



R I T U A I S

VAQUEIRO, Vitor
Rituais / Vitor 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

Vitor Vaqueiro

R I T U A I S

Textos

Xosé Manuel González Reboredo
Margarita Ledo Andión

© 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



Ponencia de Antropoloxía
2000

A FOTOGRAFÍA DE VÍTOR VAQUEIRO VISTA POR UN ETNÓGRAFO

A Antropoloxía naceu na nosa civilización contemporánea como unha disciplina encamiñada a analiza-los seres humanos coma *hominidos*, pero tamén coma *humánidos*, é dicir, como portadores de cultura –ou, mellor dito, de culturas–. A Etnografía, pola súa banda, converteuse nunha disciplina descritiva e clasificatoria que permite compilar datos das sabenzas humanas de maneira ordenada e sistemática, coa finalidade de que poidan ser utilizados ou incluídos nas interpretacións propias da Antropoloxía cultural. Os materiais descritos polo etnógrafo –que frecuentemente coincide na mesma persoa co antropólogo– son de moi variada natureza, como variadas son tamén as facianas que presentan as culturas. Obxectos ou construcións, formas de organización social, pezas do que se vén chamando literatura oral, rituais e crenzas, habilidades e valoracións conceptuais, pero tamén procesos espaciais ou temporais, no que os anteriores elementos se manífestan en permanencia ou cambio, son compoñentes ou indicadores da cultura que o etnógrafo debe documentar coa meirande precisión posible, sen esquecer-la decisiva presenza do ser humano como suxeito axente ou paciente dos fenómenos con el relacionados. Para o observador etnográfico todos se dan simultaneamente e, ademais, están en proceso continuo de redefinición, de adaptación a novas circunstancias e contextos ou de desaparición en ocasións. Mais a súa inevitable obriga é dar conta deles de maneira intelixible, e por iso está necesitado de reducidos á condición de documentos manexables na análise posterior. Diversas técnicas convertéronse en auxiliares imprescindibles para o asunto, moitas delas dependentes dos recursos técnicos, ou tecno-creativos, que en cada momento están ó seu dispor. O debuxo, a gravación magnetofónica, a filmación e, por suposto, a fotografía foron atinxindo a categoría de compañeiros do seu labor porque permiten captar sons e imaxes que se trocan desta maneira en documentos aptos para a elaboración do discurso antropolóxico. Dentro deste feixe de medios dos que dispón o etnógrafo contemporáneo, a fotografía e, posteriormente, a filmación permitiron crear unha área de especialización que vén sendo denominada *Antropoloxía Visual*. Como o tema daría para falar máis do que é recomendable nesta introducción, limitarémonos a dar conta dos achegamentos a esta temática dende o campo estrito da fotografía.

O interese por observar e compilar documentos sobre o “outro” –tanto sobre o outro exótico e distante como sobre esoutro que está á nosa beira, e do que nós mesmos, en boa parte, formamos parte– non é monopolio exclusivo do etnógrafo ou do antropólogo físico ou cultural. Neste sentido hai que destacar que fotógrafos-artistas, reporteiros gráficos ou simples fotógrafos de vila deixaron un inxente material que é admirado e estudiado polos antropólogos. En suma, ó lado da fotografía feita por ou para profesionais das ciencias antropolóxicas, atopamos tamén un importantísimo corpus de documentos de distinta orixe e finalidade ós que lles prestan atención os estudiosos; e, se podemos falar de escritos de denso contido antropolóxico elaborados por persoas alleas á disciplina, tamén podemos atopar repertorios ou series fotográficas nos que a dimensión de comprensión dos seres humanos e a súa cultura chega a cotas de calidade moi elevadas.

O aproveitamento da fotografía con finalidade antropolóxica está presente practicamente dende os albores da técnica fotográfica. Sen aspirar a facer unha enumeración polo miúdo, diremos que Sabin Berthelot foi un dos primeiros estudiosos que aproveitou a fotografía nas súas investigacións. Na súa *Histoire Naturelle des Îles Canariens* (1835-1850) reproduce retratos, como un titulado “Descendant de Canarien” e outro “Habitant de l’île de Palma”. Tamén algunhas asociacións científicas contribuíron a incluí-la fotografía como técnica de compilación de datos. Así, a *British Association for the Advancement of Science* publicou en 1854 un manual de investigación etnográfica no que se recomendaba a obtención de

retratos individuais mediante algún procedemento fotográfico. Por outra banda, a Antropoloxía física desenvolveu a chamada *fotografía antropométrica*, destacando figuras como o británico Lamprey ou o francés Potteau, quen iniciou unha colección de fotografías antropolóxicas a partir de 1860; e tamén, na Península, esta técnica foi utilizada por figuras como Telesforo de Aranzadi. Esta variante da fotografía antropolóxica estivo moi de moda nas derradeiras décadas do século XIX e comezos do presente, cando, á sombra duns estudos en que raza e cultura se consideraban intensamente relacionadas, se desenvolveu unha preocupación, hoxe menos transcendente, por medir cranios ou establecer clasificacións dos trazos fenotípicos externos dos humanos.

Mais, así mesmo, é de salientar que o interese por lograr plasmar ó "outro" en imaxes tivo dimensións distintas das meramente físicas. As coleccións de fotografías feitas sistematicamente coñeceron momentos de gloria gracias a ambiciosos proxectos, encamiñados a dar conta de pobos "exóticos", os seus costumes e as súas pautas de comportamento. Así, expedicións como a de Salzmann (1854), Barclay (1855), Robertson e Beato (1856), Hammerschmidt (1860), Bourne (1860), Thomson (1868), etc., deixaron un importante feixe de fotografías de grupos étnicos de África, India, China, Brasil ou América. A finais do século XIX e nos albores do XX xorden proxectos como o do mecenas francés A. Khan, creador dos *Arquivos do Planeta*, que chegou a xuntar, ó longo de 22 anos, 72.000 placas e 170.000 metros de filme procedentes dos cinco continentes. Mundialmente coñecida, por outra banda, é a figura de E. Sheriff Curtis, fotógrafo e etnógrafo afeccionado, quen publicou unha magna obra en vinte volumes, *The North American Indians* (1907-1930). Dando un salto no tempo, poderíamos cita-lo famoso documental fotográfico sobre Deleitosa (Cáceres) publicado na revista norteamericana *Life* hai case medio século e debido ó repertorio gráfico W. Eugene Smith. Se chamamos a capítulo este último exemplo é porque estamos ante un material de indubidable aproveitamento por parte do antropólogo que, sen embargo, foi debido a un fotógrafo que non se achegara a esta disciplina e que pretendía soamente denuncia-lo réxime vixente en España, pero que se converteu en mensaxeiro involuntario do que era unha localidade cacereña no ano 1950, contribuíndo así a facer unha antropoloxía sen antropólogo. Pola mesma razón habería que destacar, xa dentro da nosa terra, o labor dalgúns fotógrafos que nos deixaron imaxes irrepitibles e de denso contido etnográfico, ou etnohistórico, dentro da súa obra. Citarémo-lo coñecido caso de Xosé Suárez Fernández, que nos anos trinta desenvolveu un interesante labor nas localidades mariñeiras e labregas de Galicia, froito do cal foi unha exposición presentada no ano 1935 no Circulo de Bellas Artes de Madrid. Algunhas coleccións de fotografías de procedencia diversa, como é a publicada con textos de Gonzalo Allegue baixo o título *O oficio de vivir. A terra. O mar. A cidade*, son, pola súa banda, material de necesaria reflexión tanto para o historiador como para o antropólogo, ou para o cidadán en xeral.

A presenza de valiosos materiais debidos a importantes profesionais da fotografía non debe facernos esquecer que os propios etnógrafos ou folcloristas dirixiron ou orientaron o proceso de obtención de imaxes, e eles mesmos foron autores de coleccións fotográficas que, se non destacan pola elevada calidade técnica ou artística, si son documentos estimables ó estar tomados co que poderíamos chamar un "ollo etnográfico", un ollo educado para dirixi-la cámara cara a aspectos que a un profano lle poden pasar desapercibidos. Neste sentido son de salientar, en España, iniciativas como a do *Arquivo de Etnografía e Folklore de Cataluña*, que logrou reunir unha grande cantidade de materiais entre 1915 e 1930. E tamén hai que aludir á interesantísima colección fotográfica de diversas terras peninsulares (Pireneo, Asturias, Galicia, León, Zamora, etc.) que xuntaron os etnolingüistas do Seminario de Lingüística da Universidade de Hamburgo nos anos dez, vinte e trinta do noso século. Dirixidos polo profesor F. Krüger, que contou con colaboradores como Ebeling ou Schneider, estes investigadores fixeron traballo de campo sobre cultura material especialmente, pero tamén sobre festas, familia, etc., en terras como Sanabria, A Limia ou o occidente asturiano e o oriente lucense, deixando un arquivo fotográfico abundante e singular que está sendo dado a coñecer pouco a pouco nos últimos anos –editáronse xa, por exemplo, fotografías do occidente

asturiano, e agardamos que axiña se poidan publica-las correspondentes ó oriente de Lugo-. Nin que dicir ten, por máis abastamento, que os etnógrafos do *Seminario de Estudos Galegos* nos anos vinte e trinta utilizaron a fotografía para ilustrar ou completa-las súas investigacións –o cal se pode comprobar en publicacións como *Parroquia de Velle-*, combinando, o mesmo que máis tarde faría Castelao en *As cruces de pedra na Galiza*, esta forma de documento-ilustración co debuxo.

* * *

Nas liñas que anteceden pretendemos amosar uns cantos exemplos de como a fotografía tivo un papel salientable para os estudos antropolóxicos, tanto na súa condición de fotografía-documento interpretado polo etnógrafo como na outra de documento elaborado polo propio estudioso. No primeiro caso a fotografía nace lonxe da mirada do investigador da cultura, como nacen moitas outras manifestacións que el estudia, pero iso non é impedimento para que poida ser incorporada ó corpus de materiais que permitan unha mellor e máis completa percepción do ser humano como portador de técnicas, capacidades de organización social, ideas e crenzas. No segundo funciona como un documento que lle permite ó estudioso completa-lo seu corpus de datos e mesmo ilustrar graficamente as súas interpretacións. Con todo, a cuestión da utilidade da fotografía como fonte e complemento da análise das culturas humanas coído que precisa dun breve comentario que pasamos a facer.

A obtención dunha fotografía, por parte do etnógrafo ou de quen sexa, persegue unha finalidade básica, que é a de dar conta dunha persoa, feito ou obxecto mediante unha reprodución que aspira a ser espello do retratado. Pero esta reprodución está suxeita a tres condicionantes que é preciso ter en conta. O primeiro deles vén dado porque o fotógrafo-fotógrafo ou o etnógrafo-fotógrafo captan coa súa cámara, e fosilizan en boa medida, instantes dun proceso cultural ou vital. Incluso cando o retratado é un obxecto material, como unha casa ou un apeiro de labranza, resulta difícil que a fotografía, *per se*, dea conta da dinámica en que ese obxecto se insire. Neste sentido, o feito reproducido queda petrificado nunha toma, ou nunha serie de instantáneas, como se fose intemporal e tamén inamovible no espazo. Polo tanto, o proceso xeral do que a secuencia forma parte escapa ás posibilidades da fotografía e, para completalo, é preciso acudir á palabra escrita ou oral que permita contextualizalo na dinámica cultural. No momento en que redacto estas liñas teño diante de min un sinxelo exemplo que serve de modelo para o que estou a dicir. Nun libro de Antropoloxía, debido a Paul Bohannon e publicado co provocativo título de *Para raros nosotros*, podemos ver unha fotografía dun varón do grupo étnico *tiv* de Nixeria rodeado das súas tres mulleres. A ilustración acompaña a unhas páxinas dedicadas á polixinia, algo que queda patente na foto e que calquera observador minimante informado pode intuír sen necesidade de aclaración complementaria longa. Pero o que non permite a ilustración é percibi-la dinámica social a que está sometida a polixinia na cultura *tiv*, na que a muller ten unha capacidade grande de romper co seu vínculo matrimonial. Para entender esta dimensión cultural o autor viuse obrigado a poñer unha aclaración a pé de foto na que se nos informa que esas tres mulleres decidiran, tempo despois de obtida a mesma, abandonar conxuntamente o seu home e deixalo "sentado só no bosque".

O segundo condicionante vén dado por outro feito facilmente constatable. Refírome a que, independentemente de que o autor da foto sexa etnógrafo ou non, a cámara capta sempre o que a retina do manipulador, dirixida pola súa mente, quere e pode ver. Mesmo un etnógrafo informado deixa, conscientemente ou inconscientemente, partes da escena sen reflectir porque non é quen de controlalas no instante ou porque dirixe a súa mirada a aspectos da mesma que son os que máis lle interesan. Neste aspecto podemos afirmar que o etnógrafo lanzado á caza de imaxes da cultura estudiada, o mesmo que o fotógrafo curioso ou artista, é un traductor que utiliza sinédoques, é dicir, as partes polo todo, para dar unha visión dos fenómenos documentados.

En canto ó terceiro condicionante da fotografía como documento etnográfico, preséntase nalgunhas ocasións, non sempre, e vén dado pola propia personalidade ou actitude dos actores. Os que temos algunha experiencia de traballo etnográfico de campo sabemos que as xentes tenden a querer ser fotografadas en poses e circunstancias concretas, impoñéndolle ó estudioso o marco e a actitude que el debe recoller. Iso é o que fai que algunhas ilustracións de importantes monografías etnográficas, nas que se reproducen tipos ou grupos humanos, os actores aparezan co que se vén chamando un *xesto solemne*, xesto que non responde á naturalidade do individuo ou individuos. Nas ilustracións que acompañan á edición española do libro de B. Malinowski: *La vida sexual de los salvajes del noroeste de la Melanesia* pódense ver exemplos como o do número 13: "Mulleres ataviadas", ou o do 42: "O manto do embarazo", onde a postura solemne parece inevitable para a temática reflectida, pero tamén para a "importancia" da personaxe fotografada. Teño que confesar que ás veces o propio etnógrafo é vítima deste feito, e eu mesmo conto no meu arquivo particular con fotografías en que aparezo no medio de informantes con ese *xesto solemne* do que estamos a falar.

Malia todas estas limitacións, e outras de carácter técnico que non ousamos propoñer, a fotografía converteuse nun auxiliar fundamental nos estudos de Etnografía, complementando, documentando e ilustrando coas súas imaxes calquera estudio deste tipo tanto hoxe coma onte. E isto é así porque, como xa resaltou hai anos Walter Benjamin, a fotografía funciona en boa medida como a memoria humana, a cal fixa instantes precisos para resucitalos cando a circunstancia o esixe ou permite, incardinando a lembranza en novos discursos, ou utilizándoa para renovadoras interpretacións da vida, da natureza ou das actividades, ideas e crezas dos seres humanos. A fotografía, o mesmo que o recordo arquivado na memoria e explicitado no momento oportuno, non é un documento aséptico, senón un medio de establecer un diálogo múltiple entre o autor, o feito ou persoa retratados e as xentes que poden vela e interpretala, con ou sen axuda do estudioso. Como calquera outra técnica creativa ó servizo do coñecemento, completa o conxunto de documentos recollidos no traballo etnográfico de campo, pero, por riba diso, suxire de maneira privilexiada aproximacións conceptuais ou estéticas ós fenómenos técnicos, sociais e culturais. Cobra autonomía como elemento de reflexión, mais tamén como instrumento da memoria individual e colectiva, en tanto que permite a reversibilidade do pasado e a súa análise en clave de presente. Posta, en definitiva, en relación con outros documentos contribúe a lograr esa visión interpretativa dos feitos, que é a aspiración última da Antropoloxía. E fáino, como vimos insistindo, non só dende o material recollido polo estudioso, senón tamén dende as fotografías familiares, artísticas ou de reporteiro, que poden ser observadas e consideradas como un documento máis no proceso interpretativo dos seres humanos e as súas culturas. Hai que destacar neste sentido que Ernő Kunt, húngaro falecido no ano 1994, foi un pioneiro neste campo ó poñer en funcionamento un Departamento de Antropoloxía Visual no que se estudia, por exemplo, o significado cognitivo e emocional das fotografías enmarcadas que se poden atopar nas casas campesiñas.

Nos parágrafos anteriores fixemos fincapé na fotografía como medio para o coñecemento antropolóxico; pero tamén advertimos que, ademais de medio, ten fin en si mesma, en tanto que nos permite activar tanto a memoria individual ou colectiva como o que poderíamos chamar un "pensamento visual", que reflicte a visión do fotógrafo ou a do fotografado e a dos futuros visualizadores dos materiais. Todos eles transmiten ou propoñen mensaxes da fotografía que facilitan a elaboración dunha linguaxe comunicativa de carácter visual. Neste marco da fotografía con fin en si mesma pretendo situar a colección que presenta este libro, debida a Vitor Vaqueiro. Del, da súa obra, da memoria que evoca e do pensamento que suscita voume ocupar nas páxinas que seguen, a petición xenerosa do propio autor.

* * *

Se o contexto vital de calquera creador ou investigador pode servir de marco inicial axeitado para coñecer-los valores da súa obra, é evidente que a temática proposta nesta colección de fotografías, así como as claves interpretativas das mesmas, están, ó meu modo de ver, intimamente vinculadas á traxectoria vital de Vitor Vaqueiro. Home fondamente preocupado por Galicia e a súa cultura, e comprometido coa súa

posta en valor, non soamente fixo importantes contribucións no campo da creación literaria, senón que tamén se achegou ó pobo de dúas maneiras que é preciso salientar. Unha, como autor de escritos en que se recollen moradas do vivir galaico no que respecta á tradición oral, cun exemplo tan destacado como o seu recente libro titulado *Guía da Galiza máxica, mítica e lendaria*. A outra como fotógrafo atento ó dato de cultura popular que agroma por toda a nosa xeografía, e atento de maneira especial, ademais, a un aspecto desa cultura do pobo que é a festa, un feito social total en terminoloxía de Mauss. Esta dobre vertente do seu múltiple labor diario permite consideralo como fotógrafo e etnógrafo simultaneamente, como home que ten educada a súa mente e a súa mirada, proxectada no obxectivo da cámara, para captar esenciais dunha cultura galega en continuo movemento, en permanente diálogo entre tradición e modernidade, elaborada entre determinantes emanados do poder e manifestacións das xentes sinxelas que adaptan de maneira peculiar e creativa as incitacións chegadas de arriba ou de fora á súa circunstancia vital concreta. Lembraei como mostra que tiven a honra de que el ilustrara un escrito meu, *Guía de festas populares de Galicia*, e puiden comprobar que era tanto un fotógrafo imaxinativo nas súas interpretacións visuais como un coñecedor da nosa cultura tradicional e popular que podía mesmo asesorar, corrixir e amplialo discurso de calquera pretendido especialista no tema. En resumo, aprendín con el que o ollo dun fotógrafo conceptualmente ben equipado pode chegar a feitos, obxectos e circunstancias vitais que, por veces, escapan á mirada do estudioso, ou, polo menos, fano gracias á peculiar perspectiva que el nos amosa. Nun achegamento inicial ás imaxes presentes neste libro tratarei de ilustrar parcialmente esta capacidade, estimuladora dun pensamento visual sobre a festa en Galicia, mais tamén sobre a dignidade humana en xeral. Centrarei as miñas verbas en catro aspectos concretos que enumero primeiro e logo desenvolvo:

1. A dimensión de activación da memoria colectiva galega mediante as imaxes.
2. A capacidade de suxerir no conxunto de testemuños gráficos que a festa, malia a fosilización das formas e personaxes propia da imaxe fotográfica, é un proceso tanto ou máis que un feito.
3. A mestría para destacar, con personaxes festivos de Galicia, un universal que é a dignidade humana.
4. A creatividade manifesta na arte de poñer diante dos nosos ollos miradas peculiares, mesmo desconcertantes, de aspectos da festa que poden parecer marxinais, pero que encerran unha interpretación persoal, irrepitible, do fenómeno festivo galego.

O primeiro punto destacado lévanos á dimensión da fotografía como instrumento para manter a nosa identidade galega, como maneira de arquivar nas nosas lembranzas feitos e personaxes que forman parte indisoluble dos galegos como un pobo con formas culturais vividas e sentidas como propias. Unha das preguntas que os periodistas interesados na nosa cultura tradicional acostuman formular é se tal ou tal rito, ou creza, ou obxecto, ou xesto son únicos de Galicia. Parece funcionar na súa mente un principio segundo o cal non hai identidade se non hai diferencialismo formal absoluto cara a fóra e uniformidade tamén absoluta cara a dentro. Os etnógrafos sabemos que as cousas non son sempre así, e menos na nosa área de civilización, onde, dende épocas moi antigas ata a contemporaneidade, os pobos de Europa coñeceron o espallamento de formas de cultura por todo o continente. En realidade boa parte das nosas festas, cos seus personaxes e rituais, teñen abondosos paralelos noutras terras europeas. As máscaras de Entroido que portan chocas, do tipo *volantes* (vid. p. 33), *felos* (p. 47), *pantallas* (p. 49) ou *boteiros* (pp. 57 e 58-59), teñen parentes máis ou menos achegados noutras terras peninsulares e de Europa en xeral. Moitas romarías e celebracións relixiosas, como a do Corpus coa súa correspondente coca en Redondela (p. 103), foron na súa orixe festas fomentadas por un universalismo cristián e nalgún caso –como sucede co citado Corpus– xurdiron por primeira vez en lugares e datas históricas ben documentadas. Pero esta dimensión supragalega de formas festivas hai que entendela como algo meramente formal ou conceptual

en orixe, e non como unha mostra de falta de personalidade cultural por parte do noso pobo, pois a combinación dos diversos trazos festivos mesmo en cada localidade, así como o feito de que a festa sexa vivida nun *hic et nunc* concreto, ordenando afectiva e conceptualmente de maneira específica os distintos compoñentes, fai que a mesma se converta en algo único e irrepitible, e poida erixirse como signo ou símbolo de identidade local e galega en xeral, segundo a interpretación que se lle queira dar. As fotografías de Vitor Vaqueiro inclúen festas do ciclo anual como o citado Entroido, ou os Maios (pp. 96-97), ou os Defuntos (pp. 120-123), romarías como a de San Bieito da Cova do Lobo (p. 64) ou a de Nosa Señora das Marabillas (p. 63), e procesións de advocacións locais, como a do Cristo da Victoria (pp. 82-83). Todas elas presentan aspectos concretos –ás veces moi concretos– dunha variada gama de festividades que permiten establecer un *continuum* entre a identidade local e a universal, pero que tamén son susceptibles de ser vistas como documentos dunha cultura variada e peculiar no seu conxunto, como é a cultura que hoxe todos consideramos, por convención universalmente aceptada, como galega.

Continuámo-la nosa reflexión de urxencia falando do segundo aspecto salientado. Efectivamente, as festas de Galicia, como as de calquera outra parte, poden manter unha continuidade no tempo como tales, pero sempre se producen pasenfiamente nelas transformacións, nas que elementos herdados do pasado se mesturan con continuas contribucións novas. En realidade a festa supón un continuo diálogo entre tradición e actualidade, entre pasado e presente, entre memoria e innovación. E esta dimensión procesual da festa está tamén plasmada nas imaxes que nos facilita o artista fotográfico. Primariamente coa incorporación de elementos tecnolóxicos dos nosos días en festas consideradas como tradicionais, do que é mostra o tractor que, conducido por un enmascarado vestido de monxa, aparece portando a *Micaela*, boneco personificador do Entroido en Buño (p. 77). Dunha maneira máis simbólica, pero suxeridora á fin, na presentación dunha instantánea tomada na romaría de San *Benitiño* de Lérez (pp. 84-85), onde aparece unha rapaciña que, de acordo coa miña lectura –co pensamento visual que a fotografía activa na miña mente–, representa un presente constante –a xuventude– ó lado dun deses “artiluxios” modernos nos que, tras introduci-las correspondentes moedas, pode un coñece-lo seu futuro. A máquina serve, na miña peculiar ollada, de enlace entre o presente da mocía, o pasado eterno da actividade divinatória e, como non, ese futuro que se pode albisar cando se coñece a finalidade do enxeño. Non menor dimensión simbólica pode te-lo autobús de romeiros a Santo Andrés de Teixido (p. 86-87); se o santuario de Teixido representa para moitos galegos unha permanencia no tempo, documentada pola historia e pola tradición, a aparentemente insólita imaxe parece falarnos dos cambios experimentados nesta romaxe tan fondamente apegada á nosa terra. Hoxe os romeiros xa non percorren a pé o vello camiño dende Porto do Cabo –aínda que sería interesante revitalizar esta verea tan nidiamente galega, agora que está tan de moda fomentar outras para os forasteiros que veñen a Compostela–, senón que son excursionistas en autocar, independentemente de que moitos deles aínda conserven unha moi vella devoción e mesmo algún poida imaxinar que canda el ou ela viaxa a ánima dalgún parente que non acudiu a Teixido en vida, como manda a tradición. Este diálogo impactante entre tradición e modernidade maniféstase, no noso xuízo, noutras mostras xurdidas da mirada específica, irrepitible, de Vitor, como se pode apreciar na fotografía dedicada ó entroido allaricense, onde o boneco evocador de Don Carnal, ergueito, como é tradicional, na cima dun poste (p. 65), contrasta coas tan pouco tradicionais pintadas lexibles no fondo da escena, que evocan un clamor radical e actual de liberdade nas paredes dunha casa, con outra evocación do pasado: o escudo heráldico que a preside.

Mais a colección de fotografías aquí presentada pon de manifesto que Vitor Vaqueiro é un home galego que está preocupado pola dignidade do ser humano sen distinción de clase, raza ou cultura. En boa parte delas os homes e mulleres son presentados nunha actitude de *xesto solenne* que non é froito exclusivo do desexo dos personaxes, senón sobre todo da intencionalidade do fotógrafo. Non importa en que situación, individual ou grupal, se atopen os actores, nin se están vestidos ou non con vestimentas formalmente específicas de certas festas. O que parece transcender a tanto colorido variado e a tanto

barroquismo festivo é ese universal da dignidade humana, ese desexo de converte-lo ser humano en centro da nosa mirada e da nosa reflexión. Non cabe dúbida, neste sentido, que Vitor ama o ser humano e respéctao fondamente. E para ilustración disto basta percibi-la dignidade con que son representados os personaxes do Entroido de Cobres (pp. 24, 25 e 113), a mocía na romaría de San *Benitiño* de Lérez (p. 30), a Eva ou o Adán da festa do 3 de maio en Laza (pp. 106-107), os confrades de Viveiro (p. 69), etc. Das numerosas mostras desta dimensión quero salientar, de tódolos xeitos, tres que me chamaron poderosamente a atención. A primeira é a reprodución dun momento da festa de San Bartolomeu de Cariño (p. 43), na que aparece un inocente sentado nas andas do santo cunha pose de solemnidade que o converte en imaxe decisiva do principio de que o home foi creado a imaxe e semellanza do sagrado, feito acentuado polo seu contacto coa representación plástica dun ente sacro que lle serve de respaldo; a outra é a do meniño vestido con hábito, que está tamén sedente nun momento indeterminado da procesión do Divino Nazareno da Pobra do Deán (p. 117), onde vemos desenvolvido ese principio de dignidade humana aplicado ó mundo da infancia. Estas dúas mostras invítannos a pensar que Vitor Vaqueiro é un herdeiro, en clave de contemporaneidade, dun pensamento medieval no que o inocente e o neno eran considerados como máis próximos á verdade –nese contexto do Medioevo a verdade era a verdade divina– que o resto dos mortais, pois conservan unha pureza incontaminada que ten apoio nos mesmos textos bíblicos. En canto ó terceiro exemplo, podemos atopalo nunha escena da procesión coa caveira de San Francisco Blanco (p. 29), que permite supera-lo macabrisimo para intentar albisar que pode haber tamén dignidade despois da morte.

Se os aspectos que acabamos de comentar, sempre de acordo co pensamento visual que a imaxe activa na miña mente, paíran en grande parte da serie de fotografías, por moito que os exemplificásemos en casos concretos, tamén está presente na totalidade da mostra o cuarto feito que apuntamos e que se refire á capacidade recreadora que posúe Vitor Vaqueiro. Porque Vitor, como sinalamos anteriormente, ademais de etnógrafo e fotógrafo “técnico”, inventa –no sentido de descubrir e crear simultaneamente– unha mirada persoal dirixida á festa. Domina esa arte de conseguir que as imaxes captadas pola cámara adquiren valor en si mesmas e non sexan meras reproducións mecánicas de escenas impresionadas nun negativo fotográfico. De aí que o seu ollo sexa un ollo ás veces insólito e desconcertante, capaz de obrigar a que o observador medite á procura dos múltiples significados que se poden extraer da ollada ó testemuño fotográfico. ¿Quen non se sentirá descolocado, mais incitado a reflexionar á vez, ante instantáneas como a que capta o *maio*, ou ramo da festa de maio, de Laza a carón dun taboleiro de anuncios no que aparece representada a Virxe flanqueada por dous manuscritos (pp. 22-23)? ¿Quen non se poderá ver tentado de considerar que o galo situado no ramo, e enfrontado á figura mariana, quizais se poida trocar en símbolo dunha Galicia eterna en diálogo silencioso coa figura feminina pura por antonomasia –diálogo que podería ser complemento do outro que nesta data establecen, tamén en silencio, os personaxes de Adán e Eva–? ¿Quen non se sentirá obrigado a iniciar unha reflexión sobre a natureza humana por incitación do *irriño* de Castro Caldelas (p. 104-105), que parece estar meditando sobre o feito de ser un *eu* ou un *eu-outro* baixo unha máscara? ¿E non haberá alguén que aproveite as fotografías dedicadas ó Santo Cristo de Xende (p. 81) ou do sacramento de Amil (p. 89) para iniciar unha meditación sobre a transcendencia?

Neste aspecto a obra de Vitor presenta unha infinita variedade de insinuacións, polo que me limito a deixar propostas algunhas das posibles interrogantes, á espera de que as mentes dos observadores, axudadas polos seus ollos, fagan outras preguntas e procuren, así mesmo, respostas. Porque se a arte foi valorada durante tempo en función do autor, e logo en función da obra, tamén temos que deixar marxe para que o lector ou observador nos dea claves que permitan facer un xuízo dende as súas visións específicas. Con todo, penso que non erro se confirmo a calidade do fotógrafo precisamente porque deixa portas abertas para que todos poidamos facer unha lectura variada dunhas obras que se caracterizan pola fonda polisemia, pola capacidade de liberar múltiples mensaxes.

* * *

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 Vitor Vaqueiro, desenvólvin 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 Vitor 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 Vitor 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, sintoma 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, Vitor Vaqueiro fotografará ó outro a partir da mediación da cámara, do que Vaccari chama

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

Dende o punto de vista dunha achega de autor documentalista, Vitor Vaqueiro é representativo do fragmento xeracional dos anos 80 que cuestionou a perda de sentido, o desdubuxamento 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 *continuum* mediático –en bruto ou baixo o signo da estética publicitaria–, afástanos cada día da muller, do home, do cemiterio, do neno natural, desa certa presenza 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 máis ciencias sociais, Vitor Vaqueiro incorpora, de entre os nós que organizan o seu traballo, a diferenza entre o mostrable, o visible e maillo 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 quere-lo ser”, advirtenos 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 construción de imaxes, por sobreposición óptica dos clichés 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 aparencia 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 reprodución dos mecanismos de resistencia cos que se inventa o cotián alén do que ten aparencia 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” escribeme Vitor 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, apesadas no paso do tempo as outras; aderezos coma *attrezos*; transformacións sobre o propio corpo e do corpo como peza de “dares e teres” –iso que no espazo 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 inclassificable, que non é bado 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 parceria coa bandeirola da Nosa Señora da Barca), as fendas no modo de organizalo 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 produción 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 dereitos a seren tomados en conta que os textos místicos dunha santa Tareixa ou dun Nichiren.

Mircea Eliade.
Tratado de historia das relixións.

MECOS
Viana do Bolo 1998

PÁXINAS SEGUINTE

FESTA DA SANTA CRUZ
Laza 1991

MADAMA
Santo Adrán de Cobres, Vilaboa 1995

GALÁN
Santo Adrán de Cobres, Vilaboa 1995

DÍA DE DEFUNTOS
Cemiterio de Cereixo, Vimianzo 1989









DÍA DE SAN FRANCISCO BLANCO
Outarelo, O Barco de Valdeorras 1997

PÁGINAS SIGUIENTES

ROMARÍA DE SAN BIEITO
Lérez, Pontevedra 1991

FESTA DE SAN PAIO
Buscás, Ordes 1991





ENTROIDO. VOLANTE
Nogueira de Miño. Chantada 1996



NOSA SEÑORA DA PENEDA
O Viso, Soutomaior 1994

PÁXINAS SEGUINTE

EXVOTOS MARIÑOS
Vilaselán, Ribadeo 1997

FESTA DA LUZ, AS COCAS
Santa Tegra, Castro Caldelas 1991

BOTEIROS
Castiñeira, Vilaríño de Conso 1997







DÍA DE SAN BARTOLOMEU
Cariño 1992



DANZANTES. DANZA DE SAN ROQUE
O Hío. Cangas 1994



MARTES DE ENTROIDO. FELOS
Maceda 1997



DOMINGO DE ENTROIDO. PANTALLAS
Xinzo de Limia 1993



FONTE SANTA
Aranga 1992

PÁGINAS SEGUENTES

DANZANTES, FESTA DO CRISTAL
Vilanova dos Infantes, Celanova 1992







DOMINGO DE ENTROIDO. BOTEIRO
Viana do Bolo 1998

PÁXINAS SEGUINTE

DOMINGO DE ENTROIDO. BOTEIRO
Viana do Bolo 1998

ENTROIDO. MOZO CON LARDEIRA
Castiñeira. Vilarinho de Conso 1997







VIRXE DAS MARABILLAS
Cartelle 1993

PÁXINAS SEGUINTE

ROMARÍA DE SAN BIEITO DE COVA DE LOBO
Piñor, Barbadás 1992

LUNS DE ENTROIDO, MECO
Allariz 1994





AS MUDACIÓS
Boborás 1996



XOVES SANTO
Viveiro 1996

PÁXINAS SEGUINTE

RANCHOS DE REIS
Riofrio, Mondariz 1991

FESTA DO SAMAHIM
Cedeira 1995

LUNS DE ENTROIDO
Laza 1992

A MORENA
Laza 1992









FESTA DA MICAELA
Buño, Malpica 1990

PÁXINAS SEGUINTE

O CORPIÑO
Santa Baia de Losón, Lalin 1994





SANTO CRISTO
Xende. A Lama 1996

PÁXINAS SEGUINTE

CRISTO DA VITORIA
Vigo 1982

ROMARÍA DE SAN BIEITO
Lérez. Pontevedra 1991

ROMARÍA DE SANTO ANDRÉS DE TEIXIDO
Régoa. Cedeira 1993









O SACRAMENTO
Amil. Morais 1994



DOMINGO DE ENTROIDO. CORREO
Carcacia. Padrón 1992



O SACRAMENTO
Amil. Moraña 1994

PÁXINAS SEGUINTE

AS SAN LUCAS
Mondoñedo 1996

DÍA DE SAN BIEITO
Lantaño. Portas 1991

MAIO
Marín 1996

FESTA DA ISTORIA
Ribadavia 1997









DÍA DE SAN TELMO
Tui 1992



FESTA DO CORPUS. A COCA
Redondela 1991

PÁXINAS SEGUINTE

IRRIO PELIQUEIRO
Castro Caldelas 1989

FESTA DA SANTA CRUZ. ADÁN E EVA
Laza 1991







FESTA DA SANTA CRUZ. MAIO
Laza 1991

PÁXINAS SEGUINTE

FESTA DA SANTA CRUZ
Lamas. Xinzo de Limia 1996





LUNS DE ENTROIDO
Santo Adrán de Cobres. Vilaboa 1995



BELÉN
Manzaneda 1990



DÍA DO NAZARENO
A Pobra do Deán 1996

PÁXINAS SEGUINTE

ENTROIDO. TROTEIRA
Bande 1998

DÍA DE DEFUNTOS
Ourense 1989

DÍA DE DEFUNTOS
Bouzas. Vigo 1996

CAVEIRA DE SAN FRANCISCO BLANCO
Outarelo. O Barco de Valdeorras 1997











THE PHOTOGRAPHY OF VÍTOR VAQUEIRO
SEEN BY AN ETHNOGRAPHER

Anthropology was born in our contemporary civilisation as a discipline aimed at analysing human beings as *hominids*, but also as *humanids*, that is, as carriers of culture, or rather, of cultures. Ethnography, for its part, became a descriptive and classifying discipline which allowed the compilation of data on human knowledge in an ordered and systematic way, with the final aim of being used or included in the interpretations of cultural Anthropology. The subjects described by the ethnographer, which is often the same person as the anthropologist, are of a highly varied nature, as varied as the faces that cultures present. Objects or constructions, ways of social organisation, pieces of what is called oral literature, rituals and beliefs, conceptual abilities and evaluations, but also spatial or temporal processes, in which the previous elements appear in permanence or change, they are components or indicators of the culture that the ethnographer must document with the utmost accuracy, without forgetting the decisive presence of the human being as agent subject or patient of the phenomena related to them. For the ethnographic observer everything happens simultaneously and, what is more, everything is in a continuous process of redefinition, of adaptation to new circumstances and contexts or, on occasions, of disappearance. But their inevitable obligation is to recount these in an intelligible way, and for this it is necessary to reduce them to the condition of manageable documents in later analysis. Several techniques became vital aids in this matter, many of them dependent on technical or techno-creative resources, that are available at any time. Drawing, tape recording, filming and, of course, photography in turn attained the rank of companion in this work because they permit the capturing of sound and images that turn them into documents that are apt for drawing up an ethnological discourse. Within this range of media available to the contemporary ethnographer, photography, and later, film, permitted the creation of an area of specialisation which has been called *Visual Anthropology*. As this topic has more to say about it than is recommendable in this introduction, we will limit ourselves to telling of the approaches to this theme from the strict field of photography.

The interest in observing and compiling documents on the "other", both the exotic and distant other and that other which is by our side, and of which we ourselves, to a great extent, form part, is not the exclusive monopoly of the ethnographer or the physical or cultural anthropologist. With regard to this it must be pointed out that photographer-artists, graphic reporters or common or garden photographers have left a huge amount of material that is admired and studied by anthropologists. In short, on the side of photography done by or for professionals of the anthropological sciences, we also find an extremely important corpus of documents with different origins and ends to those which scholars pay attention; and, if we may talk of written works of heavy anthropological contents drawn up by people outside the discipline, we can also find photographic repertoires or series in which the dimension of understanding of human beings and their culture reaches extremely high levels of quality.

Making the most of photography with anthropological ends has been a reality since the infancy of photography as a technique. In an attempt not to make too detailed an explanation, we shall say that Sabin Berthelot was one of the first scholars to make use of photography in his research. In his *Histoire Naturelle des Îles Canariens* (1835-1850) he reproduces portraits, such as one entitled "Descendant de Canarien" and another "Habitant de l'île de Palma". Some scientific associations also contributed to the inclusion of photographs as a data compilation technique. Thus in 1854, the *British Association for the Advancement of Science* published an ethnographic investigation manual which recommended the obtaining of individual portraits through a photographic procedure. At the same time, physical anthropology developed so-called

anthropometric photography, from which figures stand out such as Lamprey from Britain or Potteau from France, who started a collection of anthropological photographs from 1860; and also, on the Peninsula, this technique was used by figures such as Telesforo de Aranzadi. This variant on anthropological photography was very much in fashion in the final decades of the 19th century and the beginning of this one, when, thanks to the support of some studies in which race and culture were considered to be closely related, a preoccupation developed, which today is less transcendental, to measure crania or to establish classifications of the external phenotypic traces of humans.

But, likewise, it is worth noting that the interest in achieving the representation of the "other" in images had more to it than the mere physical aspects. The collections of systematically taken photos had moments of glory thanks to ambitious projects, aimed at telling of "exotic" peoples, their customs and ways of behaving. Thus, expeditions such as those by Salzmänn (1854), Barclay (1855), Robertson and Beato (1856), Hammerschmidt (1860), Bourne (1860) Thomson (1868), etc., left an important body of photographs of ethnic groups in Africa, India, China, Brazil or America. At the end of the 19th century and the dawn of the 20th projects were undertaken such as that of the French patron A. Khan, the creator of the *Planet Archives*, which managed to bring together, over 22 years, 72,000 plates and 170,000 metres of film from the five continents. Known world-wide at the same time was the figure of E. Sheriff Curtis, a photographer and amateur ethnographer, who published a great work in twenty volumes, *The North American Indians* (1907-1930). Jumping in time, we could mention the famous photographic documentary on Deleitosa (Cáceres) published in the North American magazine *Life* almost half a century ago thanks to the graphic reporter W. Eugene Smith. If we take this last one to task it is because we are faced with material of indubitable use for the anthropologist which was the work of a photographer who did not pretend to be of the discipline but was just denouncing the regime in Spain at the time, but who involuntarily became a messenger of what the people of Cáceres were like in 1950, so contributing to creating an anthropology without an anthropologist. For the same reason, we must point out, from our own land, the work of several photographers who have left us unrepeatable images that are heavy with ethnographic, or ethno-historical, content. Then there was the well-known case of Xosé Suárez Fernández, who developed some interesting work in coastal and country areas in Galicia in the thirties, the fruit of which was an exhibition presented in 1935 in the Círculo de Bellas Artes in Madrid. Some photo collections of varying origin, such as the one published with texts by Gonzalo Allegue under the title *O oficio de vivir. A terra. O mar. A cidade* (The job of living. Land. Sea. City), are, for their own part, material for necessary reflection by both historian and anthropologist, or by the public at large.

The presence of valuable material by great professionals in photography must not lead us to forget that the ethnographers or folklorists themselves directed or oriented the process of image collection, and that they themselves were authors of photographic collections which, although not standing out for their high technical or artistic quality, are estimable documents for being taken with what we could call an "ethnographic eye", an eye trained to point the camera towards aspects that a lay person could overlook. With regard to these in Spain, it is worth noting initiatives like that of the *Catalonian Ethnographic and Folklore Archive*, which managed to bring together a large amount of material between 1915 and 1930. And mention should also be made of the extremely interesting photographic collections in several areas of the Peninsula (Pyrenees, Asturias, Galicia, Leon, Zamora, etc.) which were gathered by the ethno-linguists of the Linguistic Seminary of the University of Hamburg in the first three decades of the 20th century. Directed by Professor F. Krüger, who counted on collaborators such as Ebeling or Schneider, these researchers did fieldwork particularly on cultural material, but also on fiestas, families, and so on, in areas such as Sanabria, A Limia or the west of Asturias and the east of Lugo, leaving a photographic archive which is abundant and singular and that has slowly become more widely known over recent years - for example, photographs of western Asturias have already been published,

and we hope that soon those corresponding to the east of Lugo can be published. Needless to say, as if that were not enough, the ethnographers of the *Seminario de Estudos Galegos* in the 20s and 30s used photography to illustrate or complete their research - which can be seen in publications such as *Parroquia de Velle* - combining, as Castelao did later on in *As cruces de pedra na Galiza*, this form of documentary illustration with drawings.

* * *

Above we have tried to give a few examples of how photography played a notable role in anthropological studies, both in its condition as photograph-document interpreted by the ethnographer and in that as a document created by the scholars themselves. In the former the photo is born far from the view of the researcher into culture, as are many of the other manifestations studied by them, but this is no impediment to being incorporated to the corpus of material that permit better and more complete perception of the human being as a carrier of techniques, capacities for social organisation, ideas and beliefs. In the latter it works as a document that allows the scholar to complete their corpus of data and even illustrate their interpretations graphically. In spite of everything, I think the question of photography's use as a source or complement in the analysis of human cultures requires a brief commentary, which is what follows.

The obtaining of a photograph, by an ethnographer or by whoever, pursues a basic end, that is, to describe a person, deed or object through a reproduction that aspires to be a mirror image of what is being portrayed. Yet this reproduction is subject to three conditioning factors which need explaining. The first arises because the photographic-photographers or the ethnographic-photographers capture, and to a large extent fossilise, instants in a vital or cultural process with their cameras. Even when what is portrayed is a material object, such as a house or farm implement, it is difficult for the photograph, *per se*, to explain the dynamics into which that object is put. In this sense, the reproduced fact is petrified in one take, or in a series of snaps, as if it were timeless and spatially immovable. Therefore, the general process of which the sequence forms a part escapes the possibilities of photography and, in order to complete this, it is necessary to resort to the written or oral word that allows it to be contextualised in the cultural dynamic. As I write this I have before me a simple example that serves as a model for what I am saying. In a book of Anthropology, by Paul Bohanna and published with the provocative title of *we, the alien*, we can see a photograph of a man from the *tiv* ethnic group in Nigeria surrounded by his three wives. The illustration accompanies a few pages devoted to harems, something which is patent in the photo and that any minimally informed observer can have an intuition of without the need for any long complementary explanation. But what the illustration does not permit is to perceive the social dynamics to which harems are subject in the *tiv* culture, where women have great capacity for breaking with their matrimonial ties. In order to understand this cultural dimension the author was obliged to put an explanation in the photo's caption which tells us that these three women decided, some time after the photo was taken, to jointly abandon their man and leave him "sitting alone in the forest".

The second conditioning factor stems from another easily observable fact. I am referring to the fact that, regardless of whether the author of the photo is an ethnographer or not, the camera always captures what the handler's retina, directed by their mind, can and wants to see. Even an informed ethnographer leaves, consciously or unconsciously, parts of the scene that are not reflected because they are unable to observe them at that moment or because they are aiming their gaze at features which are of more interest to them. In this way we can state that the ethnographer who is out to catch images of the culture under study, in the same way as the curious photographer or artist, is a translator that uses synecdoches, that is, parts for the whole, in order to give a view of the documented phenomena.

With regard to the third conditioning factor on photography as an ethnographic document, it shows itself on some occasions, not on all, and arises from the very personality or attitude of the actors. Those of us who have experience of ethnographic fieldwork know that people tend to want to be photographed in specific poses or circumstances, imposing the frame and the attitude that the scholar must collect. This is what makes the actors appear with what has been called *solemn gesture*, a gesture that does not correspond to the naturalness of the individual or individuals, in some illustrations from important ethnographic monographs, in which human groups or types are reproduced. In the illustrations that accompany the Spanish edition of the book by B. Malinowski *The sexual life of savages* examples can be seen such as number 13: "Women dressed up", or number 42: "Pregnancy robe", where the solemn posture seems inevitable for the theme being reflected, but also for the "importance" of the photographed person. I must confess that the ethnographers themselves are at times victims of this fact, and I myself have photographs in my collection in which I appear amidst informants with that *solemn gesture* of which we speak.

Despite all these limitations, and others of a technical nature which we dare not mention here, photography has become a fundamental aide in Ethnographic studies, complementing, documenting and illustrating with images any study of this type both now and in the past. And this is the case because, as Walter Benjamin pointed out years ago, photography works to a great extent like human memory, which fixes precise instants in order to resuscitate them when circumstances demand or allow, wholly including the recollection in new discourse, or using it for renovating interpretations of the life, the nature or the activities, ideas, beliefs of human beings. Photography, just like a recollection stored in the memory and then stated at the opportune moment, is not an aseptic document, but rather a means of establishing a multiple dialogue between the author, the fact or person portrayed and the people who may see and interpret it, with or without the scholar's help. Like any other creative technique used for understanding, it completes the set of collected documents in ethnographic fieldwork, but, beyond that, it suggests conceptual or aesthetic approaches to technical, social and cultural phenomena in a privileged way. It takes on autonomy as an element of reflection, but also as an instrument of individual and collective memory, while it allows reversibility of the past and its analysis in a modern-day way. Placed, in short, with relation to other documents, it contributes to the achievement of that interpretative vision of facts, that is the final aspiration of Anthropology. And it does so, as we have insisted, not just from the material gathered by the scholar, but also from family photographs or artistic ones or documentary ones, that can be observed and considered as yet more documents in the interpretative process of human beings and their cultures. It must be pointed out to this effect that Ernő Kunt, the Hungarian who died in 1994, was a pioneer in this field when he set up the Visual Anthropology Department in which study is made of, for example, the cognitive and emotional meaning of the framed photos that can be found in peasant houses.

Above, we have highlighted photography as a medium for anthropological knowledge, but we also pointed out that, as well as being a medium, it has its own ends, in that it allows us to activate the individual or collective memory and what we could call "visual thought", which reflects the vision of the photographer or the photographed and that of the future viewers of the material. All these transmit or propose messages from the photo which ease the elaboration of a communicative language of a visual nature. I will attempt to place the collection by Vitor Vaqueiro that this book presents within this framework of the photograph with its own end. At the generous request of the author himself I will devote the following pages to him, his work, the memory it evokes and the thought it provokes.

* * *

If the living context for any creator or researcher can serve as an initial framework that is adequate for the understanding of their work, it is clear the theme proposed by this collection of photos, like the interpretative keys for them, are, from my point view, closely linked to the living trajectory of Vitor

Vaqueiro. A man deeply concerned about Galicia and its culture, and committed to the recognition of its value, he has not only made important contributions in the field of literary creation, but has also approached the people in two ways which should be pointed out. One, as an author of written works in which aspects of Galician life are gathered with respect to oral tradition, an outstanding example is his recent book entitled *Guía da Galiza máxica* (Guide to magical Galicia). The other, as a photographer aware of the popular culture which flourishes throughout our land, and, what is more, aware in a special way of one aspect of this people - the *fiesta*, a total social fact in the terminology of Mauss. These two sides of his multiple daily work allows us to consider him as a photographer and ethnographer at the same time, as a man who has educated his mind and his viewpoint, projected through the camera lens, to capture the essence of Galician culture in constant movement, in permanent dialogue between tradition and modernity, elaborated between determining factors emanating from the power and demonstrations of simple folk who adapt the incitements coming from above or outside to their living circumstances in a peculiar and creative way. I recall, for example, that I had the honour of having him illustrate one of my written works, *Guía de festas populares de Galicia* (Guide to popular fiestas in Galicia), and I could see that he was both an imaginative photographer in his visual interpretations and knowledgeable of our traditional and folk culture, being able to evaluate, correct and amplify the discourse of any supposed expert on the subject. In short, I learnt from him that the eye of a photographer who is well equipped conceptually can reach vital facts, objects and circumstances that, at times, escape the scholar's eye, or, at least, he is able to do this thanks to the peculiar perspective he shows us. In an initial approach to the images in this book I will partially try to illustrate this capacity, a stimulant for visual thought on the *fiesta* in Galicia, and also on human dignity in general. I will focus my words on four aspects that I will list and then develop:

1. The degree of activation of the collective Galician memory through the pictures.
2. The capacity to suggest in the set of graphic testimonies as a whole, that the *fiesta*, despite the fossilisation of forms and characters of photography, is a process as much as or more than it is an event.
3. The mastery in highlighting, with festive characters from Galicia, universal human dignity.
4. The creativity observable in the art of placing before our eyes viewpoints that are peculiar, even disconcerting, of aspects of the *fiesta* that might appear marginal, but which encompass a personal, unrepeatable interpretation of the Galician festive phenomenon.

The first point takes us to the dimension of photography as an instrument for maintaining our Galician cultural identity, as a way of storing in our memories events and characters that form an irremovable part of the Galicians as a people with cultural forms that are experienced and felt to be their own. One of the questions that journalists interested in our traditional culture usually ask is if such a ritual, or belief, or object, or gesture, are unique to Galicia. A principle seems to work in their minds according to which there is no identity if there is no absolute formal differentiation towards the outside and uniformity, also absolute, towards the inside. Ethnographers know that things are not always like that, and less so in our area of civilisation, where, since very ancient times to the present day, European peoples have known diffusion of cultural forms throughout the continent. In reality a good part of our fiestas, with their characters and rituals, have many parallels in other European lands. The Carnival masks bearing cowbells of the type in *volantes* (see p. 33), *felos* (p. 47), *pantallas* (p.49) or *boteiros* (pp. 57 and 58-59), have more or less similar counterparts in other lands of the peninsula and Europe in general. Many religious folk gatherings and celebrations, such as that of Corpus with its related *coca* in Redondela (p. 103), were, at their origin, celebrations encouraged by a Christian universality and in some cases - as with the aforementioned Corpus - arose for the first time in places and on dates that are well documented historically. But this supra-Galician dimen-

sion of festive forms must be understood as something that is merely formal or conceptual in origin, and not as a demonstration of a lack of cultural personality on the part of our people, for the combination of the various festive features in each locality, as well as the fact that the fiesta is experienced in a specific *hic et nunc*, organising the different components emotionally and conceptually in a specific way, makes it become something that is unique and unrepeatable, and can establish itself as a sign or symbol of identity that is local or Galician in general, according to the interpretation that one wants to give it. The photographs of Vitor Vaqueiro include fiestas from the annual cycle such as the aforementioned Carnival, or the Maïos (pp. 96-97), or All Souls' Day (pp. 120-123), popular gatherings such as that of St. Benito of the Wolf's Cave (p. 64) or of Our Lady of the Wonders (p. 63), and processions of local devotion, such as that of the Christ of Victory (pp. 82-83). All these show specific aspects - sometimes very specific - of a varied range of festivities that permit the establishment of a continuum between local and universal identity, but that are also susceptible to being seen as documents from a varied culture that is peculiar in its whole, as is the culture that we all consider today, by universally accepted convention, as Galician.

We continue our hurried reflection by mentioning the second aspect. Effectively, the fiestas in Galicia, like those in any other place, can maintain a continuity in time as such, but transformations are produced slowly in them, in which the elements inherited from the past are continually mixed with new contributions. In reality the fiesta means a continuous dialogue between tradition and the present, between past and present, between memory and innovation. And this process dimension of the fiesta also takes form in the images given to us by the photographic artist. Primarily with the incorporation of technological elements from our time into fiestas considered as traditional, which is illustrated by the tractor which, driven by a masked person dressed as a nun, appears carrying the *Micaela*, a dummy which personifies the Carnival in Buño (p. 77). In a more symbolic way, but suggestive in the end, in the presentation of a photo taken at the popular gathering of San *Benitiño* de Lárez (pp. 84-85), where a young girl who, according to my reading (with the visual thought that the photograph triggers in my mind), represents a constant present - youth, appears next to one of those modern gadgets that, on inserting the right coins, tells you your fortune. The machine serves, from my peculiar viewpoint, as a link between the present of the young girl, the eternal past of the fortune telling act and, of course, that future that can be glimpsed when one knows the purpose of the device. Of no lesser symbolic dimension is the coach of pilgrims to San Andrés de Teixido (p. 86-87); if the shrine at Teixido represents permanence in time for many Galicians, as documented by history and tradition, the apparently unusual image seems to tell us of the changes experienced in this gathering which is so deeply attached to our land. Today, pilgrims do not make the old Porto do Cabo route on foot - although it would be interesting to revitalise this path that is so clearly Galician, now that it is so fashionable to promote others for the outsiders that come to Santiago de Compostela - but rather they are sightseers by coach, regardless of the fact that many of them still conserve a very old devotion and that some of them may imagine that at their side travels the soul of one of their relatives who did not visit Teixido when alive, as the tradition states. This striking dialogue between tradition and modernity shows itself, in our judgement, in other samples that arise from Vitor's specific, unrepeatable viewpoint, as can be seen in the photo of the carnival in Allariz, where the effigy evoking Don Carnal, erect, as is traditional, on the top of a post (p. 65), contrasts with the very untraditional graffiti which can be read in the background of the scene which evoke a radical and current claim for liberty on the walls of a house with another evocation of the past: the heraldic coat of arms which dominates it.

But the collection of photographs presented here clearly shows that Vitor Vaqueiro is a Galician man that is concerned about the dignity of the human being without distinguishing class, race or culture. In a large number of them the men and women are presented in an attitude of *solemn gesture* which is not the exclusive fruit of the characters' wishes, but rather it is above all the intention of the photographer. It does not matter in what situation the actors are, individual or group, nor whether they are dressed in the specific formal attire of certain fiestas. What seems to transcend so much varied colour and so much

festive baroque is universal human dignity, the desire to make the human being the centre of our gaze and our reflection. There is no doubt, in this respect, that Vitor loves and deeply respects the human being. And as an illustration of this it is enough to perceive the dignity with which we see represented the characters at the Carnival in Cobres (pp. 24, 25 and 113), the young lass in the folk gathering of San *Benitiño* de Lárez (p. 30), Adam and Eve of the fiesta of 3rd May in Laza (pp. 106-107), the brotherhood members of Viveiro (p. 69), etc. Of the numerous examples of this dimension I would like, anyway, to highlight three that have powerfully attracted my attention. The first is the reproduction of a moment from the fiesta of San Bartolomé of Cariño (p. 43), in which an innocent person appears sitting on the saint's float with a solemn pose that turns it into a decisive image of the principle that the man was created in the image and likeness of the sacred, a fact accentuated by his contact with the sculptured representation of a sacred entity being leant on for support; the second is that of a boy dressed in a habit, also seated during an unspecified moment of the procession of the Divine Nazarene at Pobra do Deán (p. 117), where we can see this principle of human dignity applied to the world of childhood being developed. These two samples invite us to think that Vitor Vaqueiro is an inheritor, in a contemporary sense, of a medieval thought in which the innocent and the child are considered to be nearer the truth - in this medieval context the truth was divine truth - than other mortals, for they conserve an uncontaminated purity that finds support in the texts of the bible itself. With regard to the third example, we can find it in a scene from a procession with the skull of San Francisco Blanco (p. 29), which allows us to overcome the macabre in order to attempt to glimpse that there may also be dignity after death.

If the aspects we have just mentioned, always in agreement with the visual thought that the image triggers in my mind, are to be found in a great number of the photographic series, no matter how much we give examples of specific cases, also present in the whole collection is the fourth point we listed earlier and that refers to the recreative capacity that Vitor Vaqueiro possesses. Because Vitor, as we pointed out earlier, besides being a "technical" ethnographer and photographer, invents - in the sense of discovering and inventing at the same time - a personal view of the fiesta. What dominates is that art of making the images captured by the camera take on a value of their own rather than being mere mechanical reproductions of the scenes caught on a photographic negative. The result is that his eye is a sometimes unusual and disconcerting eye, capable of making the observer meditate in search of the many meanings that can be extracted by looking at the photographic testimony. Who would not feel displaced, yet at the same time incited to reflect, before shots such as the one capturing the *maio*, the branch of the fiesta of May, at Laza next to a notice board on which the Virgin is portrayed flanked by two manuscripts (pp. 22-23)? Who could not be tempted to consider that the cockerel perched on the branch, and facing the figure of Mary, could perhaps be turned into a symbol for an eternal Galicia in silent dialogue with the pure feminine figure par excellence - a dialogue that could be the complement of another established on this date, also in silence, in the characters of Adam and Eve? Who would not feel obliged to begin reflecting on human nature, incited by the *irrio* of Castro Caldelas (p. 104-105) seemingly meditating on the fact of being a *self* or an *other-self* under the mask? And is there nobody that would use the photographs of the Santo Cristo de Xende (p. 81) or the sacrament of Amil (p. 89) to begin meditating on transcendence?

In this way Vitor's work presents an infinite variety of insinuations, which is why I restrict myself to giving a few proposals for possible questions, expecting that the minds of the observers, aided by their eyes, make other questions and, likewise, obtain answers. Because if art was evaluated over time according to the author, and then according to the function of the work, we must also leave a margin for the reader or observer to give us keys that permit judgement from their specific view. However, I think I am not wrong if I confirm the quality of the photographer precisely because he leaves doors open so that we may all make a varied reading of works that are characterised by great polysemy, by the capacity to liberate multiple messages.

* * *

It is time for this introduction to reach its end. In the previous pages I have tried to give a few examples of the importance that photography has had, and still has, as a source for the elaboration of anthropological knowledge. Then I tried to note down some of the problems that the photo-document presents, a fact that does not stop this technique becoming important in discourse on human beings and their culture. Finally, immersed in the specific work of Vitor Vaqueiro, I developed some isolated considerations to suggest that in his photographs we can find outstanding documents that allow the elaboration of several criteria for understanding us as Galicians and as people. But it is convenient to make it clear that my words are nothing more than a first approach to the many messages that the artist captured with his view. The collection of photos given to the publisher, a small part of the great work Vitor has done in this field, are a fine sample of artistic view, like the poetic word, being able to explore worlds that are much richer and varied than we perceive through grave and erudite scholars of culture.

Xosé Manuel González Reboredo
Santiago de Compostela, June 1999

THE FASCINATION OF THE SECRET, THE IRONY OF ITS VISION

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

Jean Cocteau

Photographing another, that love-sickness which brings a portrait to our hand and takes us to the boundary where fiction meets reality, for us, with the substitution of what is sovereign for citizenship, with the changing of God for a person who enters into a relationship with the camera. The portrait of the sovereign, the portrait of God, these are done in oil and have, more than anything else, to do with the genius of the artist. The portrait of the individual is done in salt, and in it one can see, time and time again, yours, your friends, the one who was, at some time, your love.

Since its appearance among the public, that is to say, amidst the laicism of the second industrial revolution, the portrait has placed near itself, and has developed from itself, a modern day elitist concept like that of seduction. People want to have photos, everyone wants to take photos. As a profession (for science, trade, the press, administration, etc.), as an intimate joy, as a souvenir instead of the scenery, as a desire of what is beyond. Despite reproducing, both in form and scene, pictorial conventions, the photo soon starts to distance itself from the painting through its social function and will soon dare to glimpse into one of the wonders of human expression: emotion from what is real. From a false banishment dictated by bourgeois sublimation for the head and the heart, the photo will have to attempt once more the unification of aesthetics and politics, of beauty and truth, from the soviets and electricity.

The photographs of Vitor Vaqueiro start from within photo culture and practical portraiture, and choose as a target the attempt to construct the image of another, that love-sickness, from photo culture as an asset of Modernity, in that which does not give past to the general consciousness: fiction - or para-fictional situations - as a process for truth, as a complex entrance into what is real, and from the mark, the signal, the inscription of what is real.

Benjamin - it is still necessary to cite Walter Benjamin, a symptom that the story is not yet over - wanted to attract our attention to art such as photography against the snobbish dispute that pushed the photo towards the straitjacket of artistic tradition. And Benjamin left us a classic, a brief text that still explains to us that the essence of the photo lies precisely in its reproducibility. In its mass use. In its echoes of document so well re-encrypted by photo mounters. In its function of mediation. A text that established identity links with its time and that was partnered by other texts, proposals such as the one by Dziga Vertov, who allotted to the notation of the camera, to the mechanical image, a value of its own, qualitatively different from witness and the individual's eye. It is not unusual that one of the most conspicuous proponents of the eastern documentary school, the *Cahiers* generation, Jean Louis Comolli, today formulates the relationship with the camera, the awareness of my relationship with the camera with regard to the subject photographed by the camera, together with the awareness of our being spectators, seeing ourselves in the role of spectators like one of the differences in our way of seeing the end of the departure and the manner used to see the image produced by the camera at the beginning of the communication society. Along the same lines, Vitor Vaqueiro would photograph the other starting with the camera's

mediation, which Vaccari calls "technological unconsciousness": the other as a person in its own space, the other in relation to the photographer and the other people represented from the *Rituais* (Rituals), the other as material for being formed - the truth of materials of which Tatlin spoke in the second decade of the 20th century, the other that leaves and enters the territory of the photo from the immaterial. The portrait becomes a lay production. The relationship between the work and the technique is substantive. The photographic image is presented and at the same time produces a cultural construction that activates certain constants in framing, in frontality, in the dialogues between pose, objects, textures and appearance until making things specific, until finishing the Rituals project.

From the point of view of a documentarist author approach, Vitor Vaqueiro is representative of the generational fragment from the 80s which questioned the loss of sense, the blurring of the word "intervention" as a creator of instability (does anything exist, except amorous discourse, that is more uncertain than the ritual thing); he forms a part of that group of authors who prefer the published photo to the institutional gallery wall, and he took the side of a photographic modality which made modalities real, the significant variants and the creative possibilities for a class of image which we sigularise as documentary.

Because today, from contemporary parameters, the documentary practice of photography is maintained, we can say that the photo, with documentary status, is taken from within the story, it has territory, it establishes agreements with both the subject and the spectator. That the photo, with documentary status, is not removed from the techniques and styles that realism developed from chronicle to stream of consciousness, from orality to Gregory Samsa's loss of the word, from the domestic leaflet to magic-realism. That the photo, with documentary status, is crossed by the stereotype of objectivity in order to conceal the wide world of its cultural coding and so as not to let us see with clarity that its "documentary value" only takes form if it is observed as documentary. That the way the subject is treated - in form, in *tempus*, from inside or outside its culture, in one exhibition context or another - is an inexcusable part of what our era has defined and understands as author. That the photo, with documentary status, immersed in the *continuum* of the medium - at its coarsest the sign of publicity aesthetics - removes us each day from the women, the men, the cemetery, the natural child, that certain presence which hover in Rituals.

A result, in the end, of how certain questions have been developed since the 60s and of the cross between artistic proposals, industry, medium/culture industry and other social sciences, Vitor Vaqueiro incorporates, from among the kernels that organise his work, the difference between what can be shown, what is visible and what is revealed, in his interference in the spectators role. Just as if the writer stopped sounding the phrase from Camus in *Pourquoi je fais du théâtre?*: neither just what is real, nor just imagination, but rather imagination starting from what is real. Another of the gems in Rituals we find in the figure of the hero, in how the hero looks at the camera, in the way they transform into a double collective, in the suspicion that frames and thickens the atmosphere of their very particular performance. Maximum interiorness, self-reference as part of photography of relation, hyper-coded language to innovate sensation, the invention of a route between work/project/spectator in what is not easy to decipher if we make a fictional reading, if we make a reading as a document or if, on the other hand, we do not have to settle for these exclusions. The documentary image is not a mimesis but rather a way of representation from cultural parameters that do not perform to the same measure nor on every occasion.

How do we read Rituals? From what is credible? I think it is all the same. From immersion in existence, from authenticity? It seems so to me. From the scene setting of absence? Impossible. From the subject or from the author? From the sophistication what is "natural"? From ourselves as artefacts of that "natural"? From the loss of innocence, from the double twist of the necklace of mock pearls that will never be a "ready-made" and is neither a *déjà-vu*? From argumentation? That would seem fatuous. From what is multiple, or different in that it is different - us, photographer or photographed - like the origin of the portrait's genealogy? Perhaps from the portrait. Or from Jean Rouch: for me, a filmmaker and ethnographer,

there are practically no borders between documentary and fictional cinema. Cinema, the art of the double, is already the walkway between the real world and the imaginary one, and ethnography, the science of other people's systems of thinking, is a permanent crossing from a conceptual universe to another, an acrobatic gymnasium where losing your balance is the least of the risks.

A criminal deceives nobody, it can be seen in their face straight away, because the face, as everyone knows, is the mirror of the soul. There is, as a built-in value, one of the inheritances of the photo as ethnography, as a study of humanity through what it does, how it does it, why it does not do it in another way, the joy, the pain, the body in sight and the body transformed by the way it is dressed to tell us something, something about yourself, and also about the person that is committed with the others in the same gesture, in the usual place, behaving like the others, expressing themselves in the ritual of those bodies, which are one inside of the other.

And thus, because the first look is for ourselves, the photographer is transformed into an ethnologist "without meaning to", as Frizot tells us, and the first adjective use the photo had was ethnographic, without the recording of customs and utensils or the never-ending search for representation - exteriorization - of emotions being beyond that iconic file with which Lombroso wants to find the constants of *L'Uomo delinquente* (1876) by studying, or rather classifying, the morphological anomalies on the heads of 4000 prisoners.

The ritual comes from ancient times and since their first appearances it has illustrated photo stories and was the original material for all kinds of experimentation which, besides the distances that technology imposes, return to current practices of image construction, by the optical overlaying of portrait clichés which result in a "type" which only conserves the dominant features of those original negatives, as Galton did in 1919, or through digital intervention which fuses the faces of the European Union's heads of government in order to give the twentieth century an appearance of continuity.

But the typological photo does not withstand the test of the ritual. Because the ritual is there to be seen by that other person who does not take part in the ceremony but rather is a voyeur and in order to move into the camera the reproduction of the resistance mechanisms with which the everyday is invented beyond that which has appearance of reality without being able to be so, resistance mechanisms which we use as a last resort like so many other tricks and ingenuities that descend from our immemorial intelligence and that turn us into a collective that exorcises its little fortune with its great capacity for representation, for reappropriation.

"I conceived the series with a certain dose of theatricality (as scenery), from that cemetery with the shadows that project onto the ground (Bouzas-Vigo), or that mythical system of cross-money box for souls-fountain (Amil: O Sacramento), to the portraits, practically all of them with that frontal look of photographer-model complicity" wrote Vitor Vaqueiro when sending the fiesta images, and although his echoes, the voices which resound at a plastic level and also at that of composition could be from the photographic culture (Arbus, Frank, Paul Strand...), his communicative stamp, his discourse, that is, his ideology, are to do with a revitalisation of the truth comparable with the propositions of Michel de Certeau.

The way of placing both the body and the adornments that spring to view; the useless objects or those that appear inopportune, that urinate outside the pot; the looks that call for light and movement; the roses that must call themselves rose like the Rosa-Porriño, some ephemeral, others hurried by time's passage; embellishments like *attrezos*; transformations on the body itself and the body as a piece of "give and take" - what we call body art in the gallery space; the collective person who, at the same time, exhibits their capacity for provocation, the self and the social; unclassifiable behaviour, that is neither coarse nor lesser, but rather repeats so that history has a link beyond the bad luck which god condemned us to.

The hour of Angelus. So that each figure sinks their right elbow into their hoes and with the left hand uncovers themselves and when they uncover themselves they let the angel's wings join over the white overhang of the forehead, just where it begins to be protected by the cap and without our appealing to the angel to bring us good news.

The way of placing, with the body in relation to the others, in that fabric which is common and eternal and which makes any explanation absurd. The way of relating yourself, from ancient times, to the environment in which a struggle to make the most of resources was fought, where a cultural system in which you recognise yourself became necessary, the locus that relates ambiguous freedom of the rituals against the uncertain freedom of justice.

The hour of Angelus. The passive receiver transformed into a piece of observation in Vaqueiro's photos. The repetition, the symbol in vain, the common object rebaptised in its own new context (the naked young girl on the calendar accompanied by the flag of Our Lady of the Boat), the gaps in the way to organise the world and in the marked cards, the step of a dangerous dance, the clown that says "no, no and no" in a Neumann video. The fiesta removing itself from all that is natural in order to show itself as a measured production, full of sensibility which keeps the fascination of the secret and the irony of its vision.

Margarita Ledo Andión

AGRADECIMENTOS

Sería tarefa propia dun enciclopedista establece-la relación precisa das persoas que me emprestaron a súa axuda na realización do presente volume. Na imposibilidade de facer referencia a todas, cómpre que agradeza, de xeito salientable, a colaboración dos danzantes de Vilanova dos Infantes (Celanova), do Hío (Cangas) e de Lamas (Xinzo de Limia), así como a dos volantes de Nogueira de Miño (Chantada) e a dos compoñentes dos ranchos de Riofrio (Mondariz). Mención a parte deben ocupar Carlos Rodríguez Calvente, boteiro da parroquia de Castiñeira, en Vilariño de Conso, Maricarme Tejada, troteira de Bande, e Fernando Mariño, irriro peliqueiro de Castro Caldelas, pola súa cooperación desinteresada e a súa infinda paciencia, así como Manuel Álvarez, de San Adrán de Cobres. Tamén o meu agradecemento a Manuel Sendón, Xosé Luís Suárez Canal e Xosé Soutullo que, coas súas observacións, contribuíron a mellora-la calidade do produto final. Fago extensiva, de maneira especial, a miña gratitude a Margarita Ledo Andión e Xosé Manuel González Reboredo, polos textos escritos especificamente para esta publicación e o interese que depositaron na mesma, e a Carlos Casares, xa que, sen o seu concurso, este libro non vería a luz.

DATOS BIOBIBLIOGRÁFICOS

Nacido en Vigo o 4 de agosto de 1948, é fotógrafo profesional.

EXPOSICIÓNS INDIVIDUAIS

- 1983 * Casa da Cultura. Vigo. *Sulagos*. (Con Manuel Sendón)
* Fotogalería "Cuartooscuro". Ferrol. *Sulagos*
- 1984 * Galería Sargadelos. Santiago de Compostela. *Sulagos*
* Aula de Cultura. Caixa Galicia. A Coruña. *Sulagos*
- 1987 * Museu dos Biscainhos. Braga
- 1991 * Posada del Potro. Córdoba
- 1992 * Casa das Artes e da Historia. Vigo

EXPOSICIÓNS COLECTIVAS

- 1983 * III Festa da Poesía do Condado. Salvaterra
- 1984 * I Fotobienal. Vigo
- 1985 * *Foco '85*. Madrid
* *V Festa de Poesía do Condado*. Salvaterra
* *Fotógrafos pola paz*. Ateneo. A Coruña
* *Ollares no tempo*. U.I. Menéndez Pelayo. A Coruña
* *O Mar*. Sala dos Peiraos. Vigo
- 1986 * *Fotógrafos pola paz*. A Coruña
* *Vigo Porto Atlántico*. Casa de don Hugo. Porto
* II Fotobienal. Vigo
- 1987 * Museu dos Biscainhos. Braga.
* VII Festival de Poesía do Condado. O Porriño.
* *Antropología e memoria. Visão actual da arte galega*.
Fundação Gulbenkian e Sociedade Nacional de Belas Artes. Lisboa
* Xornadas de Cine e Vídeo de Galiza. O Carballiño
* Douarnenez. Bretagne
- 1989 * II Mostra Fotográfica. Lugo
- 1992 * Casa das Artes e da Historia. Vigo
- 1996 * Sala de exposicións da Estación Marítima. A Coruña
* Casa das Artes e da Historia. Vigo
- 1997 * Centro Cultural Municipal. Ferrol
* Museo Municipal. Ourense
* Teatro Principal. Pontevedra
* Fundación Caixa Galicia. Santiago
* Hospital da Caridade. Ferrol

PUBLICACIÓNS

Libros

- 1990 * *Galicia*. Vigo. Ir Indo Edicións. 291 fotografías en cor.
Texto de Camilo José Cela
- 1999 * *Celanova*. Vigo. Ir Indo Edicións. Texto de Xosé Luis Méndez
Ferrín e Xosé Benito Reza

Catálogos

- * *I Fotobienal*. Centro de Estudios Fotográficos. Vigo
- * *Ollares no tempo*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo
- * *II Fotobienal*. Centro de Estudios Fotográficos. Vigo
- * *O Mar*. Sala dos Peiraos. Vigo
- * *Arte contemporánea da Galiza*. Fundação Gulbenkian. Lisboa
- * *II Mostra Fotográfica*. Lugo
- * *Fotógrafos en la Posada del Potro*. Córdoba
- * *Cuatro direcciones*. Fotografía contemporánea española 1970-1990. Madrid
Centro de Arte Reina Sofía

OUTRAS ACTIVIDADES

Fundador, xunto con Manuel Sendón e Xosé Luís Suárez Canal, do *Centro de Estudos Fotográficos*, participou con estes na posta en marcha da *Sala dos Peiraos* de Vigo, primeiro recinto estable de Galicia dedicado exclusivamente á fotografía, así como a Fotobienal da cidade viguesa. Conferenciante sobre temas de fotografía, impartiu ademais, diversos cursos verbo desta disciplina.

É autor dos libros de poesía *Lideiras entre a paisaxe*, *Informe da gavilla*, *Camiño de Antioquía*, *A fraga prateada* e *A cámara de névoa*, así como os de narrativa *O soño dirixido* e *Os xenerais de África*. É, tamén, autor da *Guía de Galiza máxica, mítica e lendaria*. A súa obra literaria áchase recollida en diferentes xornais e revistas especializadas como *Coordenadas* ou *Dorna*, figurando, ademais, nas antoloxías *Poesía Galega* (Murcia), *Escolma de Poesía Galega* (Barcelona), *An anthology of Galician short stories* (Nova York), *Una cala en la poesía gallega de hoy* (Xixón), *50 anos de poesía galega* (A Coruña), *Desde mil novecientos treinta e seis* (Sada), *Río de son e vento* (Vigo) ou *La poésie galicienne de 1936 à 1990* (Namur). Bolseiro do Ministerio de Cultura, recibiu o premio Esquio de poesía e o Premio da Crítica española.