres” –iso que no espacio dunha galería chamamos *body art*–; o personaxe colectivo que exhibe ó mesmo tempo a súa capacidade de provocación, *the self and the social*; o comportamento inclasificable, que non é badoco nin menor senón que se repite para que a historia teña un ligame máis aló da mala sorte coa que nos condenou deus.

A hora do Ángelus. Para que cada figura finque o cóbado dereito no seu raño e coa man esquerda se descubra e así que se descubre deixa que as alas do anxo lúan por riba do beiril branco da fronte, xusto onde comeza a estar protexida pola pucha e sen que lle reclamemos ó anxo que nos achegue unha boa nova.

O modo de se colocar, co corpo en relación cos outros, nese tecido común e eterno que fai absurda calquera explicación. O modo de te relacionares, dende antigo, co contorno en que se labrou un tirapuxa para aproveitar recursos, onde se fixo necesario un sistema cultural no que te recoñezas, o *locus* que relaciona a liberdade ambigua dos rituais fronte á liberdade incerta da xustiza.

A hora do Ángelus. O receptor pasivo transformado en bocado de observación nas fotos de Vaqueiro. A repetición, o símbolo en vango, o obxecto común rebautizado nun novo contexto seu (a rapaza núa do calendario en parcería coa bandeirola da Nosa Señora da Barca), as fendas no modo de organiza-lo mundo e nas cartas marcadas, o paso de danza perigoso, o *clown* que di "non, non e non" nun vídeo de Neumann. A festa arredándose de todo o natural para amosarse como unha producción medida e chea de cordura que mantén o fascinio do segredo e a ironía da súa visión.

Margarita Ledo Andión

A festa é a fusión da vida humana. É para a cousa e o individuo o crisol no que as distincións se funden á calor intensa da vida íntima.

Georges Bataille.
Teoría da Relixión.

Eran muchos, llevaban el ídolo
sobre los hombres, era espesa
la cola de la muchedumbre
como una salida del mar
con morada fosforescencia.

Pablo Neruda.
Canto general.

un mito cosmogónico melanesio ou un sacrificio brahmánico non teñen menos direitos a seren tomados en conta que os textos místicos dunha santa Tareixa ou dun Nichiren.

Mircea Elíade.
Tratado de historia das relixións.