

O CASO VIÉITEZ

Data recepción: 2015/07/30

Data aceptación: 2016/07/17

Contacto autor: enrique.lista@yahoo.es

Enrique J. Lista Romay

Universidade de Vigo

RESUMEN

Virxilio Viéitez (Soutelo de Montes, 1930 – 2008) fue un fotógrafo profesional rural que, tras un período emigrado en Aragón y Cataluña, regresa a su pueblo natal y ejerce el oficio en su comarca, con mayor actividad entre los últimos años cincuenta y los sesenta, aunque seguirá trabajando hasta los años ochenta.

Si este perfil biográfico puede ser semejante al de muchos otros fotógrafos profesionales de la época, lo que acontece con Viéitez desde el final de los años noventa resulta un caso poco frecuente, aunque con precedentes en el contexto internacional: su trabajo será descubierto como “obra” (de arte) y el fotógrafo será valorado como “autor” (artista), siguiendo un proceso de legitimación que puede calificarse de vertiginoso, tanto en lo que se refiere a su presencia en exposiciones relevantes como en el mercado del arte.

Palabras clave: fotografía, legitimación, autoría, revisión histórica

ABSTRACT

Virxilio Viéitez (Soutelo de Montes, 1930-2008) was a professional rural-based photographer who, after a period in Aragon and Catalonia, returned to his home village and worked locally. Though he was at his most active between the late 1950s and the 1960s, he continued working through to the 1980s.

While his biographical profile may be similar to that of other professional photographers of the time, Viéitez presents a somewhat unique case in that his work was reappraised in the 1990s, though such reappraisal was not an unknown occurrence in the international arena. It was then that his work was discovered as “art” and that the photographer came to be regarded as an “author” (artist). The process of legitimisation that followed can be described as dramatic, both in terms of his presence at major exhibitions and in the art market.

Keywords: photography, legitimisation, authorship, historical reappraisal

Coa coartada etnográfica ou antropolóxica, a mirada occidental puido reavaliar como *arte* obxectos ou produtos de culturas ou tempos lonxanos, que non estaban orixinalmente destinados a cumprir unha función estética (e moito menos pretendían encaixar no canon eurocéntrico da arte). A distancia sempre pode favorecer

este tipo de manipulacións do significado e do valor, pero a cercanía tampouco foi nunca un obstáculo, e a Historia da Arte occidental tamén está chea de relecturas e reavaliacións.

Referíndonos xa ó ámbito da fotografía, un caso concreto deuse na New York Public Library, onde Julia van Haften, directora do proxecto



Fig. 1. Eugène Atget: *Cour du Dragon, Rue du Dragon, distrito 6º*, 1913 (Fonte: atgetphotography.com); Karl Blossfeldt: *Adiantum pedatum*, 1928 (Fonte: michaelhoppengallery.com); Virxilio Viéitez: *Familia, Ventoso*, 1958-1959 (Fonte: *Virxilio Viéitez: catálogo de exposición*, Fundación Telefónica, MARCO, Madrid, 2011, p. 217).

de documentación das coleccións fotográficas, foi responsable, segundo Douglas Crimp², de que o que antes era “Exipto” figure hoxe como “Beato”, “du Camp”, ou “Frith”. As imaxes e os seus produtores non mudaron, pero sí o fixo a función e o valor que se lles asigna dentro da institución que os acolle. Un estudo rigoroso da obra destes *autores* debería non só analizala en relación ao contexto histórico no que se realizou, senón tamén en relación ao contexto no que o traballo de cada un deles deveu *obra* (de arte).

Casos similares non só son frecuentes dentro da Historia da Fotografía, senón que moitos implicaron procesos de construción dalgúns dos autores clave sobre os que se sustenta esa mesma Historia: Eugène Atget e Karl Blossfeldt poden ser os exemplos máis paradigmáticos no que se refire ao contexto internacional, mentres que Virxilio Viéitez é o caso máis claro para a Historia da Fotografía galega. Ningún deles realizou o seu traballo fotográfico pensando que estaba a facer *arte*, e todos foron (*re*)*descubertos*, outorgándoseelle, de xeito retrospectivo, unha posición nesa *Historia* (ou *historia*) que para a fotografía se ten construído. En todos os casos hai, daquela, un desprazamento do espazo social e discursivo³ no que se ubican as fotografías destes autores, é dicir, un cambio nas institucións, axentes e relatos que lles dan lexitimidade: o que eran postais comerciais do vello París que estaba a desaparecer (Atget), modelos visuais para o traballo ornamental en forxa (Blossfeldt) ou documentos para o relato familiar ou social que

albergan os álbums privados (Virxilio Viéitez), deveñen imaxes plásticas que, aínda no caso de manter referencia aos seus contextos de orixe, farano dende o distanciamento da mirada estética. O que eran obxectos de uso deveñen obras de arte. Certo é que isto non só aconteceu coa fotografía, pero dada a súa ampla diversidade de usos (científicos, informativos, domésticos, artísticos, administrativos, etc.), os desprazamentos e as ambigüidades son a norma respecto da ubicación da mesma nun campo determinado, se ben é certo que nunca coma na actualidade se tiñan realizado unhas operacións tan fulminantes e tan claramente vencelladas a axentes que designan como arte (e logran que sexan aceptados como tal) produtos que, sen dúbida, non tiveron na súa orixe intención de situarse nese campo (Fig. 1).

Os desprazamentos (non só no que se refire á fotografía) afectan con frecuencia a produtores con pouca capacidade de intervención no proceso da súa designación como *autores recién descubertos*. Se, ademais, estes *autores* proveñen do terceiro ou *cuarto mundo*, engádesse un compoñente do exotismo que pode apreciarse, por exemplo, no caso de Arthur Bispo do Rosario, que Mar Caldas analiza con profundidade e agudeza na súa tese de doutoramento, na sección que leva o significativo título de “Del manicomio a la Bienal de Venecia”⁴. Emparentado co caso de Bispo do Rosario, pero aínda máis co que nos ocupa de Virxilio Viéitez, está o do maliense Seydou Keïta (Fig. 2), que traballa no seu país como fotógrafo profesional (sen aspiracións

artísticas) dende o final dos anos 40, e que nos anos 90 é *descuberto para a Arte*, sendo a súa obra exposta nos Encontros de Arles e na Fundación Cartier (en ambos casos no ano 1994). Como no caso histórico de Berenice Abbot, descubridora de Eugène Atget, Bispo do Rosario e Keïta foron *descubertos*, respectivamente, por Federico Morais e Françoise Huguier. Podemos ver aquí unha das consecuencias das grandes mostras de arte internacional (e multicultural) que proliferan dende as últimas décadas do século pasado e do poder que a partir delas teñen gañado os comisarios, algúns deles convertidos en auténticas estrelas, ao lado ou mesmo por enriba do protagonismo dos artistas (Fig. 2).



Fig. 2. Seydou Keïta: *Sen título*, 1949-1952 (Fonte: zonezero.com); Virxilio Viéitez: *Dorotea do Cará*, Soutelo de Montes, 1960-1961 (Fonte: *Virxilio Viéitez...*, p. 203).

Alén da acción duns axentes lexitimadores, temos que facer notar tamén que para o desprazamento dun produtor cara o campo da arte ou, podería dicirse, a máxica conversión en *artista natural* dun *produtor inxénuo*, tamén é preciso que no campo de acollida (o campo da arte, especializado ou non) se den unhas condicións que posibiliten estes procesos.

No plano máis discursivo, podemos dicir que o relato co que se acompaña (e constrúe) ao novo autor terá que axustarse ou, a lo menos, ser compatible cos valores vixentes dentro do campo cara o que se produce o desprazamento, pois este proceso non se limita á ubicación dun autor nas institucións axeitadas. Como lembra Rosalind Krauss⁵, "Hacer operativa una legitimación requiere ir más allá de la simple exposición de la pertenencia aparente a la misma familia: exige, por el contrario, la demostración de la necesidad interna y genética de tal pertenencia".

Aínda que poidamos ser bastante escépticos respecto daquela *morte do autor* que decretaran Barthes e Foucault, e sospeitemos que a posmodernidade nos ten devolto aquel mito tras un lavado de cara que o presenta agora como marca comercial, tamén é certo que nos resulta revelador entender a obra de arte contemporánea como unha rede intertextual, sendo a posibilidade de establecer conexións significativas con autores xa lexitimados (Fig. 3) o que a valida dentro do campo da arte, non sendo suficiente (e nen sequera necesaria) a vontade de autoría do produtor.

De calquera xeito, non é só esta pertinencia discursiva do produto designado como *obra* o que fai posibles os desprazamentos senón, sobre todo, e como analiza a citada Mar Caldas⁶, un cambio na estrutura do campo da arte, onde a autonomía dos artistas (a capacidade de lexitimarse a sí mesmos e de lexitimar aos seus produtos) cede terreo en favor doutros axentes (*heteronomía*). Lonxe xa do período vangardista onde os propios artistas eran os axentes con máis capacidade para designar o valor artístico da súa produción, uns sistemas da arte cada vez máis complexos e profesionalizados, pero tamén a ampla rede de intereses non artísticos asociados á arte (ou ao modelo da industria cultural ao que a propia arte se acaba asimilando), serán as instancias máis determinantes á hora de designar hoxe ese valor.

A non ser que certo formalismo tome como conclusión as súas propias ferramentas de análise, semella que o círculo da *arte pola arte* nunca acaba de pecharse. Con todo, os axentes lexitimadores dos produtores desprazados, como hábiles contadores de historias, tenderán a permanecer invisibles, contribuíndo a xerar ilusión de obxectividade da súa narración, a crenza de que a mesma responde a unha realidade preexistente da que se limitan a dar conta. Así, centrándonos xa no caso de Virxilio Viéitez, parécenos máis relevante que anecdótico o feito de que na biografía incluída no voluminoso catálogo coeditado polo MARCO e a Fundación Telefónica para a súa última grande exposición antolóxica⁷, só se recolle a traxectoria vital e profesional de Viéitez e apenas se esbozan os fitos que supuxeron a súa entrada no campo da arte⁸. Sen eses



Fig. 3. Walker Evans: *Allie Mae Burroughs*, Alabama, 1936 (Fonte: umma.umich.edu); *Virxilio Viéitez: María de Adolfo*, Soutelo de Montes, c.1958 (Fonte: M. Sendón e X.L. Suárez Canal, eds., *Virxilio Viéitez*, colección *Album*, CEF, Vigo, 1998, p. 167); Richard Avedon: *Jacob Israel Avedon*, Sarasota, Florida, 1969 (Fonte: thejewishmuseum.org); *Virxilio Viéitez: Sen título*, 1965 (Fonte: *Virxilio Viéitez...*, p.417); *Virxilio Viéitez: Pardesoa*, 1959-1960 (Fonte: M. Sendón e X.L. Suárez Canal, eds., *Virxilio Viéitez...*, p. 52); August Sander: *Rapazas de campo*, c.1928 (Fonte: americansuburbx.com); *Virxilio Viéitez: Julito*, Cerdedo, 1962-1963 (Fonte: *Virxilio Viéitez...*, p. 81); Diane Arbus: *Rapaz cunha granada de man de xoguete*, 1962 (Fonte: metmuseum.org).

fitos e ese proceso de desprazamento, se a traxectoria de Viéitez rematara co seu abandono da fotografía dúas décadas antes do seu falecemento, non estaríamos falando aquí del como do único caso, non xa a nivel galego senón no marco de todo o Estado, no que un fotógrafo profesional histórico foi introducido con éxito no campo da arte (podería mesmo engadirse *contemporánea*).

Trátase sen dúbida dun caso moi complexo, e o seu tratamento en profundidade requiriría un extenso estudo específico, pero expoñemos aquí algúns dos seus aspectos máis determinantes: Comezaremos separando as traxectorias profesional e vital de Viéitez (mentres tratamos definir os rasgos máis relevantes da súa produción) do proceso posterior da súa entrada na arte da man doutros axentes e remataremos co apuntamento dalgunhas liñas do debate aínda aberto sobre o seu caso apoiándonos, entre outras fontes, nas entrevistas realizadas polo autor deste artigo como parte da investigación para a súa tese de doutoramento⁹ (Fig. 4).



Fig. 4. Virxilio Viéitez: *Autorretrato de Virxilio Viéitez para DNI*, 1964-1965 (Fonte: *Virxilio Viéitez...*, p. 285).

O Viéitez fotógrafo

Virxilio Viéitez nace en Soutelo de Montes (Pontevedra) en 1930. Despois dun período en Santiago de Compostela, aos 18 anos viaxa ao

Pirineo Aragonés, onde traballa como mecánico e onde compra a súa primeira cámara fotográfica. Posteriormente trasládase a Cataluña e empeza a traballar na localidade de Palamós como axudante do fotógrafo Juli Pallí, con quen aprende o oficio. Traballará tamén como fotógrafo na Costa Brava, ata que en 1955 ten que volver a Soutelo por mor da enfermidade da súa nai. Viéitez casará e establecerase na súa vila natal, abrindo un estudo fotográfico e traballando para clientes de toda a bisbarra de Terra de Montes. A maior parte deste traballo profesional é en branco e negro, aínda que a partir de finais dos anos sesenta realiza tamén fotografía en cor. Se ben a súa etapa máis prolífica se desenvolve nas décadas anteriores, Virxilio Viéitez continúa exercendo como fotógrafo ata finais dos anos oitenta, compaxinándoo con outros traballos.

Esta esquemática biografía non parece revelar nada extraordinario ou que diferencie claramente a Viéitez doutros fotógrafos profesionais galegos da mesma época, pero tal vez sexa preciso ler entre liñas ou reparar nos detalles¹⁰.

Os coñecementos técnicos de fotografía que Virxilio Viéitez puido adquirir no seu período como emigrado non deberon ser moi exhaustivos - nos seus retratos de estudo poden atoparse erros técnicos como as dobres sombras (Fig. 5) - e tampouco tivo contacto coa obra dos referentes da Historia da Fotografía cos que acostuma a asociarse o seu traballo (August Sander, Paul Strand, Walker Evans, Diane Arbus...). Aínda que non adquira coñecementos específicos neste terreiro, sí terá polo menos a experiencia doutro contexto (xeográfico e social). O feito de que o seu regreso a Galicia non sexa por vontade senón pola enfermidade da súa nai e, polo tanto, que non leve implícita a compoñente da tónica *morriña*, pode facernos pensar que o contexto co que aquí se atopa puido resultarlle ben pouco susceptible de idealización: Aínda que a vida na Costa Brava dos 50 non tivera sido luxosa, a do interior de Galicia no mesmo período debería resultar, a bo seguro, moito máis dura. Isto non quere dicir que Viéitez sinta desprezo polo seu contexto natal, pois o feito de que se instalase alí e a dignidade coa que representa aos seus veciños fan evidente o vínculo que mantén con Soutelo, a Terra de Montes e as súas xentes.



Fig. 5. Virxilio Viéitez: *Retrato de estudo*, 1950-1960 (Fonte: *Virxilio Viéitez...*, p. 115).

Neste equilibrio entre certo distanciamento e a pertenza á comunidade que retrata é onde pode residir unha das especificidades de Viéitez. É certo que outros fotógrafos profesionais galegos retrataron aos seus veciños (pensemos por exemplo no fotógrafo da Costa da Morte Ramón Caamaño), pero a ausencia de *idealización* (que non a falta de respecto) confírelle ás imaxes de Viéitez unha capacidade comunicativa moi directa, non exenta de artificios pero sí de adornos.

Cómpre facer aquí, dentro dos fotógrafos profesionais históricos, a distinción entre os que traballaban no contexto rural e os que traballaban en contextos urbanos. Tanto Viéitez como Caamaño pertencerían ao primeiro grupo, que terá entre as súas características un achegamento moito máis estreito e sobrio aos retratados, mentres que os profesionalizados fotógrafos urbanos mantiñan unha relación máis superficial cos seus clientes, aos que habitual-

mente retrataban e actitudes menos serias e/ou con menor hieratismo. Sirva como exemplo o contraste entre as tres fotografías de comunión da fig. 6. A primeira delas, procedente do arquivo Pacheco e realizada na cidade de Vigo pode caracterizarse por un menor hieratismo e unha maior sofisticación respecto das outras dúas, realizadas respectivamente en Muxía e Soutelo de Montes (Fig. 6).



Fig. 6. Fotografías de comunión: Arquivo Pacheco, c.1920 (Fonte: P. López Mondejar, ed., *Pacheco : A memoria dun tempo e dun país*, Lunweg e Concello de Vigo, 2002, p. 46); Ramón Caamaño, s.d. (Fonte: M. Sendón e X.L. Suárez Canal, eds., *Ramón Caamaño : Retratos da Costa da Morte*, CEF, Vigo, 2002, p. 61); Virxilio Viéitez, *sen título*, 1955-1965 (Fonte: M. Sendón e X.L. Suárez Canal, eds., *Virxilio Viéitez...*, p. 64).

No que se refire a análise da fotografía histórica en Galicia cómpre lembrar tamén que, no período (pero tamén no contexto) no que Viéitez realiza as súas fotografías máis valoradas, a autoridade do fotógrafo e a solemnidade do acto fotografico tiñan aínda un grande peso. A pesar de que esta autoridade era propia de calquera fotógrafo profesional daquela época (especialmente no contexto rural), en Viéitez había un *plus* de autoritarismo¹¹: Dispoñía as escenas e controlaba as poses ata un punto que lle facía case innecesario repetir os disparos (nos seus negativos é raro atopar máis dunha toma do mesmo modelo). Tamén é certo que esta ausencia de probas ou gasto innecesario de material tiña que ver cunha grande escaseza, pero é característico de Viéitez o non demorarse nin *deleitarse* no traballo. Dos testimonios da súa filla Enriqueta (*Keta*) conclúese que o que movía ao seu pai non era tanto o traballo técnico coa fotografía como o trato que daquela se lle prestaba ao fotógrafo¹². Deste xeito, podemos entender que Viéitez escollera, de entre os traballos que podía realizar (lembramos que tiña traballado na construción e que, no contexto de Soutelo, podía ter optado por esa adicación ou seguramente tamén pola

actividade agraria), escolle o máis libre¹³, elegante e menos *físico* traballo de fotógrafo. Gustoso de aparecer onde eran reclamados os seus servizos na súa moto¹⁴ ou no seu coche¹⁵ (nos últimos tempos ía acompañado de Keta), podía demorarse na acollida que se dispensaba ao fotógrafo (con ágape e conversa), pero non acostumaba a facelo na propia toma das fotografías.

Se as ocasións e os temas eran os demandados polos clientes, habituais para calquera fotógrafo profesional da época: carnés, fotografías familiares e retratos (alguns para enviar á emigración¹⁶), velorios e enterros, *bodas*, *bautizos* e *comuñóns* (aínda que as celebracións non son tan habituais naquelas imaxes), Viéitez trátaos con pouco ornamento, ata o punto de que, cando se inclúe algún elemento adicional no retrato, acostuma a ter unha función simbólica moi explícita (aínda que dende a lectura contemporánea se nos escapen algúns dos códigos precisos para a súa interpretación): Os *haigas*, os animais, os xoguetes, pode dicirse, son exhibidos como *patrimonio familiar* e, no caso dos animais, mesmo como *familiares* (Fig. 7).



Fig. 7. Virxilio Viéitez: *San Marcos*, 1962 (Fonte: *Virxilio Viéitez...*, p. 207).

De igual maneira que estes obxectos materiais e animais domésticos confiren valor ao retrato, os elementos que poden restarllo son disimulados sen moita sofisticación (algunhas fotografías de nenos de comunión entre as ber-

zas agochan pantalóns xa demasiado curtos ou zapatos demasiado gastados). Tanto os suxeitos retratados como os obxectos adxacentes amósanse, en xeral, cun marcado hieratismo, aínda que algunhas imaxes da época tardía de Virxilio Viéitez están máis próximas á instantánea, o que pode deberse a un cambio de actitude nas persoas fotografadas e non na do propio Viéitez (Fig. 8).



Fig. 8. Virxilio Viéitez: *Bar Os Carteiros*, Soutelo de Montes, 1966 (Fonte: *Virxilio Viéitez...*, p. 226).

En calquera caso, a descrición que Viéitez fai do seu contexto mantén sempre un distanciamento que non chega a implicar a denuncia das condicións de vida, pero que se manifesta na dignidade do xeito en que é retratada a súa comunidade, ofrecéndolles unha imaxe aceptable de sí mesmos. Podemos intuír que ese distanciamento, aínda que tivera unhas motivacións ben diferentes (en Viéitez, un xeito de posicionarse fronte á realidade que se está a vivir), pode enlazar con aquel distanciamento que se mantén como escolla estética nos autores cos que se relaciona a Viéitez.

Observemos aquí que se, como apunta Vilém Flusser¹⁷, as posibilidades de representación están xa inscritas na tecnoloxía (o *programa* do aparato), Viéitez non precisaba coñecer aqueles referentes para que o seu distanciamento tivese como resultado unhas imaxes que poden ter claros paralelismos estéticos cos mesmos. Sendo máis específicos nesta cuestión, resulta moi relevante que, no período do seu traballo máis significativo (estendémonos máis adiante neste punto), Virxilio Viéitez empregase unha cámara *Rolleiflex*: o formato cadrado e a posición de manexo da cámara (a altura do peito), orientados polos criterios

do fotógrafo, condicionan o aspecto das imaxes. Viéitez alónxase dos suxeitos para evitar as deformacións ópticas ás que era totalmente contrario, reencadrando despois os negativos segundo as esixencias técnicas da fotografía de identidade ou do que os clientes agardaban, mentres que a posición relativamente baixa da cámara (co visor na parte superior) e o conseguinte leve contrapicado contribúe en ocasións a dar certa *presenza épica* aos retratados, como tamén sucede na máis icónica das fotografías de Manuel Ferrol (tomada tamén unha *Rolleiflex*) (Fig. 9).



Fig. 9. Manuel Ferrol: fotografía da serie *Emigración*, 1957 (Fonte: M. Sendón e X.L. Suárez Canal, eds., *VIII Fotobienal de Vigo 98: catálogo de exposición*, Concello de Vigo, 1998, p. 70); Virxilio Viéitez: *O Ginio*, 1959 (Fonte: *Virxilio Viéitez...*, p. 418).

Descoñecemos se Viéitez compoñía as imaxes segundo o que podía encadrar polo visor da súa cámara ou se o facía visualizando xa o resultado reencadrado, pero está claro que a elección (posterior e allea) de amosar a totalidade das imaxes cando comezan a exhibirse en contextos artísticos responde a unha mirada contemporánea que ten por relevante o que no emprego orixinal daquelas fotografías se consideraba anecdótico. Non é casual que o formato cadrado da *Rollei* deixase un maior *resto* ao recortar a imaxe segundo os formatos da fotografía de identidade. Ese *resto*, recuperado nas copias recentes para exposición, pero desbotado por Viéitez, é parte do que máis nos fascina nas súas imaxes: as beiras daquela saba raída que fai de telón improvisado, etc (Fig. 10).

Non podemos avaliar con exactitude en qué grao, pero está claro que o *aparato* tivo moita importancia neses aspectos das fotografías de Virxilio Viéitez que hoxe valoramos. Tampouco é casual que poidan sernos familiares algúns dos rasgos das súas fotografías que na actualidade



Fig. 10. Virxilio Viéitez: *Familia de Luísa Iglesias e Sara de Arnelas*, 1962 (Fonte: *Virxilio Viéitez...*, p. 169).

lemos cunha influencia que xa ven de volta: Referímonos ao que Olivier Lugon¹⁸ ten analizado como *estilo documental*, aquel situado dentro da Historia da Fotografía entendida como medio autónomo no que se adoptaran con finalidade estética rasgos de diversas prácticas fotográficas de *uso documental*, incluída a fotografía popular. Se en Viéitez vemos a August Sander ou a Walker Evans é porque estes, á súa vez, xa tiñan adoptado un xeito de fotografar propio de profesionais que (alén da distancia temporal) podían ubicarse en ámbitos de práctica fotográfica moi similares ao do fotógrafo de Soutelo.

De calquera xeito, aínda que exista unha potencialidade estética no traballo de Viéitez (marcada en maior ou menor grao pola técnica), o relevante é a mirada posterior, a que aplica a lectura intertextual, a que fai dese traballo *obra* e constrúe ao seu produtor como *autor*.

O Viéitez artista

Se as potencialidades da obra de Viéitez se actualizan coa súa lectura intertextual, poñendo (de xeito explícito) as súas imaxes en relación con autores concretos da Historia da Fotografía, ou vencellándoas (de xeito implícito) cunha memoria colectiva de imaxes que a fotografía contribuíu a construír, podemos dicir que o primeiro momento desta segunda lectura comeza cando Keta Viéitez revisa os vellos negativos do seu pai. Keta puido ter coñecemento de moitos daqueles referentes que sobre a obra de Viéitez se proxectarían pero, sobre todo, pertence a unha

xeración posterior, que xa tivera contacto cunha *inconosfera* que podía ser global pero que non penetra en Galicia ata hai ben poucas décadas.

Co interese desta segunda mirada e co conxencementamento deste segundo valor (estético) do traballo de Viéitez (que xa tivera o seu valor comercial e social no seu contexto restrinxido), Keta comeza a positivar os negativos do seu pai, non sen certas dificultades¹⁹, e realiza a primeira exposición de Virxilio Viéitez en Soutelo de Montes no verán de 1997. Manuel Sendón, de viaxe pola zona, vé un cartel que anunciaba a exposición, visítala e, de novo cunha lectura intertextual (á que neste caso, pola súa longa experiencia de xestión, se suma o coñecemento das posibilidades dun traballo fotográfico nos circuitos expositivos), faise consciente da grande potencialidade daquelas fotografías. Sendón entra en contacto con Keta e (xunto con X.L. Suárez Canal), revisan o arquivo de Viéitez. Se ben atopan moitas imaxes de calidade, para a exposición de Virxilio Viéitez que incluírán na Fotobienal do 1998 e para a primeira monografía adicada a este autor²⁰ escollerán só fotografías en branco en negro do período 1955-1965²¹. As imaxes expostas na Fotobienal, principalmente retratos, non só pasan pola escolma dos comisarios, senón que son ampliadas a formatos que Viéitez nunca empregara²², positivando todo o encadre cando, como dixemos, as copias orixinais eran reencadradas segundo o uso ao que se destinaban. O sentido orixinal das imaxes, que tiña xa mudado dende o inicio desta segunda lectura intertextual e estética, transformase dende o que tiñan como obxectos de uso (aínda que uso simbólico) ao duns obxectos de contemplación (tampouco exentos de contido simbólico). Podemos dicir que o uso orixinal quedou incluído dentro do contido simbólico desta segunda vida artística das imaxes, ao lado dos contidos históricos e sociolóxicos que as novas miradas *informadas* poden apreciar nestas fotografías.

Alén de cuestións interpretativas, é de importancia capital a necesidade de que axentes con capacidade de lexitimación sitúen a *obra* no espazo axeitado para que, coas claves que o contexto marca, se poidan realizar esas segundas lecturas. Sendón e Suárez Canal deron ese primeiro paso de lexitimación, pero eles mesmos

eran conscientes de ata onde podían chegar coa obra de Viéitez e deseñaron unha estratexia para a proxección deste recién designado *autor* acudindo a outros axentes. Conscientes tamén de que sería máis doado acadar a valoración dende o estranxeiro que acudindo a puntos de maior visibilidade dentro do Estado, convidan para as actividades paralelas da Fotobienal do 98 a Christian Caujolle, fundador da axencia VU, daquela director artístico da mesma, e tamén director da galería homónima en París. O contacto presencial coa obra que deste xeito se buscaba considerábase importante porque as imaxes que se lle tiñan enviado previamente ao propio Caujolle, a través de Internet ou en copias impresas de dimensións reducidas, non despertaran nel grande interese. A estratexia deu resultado e Viéitez expón individualmente na galería VU de París en 1999 (para o que incluso foi desprazada do calendario outra exposición prevista para as mesmas datas).

A repercusión daquela mostra na prensa francesa e posteriormente na española parece confirmar a pertinencia de realizar o lanzamento de Virxilio Viéitez a través de París: *Le monde* adicoulle unha páxina (13/01/1999) e *Liberation* dúas (25/01/1999), artigos que tiveron eco inmediato en España, onde *El País* adica a Viéitez en principio unha páxina (31/01/1999) e máis tarde sete páxinas no suplemento dominical (14/02/1999)²³.

Ó voltar de Francia, a exposición da Fotobienal ten unha longa itinerancia entre 1999 e 2001²⁴ e, máis adiante, Viéitez terá outras importantes exposicións individuais entre as que poden destacarse a da Galería Juana de Aizpuru (Madrid, 2009, galería coa que Viéitez será presentado en ARCO) e a grande antolóxica coproducida polo MARCO e a Fundación Telefónica, exposta en Vigo (2010) e en Madrid (2013).

Virxilio Viéitez tamén participará en numerosas colectivas relevantes²⁵ e a súa obra entrará en importantes coleccións de arte e/ou fotografía²⁶ pero, pola pertinencia para a análise que aquí estamos a facer, afondamos de seguido na súa vinculación ca galería Juana de Aizpuru e na exposición antolóxica que temos destacado.

O caso da relación de Virxilio Viéitez con Juana de Aizpuru supón a súa entrada *pola porta grande* no mercado da arte en España (se ben a

galería VU xa era comercial, e Viéitez tiña vendido obra a importantes coleccións francesas). Igual que nos casos de Alberto García Alix ou Cristina García Rodero, Juana de Aizpuru aposta por un tipo de fotografía ata facía ben pouco rexeitada polo mercado da arte contemporánea pero, na medida en que este tipo de fotografía xa comezaba a ser acollida e lexitimada polas institucións artísticas, unha grande oportunidade comercial, cun *corpus* de imaxes virxes para o mercado (máis no caso de Viéitez, un autor *descuberto*, que no dos outros dous citados, autores xa consolidados como tales). Aínda que esta fase comercial da carreira do novo autor non comeza con Juana de Aizpuru (aparte da galería VU, houbo tamén, entre outros, interese por parte da compostelá galería Trinta), e aínda que algúns destes axentes con intereses comerciais se dirixen a Suárez Canal e Sendón, ambos desvincúlanse de todo o que suporía a venda da obra de Viéitez²⁷.

En canto á exposición antolóxica que se celebra en primeiro lugar no MARCO de Vigo en 2010, resulta pertinente contrastala coa exposición que se lle fixera a Virxilio Viéitez na Fotobienal do 98. Dixeramos que a exposición da Fotobienal amosaba unha escolma moi definida da obra de Viéitez (tanto temporal como tematicamente), centrada no período que se consideraba o de produción máis interesante, segundo precisa Manuel Sendón: "Na exposición de 1998 centrámonos no período 1955-65 por considerarmos que era o máis interesante"²⁸. Para a primeira publicación co traballo de Viéitez foron aínda máis selectivos: "No libro que publicamos naquel momento sobre a súa obra, na colección *Álbum do Centro de Estudos Fotográficos*, subliñabamos a importancia das imaxes realizadas coa cámara Rollei de 1958 a 1960."²⁹

Tentábase así destacar aquel conxunto de imaxes que respondían á *estética* hexemónica dentro da produción de Viéitez, considerándoas tamén como as máis potentes dentro da totalidade da mesma. Acertado ou non, ese criterio dota de solidez e unidade ao conxunto da exposición, composta basicamente por retratos, individuais e colectivos, pero sempre coa característica frontalidade e hieratismo que lles confire a mesma rotundidade. Na exposición do MARCO, comisariada por Enrica Viganò, hai vontade de amosar

unha escolma moito máis ampla do traballo de Viéitez²⁰, incluídas as súas imaxes a cor da última época, pero tamén aquelas dos últimos períodos nas que a relación do fotógrafo cos retratados xa mudara completamente: coa fotografía xa popularizada (pero tamén co certo aire de aperturismo que comezaba a darse en España), a solemnidade do acto fotográfico e a autoridade do fotógrafo ían sendo esquecidas e as persoas amosanse máis desenfadadas ante a cámara, dando como resultado imaxes que poden estar máis próximas á instantánea, mentres as primeiras do mesmo autor podían estar cerca do *estilo documental* (aínda que, obviamente, non para o propio Viéitez). Algunhas destas imaxes máis distendidas poden lembrar a fotogramas de filmes neorrealistas (coetáneos daquelas tomas), e non sería casual daquela que a comisaria da mostra do MARCO fose italiana e tivese un importante coñecemento do Neorrealismo do seu país³¹ (Fig. 11).



Fig. 11. Virxilio Viéitez: *Fermin, Avelino, Bautista e Pepiño*, Soutelo de Montes, 1957 (Fonte: *Virxilio Viéitez...*, p. 139).

Non cremos que esta nova transformación do traballo de Viéitez supoña maior falsificación que calquera das exposicións anteriores, simplemente se está a construír unha versión diferente do relato de Viéitez como autor. O que sí pode resultar máis ou menos evidente é que a dispersión que se da na exposición antolóxica fai que o conxunto da mesma perda rotundidade con respecto a escolma máis centrada da exposición amosada na Fotobienal³².

Non pretendemos tampouco establecer unha prioridade entre os axentes que determinan o significado e valor da obra de Viéitez. Na cadea de acontecementos do seu descubrimento

e entrada na arte, cada peza foi relevante: é probable que Juana de Aizpuru non se interesase por Viéitez se este non tivese pasado por París, para o que foi imprescindible a estratexia de Sendón e Suárez Canal, pero, antes diso, a decisión de Keta de facer a exposición co traballo do seu pai que puido ver Sendón. O que sí pode afirmarse é que Viéitez foi algo así como un *espectador-protagonista* de todo este proceso, pero non un axente activo no mesmo. Se co seu traballo fotográfico profesional nunca pretendera *facere arte*, nos últimos anos da súa vida (falece en Soutelo en 2008) pode ver como o campo da arte (e, por extensión, o contexto social que acepta o que nese campo se designa como *Arte*) o acolle como autor e incluso se tenta darlle un lugar na Historia da Fotografía ou da Arte (relatos sempre reescritos). Claro que, cos tintes aínda románticos que arrastra a noción de autoría, á cuestión da ubicación histórica sempre se engadirá a da "natureza do creador", natureza "pura" que en casos como o de Viéitez non viría contaminada por compoñentes culturais artificiosas ou moi elaboradas³³. O "xenio natural" sempre será un valor nun contexto tan pouco natural como é o campo da arte, de xeito que pode ser empregado como lugar argumental nos discursos de lexitimación que dende ese campo se elaboren. Véxase como mostra o texto de Antonio Lucas no citado catálogo da exposición antolóxica, onde chega a referirse a Viéitez como "un home que ven do fondo do bosque" ou "un ser estepario que é todo o que nós non fomos"³⁴. Tamén resultará significativo ver como Christian Caujolle³⁵ menciona que a realizada para desplazarse ata a galería VU de París sería a primeira viaxe en avión do fotógrafo de Soutelo.

Pode que nesta suposta pureza e raigame *natural* dos artistas (que, paradoxicamente, só se converten en tales tralo designio doutros axentes) se manifeste esa tendencia a *heteronomía* do campo da arte da que falaba Mar Caldas³⁶. A historia do campo, a Historia da Arte, seguiría sendo construída *a base de* nomes, pero non sería construída *por* eses mesmos nomes. A capacidade para designar aos artistas e situalos na Historia non residiría máis neles mesmos, e a menor autonomía dos produtores que se da nestes casos de desprazamento revelaríase idónea para esa dinámica.

Debate sobre o caso

Se queremos valorar o caso de Viéitez, deixando que o debate que se ten suscitado sobre o mesmo permaneza aberto, resulta oportuno acudir ás entrevistas realizadas polo autor deste artigo como parte da investigación para a súa tese de doutoramento, en tanto que nelas se reflicten diversos posicionamentos e opinións ao respecto, manifestadas por axentes relevantes no contexto da fotografía e/ou da arte contemporánea en Galicia (todos os entrevistados foron preguntados por esta cuestión, pero só faremos referencia ás respostas máis significativas no marco deste artigo). Podemos comezar apuntando como unha das liñas do debate a cuestión da inclusión de Virxilio Viéitez na Historia da Fotografía ou da Arte, acudindo ao manifestado por Severino Penelas³⁷, quen considerará esaxerada a pretensión de situar a Viéitez nesa Historia con maiúsculas:

Unha cousa é Alemaña ou Estados Unidos e outra cousa é España, Galicia ou Vigo. Escotar daquela mostra aquilo de ter que reescribir a Historia da Fotografía para facerlle un oco a este nome, paréceme un pouco excesivo. (aínda que tamén considerará que) O bo dos grandes autores ou das cousas que van quedando no tempo é que resisten todas as interpretacións, todos os discursos curatoriais.

Manuel Oliveira³⁸ poñerá o caso nun contexto máis amplo, para facer notar que a relectura é a norma na Historia da Arte, vendo as operacións de posta en valor dun autor como algo lexítimo, pero que só pode sosterse cunha axeitada potencialidade da obra, á que tamén apuntaba Penelas dalgún xeito:

Creo que ten que haber un potencial de base. Sen ese potencial non vas a ningún lado, non se sostén a operación. Por outra banda, ademais de haber un potencial, ten que haber unha conexión entre o material de base e o presente no que se actualiza ese material. Se esa conexión existe, perfecto. Despois, hai que ser sabio á hora de facer todas esas operacións para asignar valor, pero na arte sempre ocorreu isto, non é un procedemento de agora. (...) creo que a nosa maneira de mirar as esculturas gregas é grazas ás fotografías de Horst P. Horst (...). A arte é como unha perla, que vai medrando con capas. É así, non me parece mellor nin peor, creo que é algo inherente á propia arte.

Alberto Ruiz de Samaniego³⁹ será moi crítico coa posición e o sentido dende o que considera que se fan estas relecturas para o caso de Viéitez, xa non tanto referíndose á Historia da Arte senón a cando se toma a obra deste autor como símbolo dunha época e contexto:

En el caso de Virxilio Viéitez, entiendo que no hay esa voluntad de relectura fecundativa o de una hermenéutica que amplíe el campo de lectura, lo que hay es una lectura entre la ironía y la displicencia con respecto al espacio-tiempo de Virxilio Viéitez, una aproximación desde una distancia insalvable, tanto desde el punto de vista temporal, como simbólico o estético, hacia un universo que se observa con cierto paternalismo y, además, con el escamoteo de una visión antropológica, lo cual ya bordea el insulto intelectual, tanto hacia el mundo de Virxilio como a lo que él intentó o a lo que representa ese mundo. Es un escamoteo burdo y paternalista de una época que no se desea comprender ni releer, sino que se desea observar como una forma de turismo cultural, un viaje de una "visualidad otra", en cierta manera indigente y, por tanto, salvable desde nosotros que ahora somos "otra cosa que eso". Hay una carga muy sospechosa en ese trabajo de escamoteo de los signos, más allá del replanteamiento de los formatos. (...) ¿Qué se está homenajando en el caso de Virxilio, la Galicia de Balbino?, ¿Es esa Galicia la que se está relejando? Ni siquiera hay un trabajo nostálgico o de rememoración melancólica, porque quien lo realiza no conocía aquello ni desea hacer ese trabajo del duelo. Lo que hay es un trabajo de turismo antropológico.

Aínda que non queda do todo claro nesta extensa cita, a aceirada crítica non se dirixe a toda a traxectoria seguida pola obra de Vixilio, pois podería dicirse que a mesma tivo varias fases e, claramente, as primeiras non se caracterizaron polo control dos axentes alleos ao noso contexto aos que implicitamente se refire Samaniego. David Barro⁴⁰ establecerá con maior claridade a separación destas fases diversas (e dos axentes implicados), mantendo tamén unha valoración bastante crítica dalgunhas delas, aínda que os motivos varíen respecto dos de Samaniego:

Estoy en desacuerdo desde el momento en que se vende a Harald Szeeman⁴¹. Una persona que tiene una mínima relación con Harald Szeeman llega a Vigo y le convence de que Virxilio podría ser un fenómeno de ventas (porque estaba todo sin vender). A través de Juana de Aizpuru, se

amplian las fotografías y, de repente... Estoy de acuerdo con que se recupere a Virxilio Viéitez de la manera en que se le recuperó, a través de estas ediciones. Sobre esa etapa estoy completamente a favor.

Ainda que tanto Barro como Samaniego teñan en mente a axentes e accións concretas, podería apreciarse certa suspicacia respecto dos circuítos comerciais da arte, mentres que Asunta Rodríguez⁴², dende a súa condición de galerista, correxirá a tendencia a imputar todos os males ao mercado da arte para lembrar que, sexan cales foran as operacións, a clave reside no potencial da obra de Viéitez, capaz de soportar a *subversión* que supón a súa entrada en espazos expositivos:

No le podemos echar la culpa de todo al mercado. Virxilio no tuvo decisión sobre eso, la tuvo la persona a la que él destino como heredera, albacea o responsable. Si Keta no quisiese, eso no se habría hecho, pero el trabajo de Virxilio puede con eso. Da lo mismo el encuadre porque la fotografía sigue siendo maravillosa. (...) Virxilio usa la fotografía como utilizaría superpoderes si los tuviese, tiene una mirada especial y eso es lo que hace que su fotografía se pueda convertir en una obra de arte, pero él no era un artista. Colgar su trabajo en un museo es ya subvertirlo.

Xoan Piñón⁴³ fará fincapé nesta cuestión do potencial de base pero, como é habitual no seu discurso (e no doutros compañeiros de xeración e modelo de práctica fotográfica), vencellará este potencial á autoría, que pasaría por encima da capacidade de lexitimación do contexto:

As obras serán dignificadas mentres haxa sitios que se encarguen de facelo, mentres existan cousas e teñan un valor intrínseco, porque o que vale é a persoa e o que quere comunicar, iso é o máis importante. Mentres haxa iso, o resto non importa.

Antón Patiño⁴⁴ pode manter tamén certa fe no concepto de autoría, pero alude á "proba do tempo" en termos concretos e evidentes:

Dentro dalgúns anos non saberemos quen era Juana de Aizpuru, pero Virxilio vai quedar aí. O mercado pode ser decisivo de cara o éxito conxuntural, pero un fenómeno desa magnitude non hai quen poida agochalo, só a destrución física do material. Que tarde máis ou menos pode ser, pero aparece cunha verdade antropolóxica que sobre-pasa a verdade do fotógrafo.

Tamén hai certa confianza na valía do autor e do seu traballo nas palabras de Rosario Sarmiento⁴⁵ cando alude ao momento no que a Fundación Caixa Galicia aposta por apoiar á produción e itinerancia da exposición individual de Viéitez que fora presentada na Fotobienal de 1998:

Colaboramos en el proyecto de Virxilio, por un interés personal que compartí con Xosé Luís Suárez Canal y Manuel Sendón: Vinieron a plantearnos esta exposición, que fue un éxito total, pero que en aquel momento no era algo fácil de vender en la Fundación. Se apoyó ese proyecto en un momento en que las instituciones tampoco se estaban implicando en ámbitos de fotografía y eso refleja la posición que teníamos respecto a la misma. Para nosotros no había pintores, escultores y fotógrafos; había artistas que hacían proyectos.

Seguindo cos diferentes xeitos de valorar o tipo de autoría que se pode adxudicar a Viéitez, Suso Fandiño⁴⁶ verá con naturalidade o feito de que se lea a Virxilio Viéitez dende a arte contemporánea e que, na liña do que tiña apuntado Olveira, estes cambios de sentido dos obxectos artísticos son normais (entendendo "normal" como *non extraordinario* e/ou como *habitual*) dentro da Historia da Arte:

En cualquier caso, la mirada de Virxilio es la mirada de un artista, aunque él no lo sepa. Él ve como un artista, aunque haya un reencuadre o un querer potenciar partes de la obra que queremos asociar con fotografía clásica de los 40 y 50 (sobre todo americana), ese tipo de fotografía social etnográfica o incluso sociológica. Independientemente de lo que él creyese, estaba haciendo una fotografía que podemos leer hoy desde el arte. Es un debate muy largo. Podría eliminarse todo el arte anterior al s.XIX, porque antes no se tenía la percepción de hacer arte sino una serie de objetos con un tipo de función muy determinada, ya fuese religiosa, política, etc.

Susana Cendán⁴⁷ tamén verá con normalidade a proxección dos intereses do lector sobre a obra:

(...) proyecto la idea de posmodernidad en determinados artistas clásicos que me interesan y no eran posmodernos en absoluto (me estoy refiriendo a otro tipo de artistas). Es mi mirada la que está condicionando la lectura de Virxilio Viéitez, pero no tiene por que ser de ninguna manera, es maravilloso.

Rubén Ramos Balsa⁴⁸ verá aínda a Viéitez como *fotógrafo* (máis que como *artista*), pero considerará que é necesaria a existencia e coexistencia de ambos, como aportadores do sentido completo da tecnoloxía que empregan (a tecnoloxía ten unha grande presenza no discurso deste autor):

Para mí, aquellos que trabajan de manera ontológica con la fotografía (por así decirlo), o que no se consideran artistas, son parte del calado de esa herramienta y de su significado. Sin ellos no se podría definir a los otros.

Xosé Lois Vázquez⁴⁹ tamén verá en certa medida a Viéitez como *fotógrafo* (dende os seus propios posicionamentos como *fotógrafo-autor*) e considerará que a alteración dunha obra fotográfica seguindo parámetros do campo da arte implica unha distorsión:

(...) someter a un fotógrafo que, cos seus medios técnicos, non podía producir ampliacións dun metro e medio a unha posta en escena dese calibre paréceme que é impoñer unha metalenguaxe (algo que existe a outro nivel que o da fotografía) a un produto que eu creo que distorsiona. Estiven vendo a exposición no MARCO e pareceume que Virxilio non fotografaba para eses tamaños.

Margarita Ledo⁵⁰ volverá sobre a importancia do contexto (social, político, cultural e institucional) para analizar como os intereses externos inflúen na lexitimación da fotografía e/ou como a mesma ten que adaptase aos criterios de lexitimidade viventes:

Efectivamente, agora a fotografía volve, pasadas décadas longas, pero teñen que ocorrer casos como o de Cristina García Rodero (que xa entrara en VU e despois en Magnum) e ten que aparecer tamén o fenómeno de Virxilio Viéitez. Teñen que pasar unha serie de fenómenos para que os galeristas vexan oportuno vender esas fotografías, pero estamos no mesmo: nun xogo de oportunidades. (...) Para entrar nos espazos da arte, o medio modifica e pon en valor as súas compoñentes estruturais, o grao a dimensión, borrar o referente, etc. Iso faise nos 70. A partir dos 80 é cando (non nos enganemos) entra o neoliberalismo do que agora estamos vendo as consecuencias.

Nesta escolma de comentarios sobre o caso de Virxilio Viéitez, feitos dende a diversidade das ubicacións respecto do campo da arte dos

axentes citados, vemos que os posicionamentos xiran en torno a dous lugares argumentais básicos: o potencial do traballo de Viéitez e a valoración das operacións de lexitimación que se fixeron sobre o mesmo. Respecto do potencial, parece haber consenso en que sen el non se sosteña calquera operación de posta en valor do traballo de quen pasa a ser considerado un autor. Un dos puntos de diverxencia darase precisamente na tipoloxía de *autor* na que se considera lexitimo encadrar a Viéitez, pero esta diverxencia parece froito da posición dende a que se emite a valoración. A consideración de Virxilio Viéitez como *fotógrafo* (antes que como *artista*) parece darse dende dous posicionamentos diverxentes: Penelas, Samaniego, Barro, Rodríguez ou Ledo fan fincapé no proceso contextual, entendido como o desprazamento dun *fotógrafo* cara a arte (e non do descubrimento dun *artista/autor*), mentres que Piñón ou Vázquez (axentes que teñen unha produción dentro do modelo da *fotografía de autor*) entenderán que a condición de *fotógrafo* xa levaría implícito un modelo lexitimo de autoría. Por outra banda, a posibilidade da consideración como *artista* irá asociada ao entender con normalidade os procesos de relectura estética dos obxectos culturais, fosen ou non concebidos como arte (consideración que parece darse nos comentarios de Olveira, Fandiño ou Cendán), mentres que aqueles que asociaban a autoría á consideración de *fotógrafo* valorarán máis negativamente os cambios formais nas imaxes exhibidas (no caso de Vázquez é claro). Sen embargo, o aspecto que concitou valoracións máis negativas foi o carácter oportunista que tiveron algunhas das operacións vencelladas a esta relectura da obra de Viéitez (Samaniego ou Barro), aínda que esta crítica se dirixirá a momentos concretos da traxectoria de Virxilio Viéitez como autor e non á súa totalidade.

Unha última liña de debate sobre ao modelo de autoría que lle podería ser adjudicado a Virxilio Viéitez, que fora xa introducida dalgún xeito en sendos textos de Joan Fontcuberta⁵¹ e Marta Gili⁵², foi retomada recentemente por Manuel Sendón, quen propón a idea dunha *autoría de arquivo*, propia dun produtor que non pode ser considerado *autor* ou *artista* no sentido moderno deses termos, pero que si terá outro tipo de singularidade:

Se aceptamos que a un autor o define a especificidade da súa obra, non podemos ser insensíbeis a "especificidade" de determinados arquivos. Dalgunha forma cómpre polo tanto falar dunha "autoría de arquivo", diferente da autoría da modernidade. Esta autoría de arquivo basearíase na singularidade que globalmente teñen as imaxes, realizadas para cumprir diferentes encomendas comerciais e nunca pensadas para a realización dunha proposta formulada a través dunha escolma. A pesar de tratarse dun amoreamento de imaxes, sen outra estruturación que a que esixe a súa comercialización, son produto dunha concepción fotográfica intuitiva que define claramente unha forma particular de construír as imaxes que transcenden o grande interese documental que poidan ter. Dende esta óptica valoramos o arquivo de Atget.⁵³

Como balance xeral do exposto ata agora, se a efectos de clasificación (sen facermos ontoloxía), sería o marco no que se sitúa un traballo fotográfico (institucións, axentes, discursos, etc.) o que lle outorga o seu significado e valor (neste caso, como *obra*), cremos que non ten moito sentido entrar a valorar unha posible "autoría orixinal", sexa froito da intuición, dunha mirada especial ou de calquera outra capacidade "natural", para volver sobre a idea de que Virxilio Viéitez comeza a ser *autor* no momento en que as súas fotografías se insertan no campo axeitado, demárquese como se queira: tentando restrinxilo a un ámbito especificamente fotográfico ou a un contexto da arte entendido de xeito máis amplo. Da mesma maneira que non contemplamos unha capacidade "máxica" do autor, tampouco cremos que sexa "máxica" a potencialidade da súa obra, senón froito do fondo asentamento duns modos culturais de interpretación da imaxe que se teñen convertido xa en *segunda nature-*

za. Sen as experiencias previas do espectador, ben sexan de primeiro grao (a experiencia vital, por ter vivido nun período ou contexto similar a aquel no que foron tomadas as fotografías) ou de segundo grao (polo coñecemento da Historia da Fotografía), non habería maxia posible.

Non estaríamos daquela ante o *máxico retorno do pasado* (o "Foi-isto" barthesiano⁵⁴), senon ante o "érase unha vez" que nos da pé ao relato dunha historia fabulosa, segundo o material narrativo de que cada espectador dispoña para completala. Isto non nega sen embargo a existencia dunha *certa maxia* na fotografía de Virxilio Viéitez: o coñecemento de que na prestidixitación hai artificio (trucos varios) non fai senón aumentar a admiración pola *naturalidade* coa que o efecto de asombro se produce (Fig. 12).



Fig. 12. Virxilio Viéitez: *Barro de Arén*, 1958-1959 (Fonte: *Virxilio Viéitez...*, p. 30).

NOTAS

¹ No que se refire aos obxectos de outras culturas que *deveñen arte*, e segundo Lourdes Méndez (en L. Méndez, *La antropología ante las artes plásticas. Aportaciones, omisiones, controversias*, coeditan CIS e Siglo XXI, Madrid, 2003), a súa orixe estaría na ancestral tradición occidental dos botíns de guerra. Coa modernidade, estes tesouros acumúlanse nos museos, que os “ofrecerían” ao pobo para a súa mellor educación. No caso particular dos museos etnográficos, construírían a imaxe do *outro*, mitificando o distante e sometendo aos obxectos que albergan á mirada científica occidental, ao mesmo tempo que os artistas occidentais comezaban a sometelos tamén a unha mirada estética que os designa como “arte primitivo” (en paralelo ao xurdimento dun mercado próspero para este tipo de “arte”). A partir de entón, algúns daqueles obxectos albergados nos museos son efectivamente designados como “arte” e pasan a ser presentados como tal, descontextualizados e separados dos outros, conforme ao seu *estatus* artístico recén adquirido.

² No artigo “Del museo a la biblioteca” recollido en G. Picazo e J. Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona, 1997, p. 52.

³ Un texto referencial sobre estes procesos de cambio de ubicación da fotografía é o de Rosalind Krauss “Los espacios discursivos de la fotografía”, en R. Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002 (ed. orix. 1990), pp. 40-59.

⁴ M. Caldas, *El valor y el significado de los productos culturales. Desplazamientos y fricciones en las transacciones artísticas contemporáneas*, tese de doutoramento, Universidade de Vigo, inédita, 2006, pp. 450-531.

⁵ R. Krauss, op. cit., p. 43.

⁶ M. Caldas, op. cit.

⁷ Co sinxelo título de *Virxilio Viéitez*, esta exposición puido verse no MARCO (Vigo, 22/X/2010 – 24/IV/2011) e na Fundación Telefónica (Madrid, 7/II/2013 – 19/V/2013). A obra que se amosaba

puido verse con posterioridade na Biblioteca Pública do Estado de Zamora (14/XI/2014 – 11/II/2015) e máis recentemente Viéitez tivo outra exposición individual no Centro de Arte Alcobendas (22/II/2015 – 31/III/2015).

⁸ L. Orsi, “Biografía de Virxilio Viéitez” en *Virxilio Viéitez: catálogo de exposición*, coeditan Fundación Telefónica e MARCO, Madrid, 2011, pp. 285-292. Nesta biografía só se fai mención moi breve á exposición de Viéitez en Soutelo organizada pola súa filla (1997) e á exposición de Virxilio Viéitez na Fotobienal de Vigo (1998).

⁹ E.J. Lista, *Introducción da fotografía na arte galega (desde 1980)*, tese de doutoramento, Universidade de Vigo, inédita, 2015. No proceso da investigación para esta tese realizáronse 57 entrevistas persoais e 6 cuestionarios vía mail (nos casos nos que as entrevistas non foron posibles), recabando información e opinións dun número considerable de autores, tanto fotógrafos galegos da xeración dos 80 (como Vari Caramés, Xurxo Lobato, Xulio Correa ou Xoan Piñón) como artistas novos que empregan a fotografía (como Salvador Cidrás, Rubén Ramos Balsa, Fran Herbelo ou Victoria Diehl) e algúns autores que podemos calificar de precursores das prácticas das últimas xeracións (como Jorge Barbi, Xoán Anleo ou Mar Caldas). Tamén se entrevistou a outros axentes da arte contemporánea galega, con maior ou menor implicación na fotografía, pero sempre con relevancia no noso contexto pola súa actividade na crítica, comisariado, escritura teórica, xestión cultural ou no mercado da arte (como Antón Castro, Albero R Samaniego, Miguel Fernández-Cid, David Barro ou Asunta Rodríguez). Se a selección e número de entrevistados para a tese respondeu a criterios de representatividade dentro dos diversos planos da fotografía galega, as citas desas entrevistas que acompañan a este artigo foron escollidas pola relevancia das aportacións que fan respecto do caso de Virxilio Viéitez (todos os entrevistados foron consultados pola súa posición sobre o mesmo).

¹⁰ Para a valoración do traballo orixinal de Viéitez témonos apoiado no texto de Manuel Sendón “La fotografía de Virxilio Viéitez en el período 1955-1965” na revista *Photovisión*, N°29

(monográfico adicado a Virxilio Viéitez), 2000, pp. 7-17 e, tanto para a revisión dese traballo no seu contexto orixinal como para a avaliación da recente ubicación de Viéitez no campo da arte, temos revisado tamén as conferencias e mesas redondas que tiveron lugar no Espacio Fundación Telefónica con motivo da citada exposición antolóxica amosada nesta sede en 2013: G. Escrigas e M. Sendón, “Virxilio Viéitez y su época”, 20/II/2013; M. Fernández-Cid e S. de Toro, “Modos de ser, modos de ver”, 21/II/2013; A. García Alix, M. Trillo e V. Caramés, “Virxilio Viéitez y los fotógrafos”, 27/II/2013 e A. López, E. Arroyo e L. Gordillo, “Virxilio Viéitez, visto por los pintores”, 28/II/2013. Rexistros audiovisuais dispoñibles en Internet: <http://espacio.fundaciontelefonica.com/virxilio-vieitez/> consulta: 11/III/2015.

¹¹ Aínda facendo fotografías por encargo, Viéitez impuxo (mentres puido) os seus criterios de pose e composición. En palabras de Marcial Gondar no seu artigo “Virxilio Viéitez ou a realidade en traxe de domingo. Unha lectura antropolóxica” en J. Fontcuberta, M. Gondar, M. Sendón e X.L. Suárez Canal, *Virxilio Viéitez. O retrato*, Universidade de Vigo, Grupo de Investigacións Fotográficas, Vigo, 2000, p. 34: “*Virxilio fotografía o que lle encargan, pero faino como el quere*”. A referencia citada recolle as ponencias do curso que tivo lugar en 1999 no Museo do Pobo Galego, organizado pola Fundación Caixa Galicia en colaboración coa Facultade de Ciencias da Información da USC e coincidindo coa exhibición en Santiago de Compostela da exposición itinerante de Viéitez coas imaxes xa amosadas na Fotobienal de 1998.

¹² Os comentarios de Keta Viéitez neste sentido son habituais e foron especialmente claros na presentación informal dunha monografía adicada ao seu pai no establecemento *Fnac* da Coruña (15/IX/2012), onde fixo referencia a algunhas vantaxes que daquela tiña a profesión de fotógrafo e que tiñan inclinado ao seu pai a exercela: íase ben vestido, non era un traballo moi físico, comíase ben (os clientes recibían cun convite) e, en definitiva, era tratado en certa medida como unha autoridade. Aínda que esta enumeración se aproxima ás palabras exactas, non é unha

cita literal, mentres que sí son textuais as expresións “de manos suaves y porte elegante” ou “amable y seductor en el trato” que a propia Keta emprega en *Virxilio Viéitez. Un archivo rural*, La Fábrica, Madrid, 2008, p. 15. Nesta mesma referencia, Marta Gili fai notar que o esforzo físico e a suor non ían coa maneira de ser de Viéitez (ibid., p. 8).

¹³ Na peza documental audiovisual “Virxilio Viéitez. Más allá del oficio” (J.L. López Linares, 2005, Capítulo da serie “Una mirada fotográfica” para o Canal Internacional de TVE, dispoñible en Internet: <http://www.lavozdelaimagen.com/#1> consulta: 12/VII/2015), Viéitez fai referencia á autonomía e liberdade das que gozaba sendo o xestor do seu propio negocio, e mesmo fai referencia a que rexeitou ofertas para traballar con algún fotógrafo de cidade. Na liña do que temos comentado, o control non se limitaba ás poses senon que abarcaba todas as fases do proceso fotográfico, polo que pode dicirse que, dentro das limitacións materiais e das definicións nos encargos, Viéitez traballa á súa maneira.

¹⁴ Tivo unha Vespa (PO-33988) e unha Lambretta (PO-11497). v. “Virxilio Viéitez, el fotógrafo de Soutelo”, en <http://www.miabueloteniaunaigual.es/magazine/item/278-virxilio-vieitez-fotografo-soutelo.html>, consulta: 8/VII/2015.

¹⁵ Virxilio Viéitez “*tiña o único SEAT 1.500 con llantas brancas de toda Terra de Montes*”, segundo afirma Margarita Ledo na entrevista realizada para a tese de doutoramento do autor deste artigo, xa citada (tomo 2, p. 316, entrevista realizada 19/XII/2012), ao tempo que fai un debuxo da actitude de Viéitez moi próximo ao que se desprende dos comentarios da súa filla aos que nos temos referido.

¹⁶ Se ven o vínculo entre a emigración galega e a fotografía foi sempre moi estreito, con fluxo de imaxes nas dúas direccións, o feito é complexo e non pode reducirse a un intercambio de “boas novas”, pero pode verse no seu conxunto como un mercado activo para os fotógrafos. Tales observacións son oportunamente apuntadas por Ramón Villares no artigo “Un cronista social dunha Galicia en transición: o fotógrafo Virxilio Viéitez” en *Virxilio Viéitez*, op. cit., pp. 193-215.

¹⁷ v. Flusser, *Hacia una Filosofía de la fotografía*, Trillas, Sigma, México, 1990 (ed. orix. 1983).

¹⁸ O. Lugon, 2010, *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010.

¹⁹ Fixera positivados no CGAI, pero o daquela director, Xosé Luís Cabo, parecía non amosar moito interese polo traballo de Viéitez (v. Suárez Canal, entrevista 4/VII/2012 en E.J. Lista, op. cit., tomo 2, p. 533).

²⁰ M. Sendón e X.L. Suárez Canal (eds.), *Virxilio Viéitez*, colección *Álbum*, CEF, Vigo, 1998. Outros libros a destacar sobre o traballo fotográfico deste autor son os xa citados de La Fábrica (2008) e o catálogo da súa exposición antolóxica no MARCO e Fundación Telefónica (2011).

²¹ Para unha maior extensión na análise da fotografía de Virxilio Viéitez neste período e para unha maior profundización nos aspectos formais das súas imaxes poden consultarse a monografía do CEF (1998) ou o texto de Manuel Sendón (2000) incluído no N°29 da revista *Photovision*, ambas referencias xa citadas.

²² A maioría das fotografías desta exposición eran de 50x50 cm, pero tamén había algunhas de 80x80 e un políptico con retratos de 20x30. Cómpre advertir que, aínda que estes non fosen os formatos orixinais (usualmente entre os 4x3 cm das fotografías de identidade e os 18x24, aínda que hai copias de ata 50x60 cando se trataba de fotografías para enmarcar), estaban máis cerca dos formatos das exposicións fotográficas clásicas que dos das exposicións de arte (ou da fotografía que parece querer asimilarse á aparencia da pintura).

²³ Estes datos, así como a valoración dos mesmos por Manuel Sendón, poden atoparse no seu artigo “Virxilio Viéitez, un desprazamento de espazo discursivo” en *A Trabe de Ouro*, N° 96, Tomo IV, Ano XXIV, 2013, pp. 75-86, tamén dispoñible en Internet: <https://manuel-sendon.wordpress.com/2013-virxilio-vieitez-un-desprazamento-de-espazo-discursivo/> consulta: 8/VII/2015.

²⁴ Museo do Pobo Galego, Santiago de Compostela; *Encontros da Imagen de Braga*; Fundação Cupertino de Miranda,

Famalicão, Portugal; Canal de Isabel II, Madrid; Pazo da Cultura, Pontevedra; Museo del Bierzo, Ponferrada; Fundación Caixa Galicia, A Coruña; Centro Torrente Ballester, Ferrol; Convento de San Francisco, Ourense; Instituto Jovellanos, Gijón e Explorafoto, Patio de Escuelas de la Universidad, Salamanca.

²⁵ De entre as exposicións colectivas nas que se ten amosado o traballo de Virxilio Viéitez podemos destacar *150 Años de Fotografía en España*, Circulo de Bellas Artes, Madrid e itinerante, 1999; *PHotoEspaña 2000. España ayer y hoy: escenarios, costumbres y protagonistas de un siglo*, MNCARS, Madrid e itinerante; *Diarios Íntimos*, Centre Cultural Fundació “La Caixa”, Granollers e itinerante, 2000; *The Spirit of Family*, Photographic Centre, Skopelos, Grecia, 2002; *Alter Ego. Antropologies involuntaires*, itinerante internacional, 2002-2004; *Les Choix d’Henri Cartier-Bresson*, Fondation Henri Cartier-Bresson, París, Francia, 2003 e CaixaForum, Barcelona, 2004; *Le pire est à venir. Images contemporaines du monde*, Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône, Francia, 2003; *Fotografía y arte. Variaciones en España 1900-1980*, itinerante España, 2004; *The Ecstasy of Things*, Fotomuseum, Winterthur, Suiza e Spazio Oberdan, Milán, Italia, 2004-2005; *I Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla*, Monasterio de Santa María de las Cuevas, Isla de La Cartuja, Sevilla, 2004; *IV Bienal de Fotografía Xavier Miserachs*, Teatro Municipal, Palafrugell, 2006; *Historia de la fotografía en España*, Fundación Caixa Galicia, Santiago de Compostela, 2006; *Rencontres d’Arles 2007*, Arles, Francia; *Pequena historia da fotografía*, CGAC, Santiago de Compostela, 2009 ou *Resiliences*, Galerie VU’, París, Francia, 2010.

²⁶ Poden resaltarse a do Centro Arte Reina Sofía de Madrid, a da Fundación Cartier pour l’Art Contemporain de París ou a do Museo Nicéphore Niépce en Chalon-sur-Saône (Francia). Cómpre facer notar que, tanto as fotografías que se atopan na colección do Reina Sofía (v. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/vieitez-virxilio> consulta: 8/VII/2015) como as dispoñibles para a venda na galería Juana de Aizpuru (v. <http://juanadeaizpuru.es/stock/vieitez-virxilio> consulta: 8/VII/2015) pertencen ao pe-

riodo 1955-1965, ao que xa nos temos referido, e que as copias que se manexan están datadas no ano 1998, o da exposición de Viéitez na Fotobienal de Vigo (anteriores polo tanto á mostra da galería VU). No que se refire ás coleccións de arte galegas, é necesario observar aquí un caso que afecta tamén a Viéitez aínda que non só a este autor: as coleccións do CGAC, Caixanova e o MAC (antes MACUF) posúen cadanseu exemplar do *Cartafol Album* que o CEF edita en 1999 con imaxes de Rainiero Fernández, José Suárez, Virxilio Viéitez, Vari Caramés, Manuel Sendón e Xosé Luís Suárez Canal. O Cartafol non figurará como unidade nos rexistros das tres coleccións mencionadas, senón que en todas elas se fichará por separado a cada un destes autores. Atopar a Fernández ou Suárez como autores máis antigos dalgunha destas coleccións de arte contemporánea acaba producindo unha maior distorsión que o que suporía á referencia a un cartafol editado no 1999, e pode inducir tamén a certos erros metodolóxicos na catalogación ou na revisión das coleccións dende o pundo de vista dunha análise histórica.

²⁷ X.L. Suárez Canal, entrevista 4/VII/2012 en E.J. Lista, op. cit., tomo 2, p. 533.

²⁸ M. Sendón, op. cit., 2013.

²⁹ *ibid.*

³⁰ As fotografías desta exposición abranguen o período 1953 – 1980.

³¹ Comisariou unha exposición sobre o tema: *NeoRealismo. La nueva imagen en Italia, 1932-1960*, incluída na edición de 2007 de PHotoEspaña.

³² Eduardo Arrollo manifestou unha valoración similar na mesa redonda, “Virxilio Viéitez, visto por los pintores”, á que xa fixemos referencia. Rexistro audiovisual dispoñible en <http://espacio.fundaciontelefonica.com/exposiciones/virxilio-vieitez/> consulta: 1/IV/2014.

³³ Habería moitos paralelismos entre o acontecido co caso de Arthur Bispo do Rosario, segundo a análise de Mar Caldas que xa temos citado.

³⁴ A. Lucas, “A revelación do inmóbil. Formas de orbitar arredor de Virxilio Viéitez” en *Virxilio Viéitez*, op. cit., p. 39.

³⁵ No seu artigo “Una sorpresa, un encuentro”, para o xa citado N°29 da revista *Photovision*, pp. 71-78.

³⁶ M. Caldas, op. cit.

³⁷ S. Penelas, entrevista 13/II/2012 en E.J. Lista, op. cit., tomo 2, p. 424.

³⁸ M. Olveira, entrevista 25/IV/2012, *ibid.*, p. 392.

³⁹ A.R. Samaniego, entrevista 10/V/2012, *ibid.*, pp. 454-455.

⁴⁰ D. Barro, entrevista 30/V/2012, *ibid.*, p. 65.

⁴¹ Szeeman coñece persoalmente a Virxilio e a Keta Viéitez a través de Carlota Álvarez Basso, quen o convida a impartir unha conferencia no MARCO. Despois deste contacto, Szeeman incluírá o fotógrafo de Soutelo na I Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla de 2004.

⁴² A. Rodríguez, entrevista 14/V/2013 en E.J. Lista, op. cit., tomo 2, p. 475.

⁴³ X. Piñón, entrevista 5/III/2012, *ibid.*, pp. 439-440.

⁴⁴ A. Patiño, entrevista conxunta con Menchu Lamas 3/II/2013, *ibid.*, p. 409.

⁴⁵ R. Sarmiento, entrevista 27/VII/201, *ibid.*, pp. 497-498.

⁴⁶ S. Fandiño, entrevista 17/VI/2013, *ibid.*, pp. 230-231.

⁴⁷ S. Cendán, entrevista 8/V/2012, *ibid.*, p. 145.

⁴⁸ R. Ramos Balsa, entrevista 29/XI/2012, *ibid.*, p. 470.

⁴⁹ X.L. Vázquez, entrevista 21/XII/2012, *ibid.*, p. 563.

⁵⁰ M. Ledo, entrevista 19/XII/2012, *ibid.*, p. 314.

⁵¹ J. Fontcuberta, “Haigas e meigas. Fotografía de identidade, identidade da fotografía” en J. Fontcuberta, M. Gondar, M. Sendón e X.L. Suárez Canal, op. cit., 2000, pp. 75-83.

⁵² No texto “Virxilio Viéitez. Un arquivo rural”, introducción da xa citada referencia de La Fábrica (2008, pp. 7-14).

⁵³ M. Sendón, op. cit., 2013, p. 82.

⁵⁴ R. Barthes, *A cámara clara. Reflexión sobre a fotografía*, Edicións Laiovento, Santiago de Compostela, 2003 (ed. orix. 1980). Citamos aquí a edición en galego deste texto clásico, traducido directamente dende o orixinal francés por María Azucena Vázquez e François Gauthier.