

Raniero Fernández O ARQUIVO

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

14 xullo 2022 - 12 febreiro 2023

Planta soto

Comisariado: Manuel Sendón, Xosé Luís Suárez Canal

Raniero Fernández. O arquivo pretende ser un achegamento á obra de Raniero Fernández desde unha perspectiva contemporánea. No momento en que foi realizada, os criterios de valoración das fotografías eran moi diferentes aos actuais e para o seu estudo é preciso contextualizala nas coordenadas de tempo e espazo en que foron realizadas.

Nos anos cincuenta e sesenta do século pasado, que é cando Raniero realiza a maioría da súa obra, a actividade fotográfica non profesional desenvolvíase no seo das agrupacións fotográficas. Raniero Fernández asume en 1954 a presidencia da Agrupación Fotográfica Gallega (Vigo, 1946), a máis dinámica das agrupacións galegas, que ten desde esa data e ata 1964 o período de maior actividade. Raniero é o maior dinamizador da devandita agrupación e é quen se encarga da organización de concursos e salóns, da edición de boletíns e foi tamén o que creou o Banco de Celuloide ou Cinemateca, que en 1962 dá lugar ao Cine-Clube Vigo, que el preside ata 1977.

Os membros das agrupacións son, agás algunhas excepcións, persoas con profesións que non teñen nada que ver coa fotografía, coma el. Para estas persoas, a fotografía é tan só unha afección que asumen cunha mentalidade moi competitiva, máis propia dunha actividade deportiva ca dunha actividade cultural. As fotografías son realizadas co obxectivo de acadar premios e, aínda que aquí non existen as típicas imaxes de bailarinas tan frecuentes noutras latitudes dentro da dinámica concursística, os temas están bastante determinados: naturezas mortas, retratos, escenas costumistas, nocturnos, mariñas, portos, arboredos e os idílicos ríos, baixo unha visión romántica, acompañada da procura de efectos da luz como reflexos, fumes, néboas e contraluces, propios do pictorialismo histórico. Un claro exemplo deste carácter pictorialista son as fotografías de Veiga Roel. Con todo, tamén se perciben outros recursos técnicos, como poden ser a fragmentación ou os contrapicados debidos á influencia doutros movementos fotográficos posteriores ao pictorialismo.



A técnica é o aspecto máis valorado, polo que o traballo no laboratorio era esencial e, nalgún caso, coma o de Francisco Losada, chéganse a realizar positivos combinando varios negativos para incorporar nubes, por non citar o laborioso proceso do bromóleo empregado por Inocencio Schmidt de las Heras, quen realiza unha colección de máis de 400 bromóleos, un procedemento que como o resto dos pigmentarios caeran totalmente en desuso no resto do mundo. Para Raniero o traballo no laboratorio é importante porque nel reencadra o negativo, mais non lle presta a mesma atención ao positivado de copias que os anteriormente citados. Esta preocupación pola técnica vai acompañada dunha gran preocupación formal, baseada nas regras de composición clásicas.

Aínda que algunhas fotografías se baseen en efectos pictorialistas, a maioría das súas imaxes non poden ser definidas como pictorialistas. Dunha forma especial, temos que considerar o traballo que realiza no porto de Vigo, a onde acode de forma continua en toda a década dos cincuenta e principios dos sesenta. Considera o porto como "un couto de caza fotográfico excepcional", definición que pon de manifesto a súa concepción da fotografía. Para el o fotógrafo debe pasar completamente desapercibido, para así poder captar con espontaneidade a escena, un posicionamento que nos lembra o de Cartier-Bresson, con quen comparte tamén a preocupación formal plasmada en elegantes composicións xeométricas. Cómpre, así mesmo, pór de manifesto o importante papel que xogan as persoas nestas composicións formais. El considera que "na fotografía ten que haber algo que teña vida", aínda que adoita fotografar as persoas de costas sen mirar cara á cámara. Nesta serie, como polo xeral en todas as súas fotografías, presenta un mundo moi apracible. As súas fotos, moi equilibradas formalmente, nunca levan a pensar nos problemas ou nas tensións que pode haber nas situacións fotografadas. Realiza tamén fotografías baseadas en simpáticas anécdotas, como o señor afeitando a outro na beiramar, o traballador comendo apraciblemente

entre un conxunto de gatos, o condutor do tranvía pescando ou o crego de visita no peirao, que nos lembran as cándidas imaxes dos fotógrafos franceses da época, como as de Robert Doisneau ou as tiradas por Cartier-Bresson nas beiras do Sena. Estes fotógrafos, como a fotografía documental que neste momento se está a facer noutros países, non semellan ser un referente importante nas agrupacións galegas, mais Raniero ve a exposición *The Family of Man* en París en 1956 e a proba de que lle interesou é que volve a Vigo co catálogo da exposición.

A brutal emigración a América desta década aparece reflectida nas súas imaxes dun xeito sutil, os transatlánticos son fondo de imaxes nas que no primeiro plano hai persoas, frecuentemente unha soa, sempre de costas e estáticas, o que xera unha atmosfera de certa tristeza. Estas interesantes imaxes, de moi cuidada composición, contrastan coas que Manuel Ferrol realiza no porto da Coruña, en 1957, nas que converte o que para os afeccionados son erros inadmisibles, como fotos movidas, halacións, horizontes caídos..., en recursos que expresan o dramatismo da emigración como ninguén logrou facer.

O interese polo mar non se limita aos peiraos de Vigo, achégase tamén ao mundo da pesca a través das fotografías de dornas na ría de Arousa; a vela latina, hoxe desaparecida, na ría de Muros; barcos convertidos en bateas; algunhas artes de pesca hoxe prohibidas, como a rapeta ou o medio mundo; o mundo do marisqueo a bordo de botes ou a actividade na factoría baleeira Massó de Cangas no ano en que se inaugura (1955). A súa afección polo mar lévao a mercar un barco desde o que realiza tamén imaxes das regatas de vela nas que el participa como organizador.

O mundo rural tamén está presente na súa obra, ao considerar que é o que define a singularidade de Galiza, e tende a abordalo desde unha perspectiva idealizante, como é costume na fotografía non profesional, mais hai fotografías que adquiren un importante valor documental ao mostrarnos situacións hoxe inexistentes, como as imaxes de mulleres vendendo leña ou leite no centro de Pontevedra ou a muller levando o leite en burro en Lugo. Mención especial merecen as fotografías da feira de Santiago de Compostela, un tema recorrente desde principios dos corenta, de onde tirou imaxes como *Esmagados* (1958) ou *A dura vida* (1959) que, como reflicten os títulos, non presentan precisamente unha visión doce da vida labrega e responden máis ao que nese momento se define como fotografía humanista. É unha serie que valora particularmente, como o demostra o feito do número de ampliacións en 50 x 60 que realiza, en particular *A dura vida* que, segundo dicía, é a fotografía á que máis cariño lle tiña. É tamén salientable a fotografía tomada a un labrego en Santa Susana no ano 1958, na que, de forma inhabitual nel, o suxeito se atopa de fronte mostrando unha dura expresión. Raniero non se limita a fotografar esta feira de Santiago de Compostela, tamén realiza imaxes da mesma índole noutras feiras, como as do Porriño ou Cabral. Compre subliñar tamén as reportaxes dos primeiros anos sesenta sobre o curro de Mougás e a romaría de San Mauro en Matamá.

A cidade de Vigo, onde reside, non só está presente a través do seu porto, tamén están as rúas con escenas costumistas, como a da castañeira ou os postos de venda o día de Reis. A imaxe dos nenos xogando ao fútbol diante dun bosque de columnas de formigón e a das



Raniero Fernández: *A dura vida*, feira de Santiago, 1959

nenas xogando co aro na rúa ilustran moi ben a vida dos nenos nun momento no que non había parques infantís e no que se improvisaba un campo de fútbol nos lugares máis variados. Tamén fotografa as innovacións que se están a dar na cidade, como a inauguración do aeroporto de Peinador en 1954 ou a residencia sanitaria, coñecida popularmente como Pirulí, debido ao impacto que producía a súa altura no perfil da cidade. E, posteriormente, a construción da ponte de Rande (1977) ou o accidente do *Polycomander* (1970).

A boa situación económica permítelle viaxar a Europa, cousa inhabitual no momento, onde ve algunhas exposicións e tamén tira algunhas fotos. Nos anos sesenta, viaxa pola Península e, a pesar de que as paisaxes sen persoas non son frecuentes na súas imaxes, nestas viaxes si realiza algunhas, como a tirada en Castela en 1963, que nos fai lembrar unha imaxe de Cartier-Bresson, ou a serie realizada na Mancha nos anos sesenta e setenta.

Os cambios que se producen nas agrupacións nos anos sesenta reflíctense dalgún xeito na obra de Raniero, aínda que globalmente segue a ter moita coherencia coa realizada anteriormente. Os efectos pictorialistas que se rexistraban nalgúns fotos dos cincuenta, aos que faciamos referencia, desaparecen, se exceptuamos *Entre brétemas* (1961) e algún nocturno de Compostela. Aparecen encadramentos máis fragmentados e copias máis contrastadas, como se pode ver na fotografía do seminario de Vigo (1962), *Coloso* (1962), *Camarote de luxo* (1961), *Un millón de mortos* (1963), todas elas copiadas en papel brillante a diferenza das anteriores, ou *Tres de artillería* (1961), que difire das súas imaxes claramente definidas. Pódese ver tamén como as reportaxes do curro de Mougás, da romaría de San Mauro, ou as da feira do Porriño (1962), non teñen unha preocupación formal tan marcada como as do porto dos anos cincuenta e amosan un maior interese pola descrición.

A partir do ano 1964, a súa actividade fotográfica decae sensiblemente, á par que a da Agrupación Fotográfica Gallega. Déixase de publicar o boletín e só se convoca o salón en 1967. En 1969, cando a actividade fotográfica da agrupación xa era practicamente inexistente, abandona definitivamente a presidencia. Nesta época, dominan as imaxes que só teñen interese familiar, con algunhas excepcións, como as anteriormente apuntadas, e as series de hórreos e cruceiros, iniciadas na década dos cincuenta, nas que segue a traballar ata finais da década dos setenta.

O interese polo arquivo non só se manifesta no extraordinario rigor na organización de negativos e innumerables copias de estudio e na redacción de caderniños de campo con datos das tomas, tamén se ve reflectido na súa obra. Dunha forma moi especial, cómpre facer referencia ao extenso traballo que realiza ao longo de toda a xeografía galega fotografando hórreos e cruceiros, que define como “emblemas seculares (o cruceiro que expresa a nosa fe e o hórreo, o traballo realizado, que alguén denominou o Banco do Labrego) que aparecen constantemente no seu chan, sempre parecidos pero sempre distintos...”.

Ten rexistrados máis de catrocentos negativos de hórreos e realiza máis de catrocentas copias de estudio de 13 x 18 cm, o que dá unha idea da amplitude do traballo. Nel non emprega ningún tipo de recurso estetizante, de xeito que quedan reflectidas as súas diferentes morfoloxías e as demais características dos hórreos. Estas imaxes non son realizadas para mandar a concursos, nin responden á estética que caracteriza a fotografía dos afeccionados,



Raniero Fernández: *Un millón de mortos*, A Sionlla, 1963

están pola contra máis preto do uso que fai da fotografía un investigador no proceso de catalogación. Dentro desta serie, hai moitas imaxes que se sosteñen por si mesmas individualmente, como as dos hórreos de Forzans (1974), Ponte Noalla (1962), Piñeiro de Ares (1974), *Sinfonía galega* (Chantada, 1962) ou *Onte e hoxe* (A Estrada, 1960), pero hai outras que individualmente non teñen ese valor, mais si dentro do conxunto, que é como debe de ser contemplada esta serie. Serie que nos fai pensar no uso do arquivo que nese momento están a facer algúns artistas estranxeiros e, dun xeito moi particular, no inmenso traballo de Bernd e Hilla Becher, mais o discurso é moi distinto; poderíamos dicir, seguindo a Rosalind Krauss, que non pertencen ao mesmo espazo discursivo. Con este traballo, Raniero non pretende facer unha obra de arte. O realmente importante das súas imaxes é que os hórreos non están descontextualizados, como na proposta dos Becher, senón que se percibe a relación co territorio onde están localizados.

Con similar intención, realiza no mesmo período un amplo traballo sobre os cruceiros. Nas súas notas refire máis de catrocentos negativos e realiza máis de trescentas copias de estudio de 13 x 18 cm. As fotografías son de características semellantes ás dos hórreos. “Achegarme fotografando ao que Castelao fixo debuxando”, con estas palabras define esta serie. Chama a atención que, tendo o libro, opte por fotografar coa súa propia cámara as láminas d’*As cruces de pedra na Galiza*. Algo similar sucede cando fotografa as fotografías de Steinert a partir das súas reproducións nun catálogo, o que nos leva a pensar que para ver con certa profundidade Raniero necesita facelo a través da cámara, tamén nisto está detrás a idea de arquivo. Con todo, o proxecto de Castelao ten outra dimensión.



Raniero Fernández: Forzans, 1974

O relevante, ao igual que acontecía cos hórreos, é que non os descontextualiza; porén, non constitúen achegamentos desde a historia da arte, nin son, malia o seu interese etnográfico, froito do estudo dun etnógrafo. Tampouco pretenden acadar o status de obra de arte, aínda que hoxe teñan interese desde o punto de vista estético. Esta faceta do seu traballo hai que vela como un proxecto vivencial no que fotografa os cruceiros e os hórreos cos que se vai atopando sen o rigor do estudoso con que o facía Castelao. Algo similar ao que sucede cando vai ao porto de Vigo, o que acontece con toda a súa fotografía: fotografa o que lle chama a atención sen un plan previo.

Este uso do arquivo vese reflectido tamén nas series sobre ourivería, tema co que ten unha vinculación profesional. Aquí si descontextualiza as cruces, os incensarios, os cálices, as navetas e as custodias, que fotografa sobre un fondo negro. Ademais, moitas son fotografías realizadas cunha cámara Linof de medio formato, o que supón o traballo máis salientable que realiza con esta cámara, mentres que, agás contadísimas excepcións, as dos hórreos e as dos cruceiros, como todas as demais, son feitas coa cámara Leica de 35 mm.

Consideramos que a mellor forma de achegarnos ao sentido destas series é mostralas en forma de polípticos, un de 60 hórreos e outro de 42 cruceiros, independentemente de que tamén se presenten algunhas fotografías individualmente e, dada a importancia que lle dá á forma de estruturar o arquivo, consideramos que é fundamental levar á sala elementos que dean idea do seu rigor arquivístico. Ademais, esta forma de presentar as imaxes concorda coa que adoitaban empregar as agrupacións, aínda que con diferente intencionalidade.

Estas fotografías, igual que as dos hórreos e as dos cruceiros, non foron valoradas no seu momento; de feito, el non as presenta a concursos, salvo o concurso de tema relixioso, organizado pola Agrupación Fotográfica Gallega en 1962, no que presenta sete cruceiros. Polo xeral, manda aos concursos as fotografías que considera premiables, que non son as imaxes máis interesantes. No seu momento, Raniero é máis considerado como organizador ca como fotógrafo, ao non valorar gran parte das súas fotografías, particularmente as que hoxe nos parecen máis interesantes.

Para contextualizar a obra de Raniero, dedícase unha sala a fotografías de membros moi recoñecidos das agrupacións, como Manuel García Ferrer, Francisco Losada, Luis Rueda, Inocencio Schmidt de las Heras, José Veiga Roel e Luis Zamora, e complétase a selección con Manuel Ferrol e Ricard Terré. Aínda que este último, membro tamén da Agrupación Fotográfica Gallega, tiña unha posición moi crítica respecto dos concursos e da fotografía que se realizaba nas agrupacións, Raniero promoveu debates sobre a súa fotografía dentro da Agrupación Fotográfica Gallega. De Ferrol, escóllense fotografías da serie *Emigración*. Móstranse tamén os boletíns e os catálogos dos concursos da Agrupación Fotográfica Gallega e demais documentación, coa intención de achegarnos ao que significaron as agrupacións.

Terré declararíaa anos máis tarde que en Galiza houbo unha serie de fotógrafos que realizaron unha fotografía máis interesante que a que se estaba a realizar na Agrupación Fotográfica de Cataluña —que naquela época era o referente da concursística—, por ser esta “máis académica e pomposa, quizais máis fachendosa”. Sen lugar a dúbidas, Raniero Fernández é un deles, por non dicir o máis relevante.

Raniero Fernández

EL ARCHIVO

Raniero Fernández. El archivo pretende ser una aproximación a la obra de Raniero Fernández desde una perspectiva contemporánea. En el momento en que fue realizada, los criterios de valoración de las fotografías eran muy diferentes a los actuales y para su estudio es preciso contextualizarla en las coordenadas de tiempo y espacio en que fueron realizadas.

En los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, que es cuando Raniero realiza la mayoría de su obra, la actividad fotográfica no profesional se desarrollaba en el seno de las agrupaciones fotográficas. Raniero Fernández asume en 1954 la presidencia de la Agrupación Fotográfica Gallega (Vigo, 1946), la más dinámica de las agrupaciones gallegas, que tiene desde esa fecha y hasta 1964 el período de mayor actividad. Raniero es el mayor dinamizador de dicha agrupación y es quien se encarga de la organización de concursos y salones, de la edición de boletines, siendo también el que creó el Banco de Celuloide o Cinemateca, que en 1962 da lugar al Cine-Clube Vigo, que él preside hasta 1977.

Los miembros de las agrupaciones son, salvo algunas excepciones, personas cuyas profesiones no tienen nada que ver con la fotografía, como él. Para estas personas, la fotografía es tan solo una afición que asumen con una mentalidad muy competitiva, más propia de una actividad deportiva que de una actividad cultural. Las fotografías son realizadas con el objetivo de alcanzar premios y, aunque aquí no existen las típicas imágenes de bailarinas tan frecuentes en otras latitudes dentro de la dinámica concursística, los temas están bastante determinados: naturalezas muertas, retratos, escenas costumbristas, nocturnos, marinas, puertos, arboledas y los idílicos ríos, bajo una visión romántica, acompañada de la búsqueda de efectos de la luz como reflejos, humos, nieblas y contraluces, propios del pictorialismo histórico. Un claro ejemplo de este carácter pictorialista son las fotografías de Veiga Roel. Con todo, también se perciben otros recursos técnicos, como pueden ser la fragmentación o los contrapicados debidos a la influencia de otros movimientos fotográficos posteriores al pictorialismo.

La técnica es el aspecto más valorado, por lo que el trabajo en el laboratorio era esencial y, en algún caso, como el de Francisco Losada, se llegan a realizar positivos combinando varios negativos para incorporar nubes, por no citar el laborioso proceso del bromóleo empleado por Inocencio Schmidt de las Heras, quien

realiza una colección de más de 400 bromóleos, un procedimiento que como el resto de los pigmentarios había caído totalmente en desuso en el resto del mundo. Para Raniero el trabajo en el laboratorio es importante porque en él, por ejemplo, reencuadra el negativo, pero no le presta la misma atención al positivado de copias que los anteriormente citados. Esta preocupación por la técnica va acompañada de una gran preocupación formal, basada en las reglas de composición clásicas.

Aunque algunas fotografías se basen en efectos pictorialistas, la mayoría de sus imágenes no pueden ser definidas como pictorialistas. De una forma especial, tenemos que considerar el trabajo que realiza en el puerto de Vigo, a donde acude de forma continua en toda la década de los cincuenta y principios de los sesenta. Considera el puerto como “un coto de caza fotográfico excepcional”, definición que pone de manifiesto su concepción de la fotografía. Para él el fotógrafo debe pasar completamente desapercibido, para así poder captar con espontaneidad la escena, un posicionamiento que nos recuerda al de Cartier-Bresson, con quien comparte también la preocupación formal plasmada en elegantes composiciones geométricas. Así mismo, debemos poner de manifiesto el importante papel que juegan las personas en estas composiciones formales. Él considera que “en la fotografía tiene que haber algo que tenga vida”, aunque suele fotografiar a las personas de espaldas sin mirar hacia la cámara. En esta serie, como por lo general en todas sus fotografías, presenta un mundo muy apacible. Sus fotos, muy equilibradas formalmente, nunca llevan a pensar en los problemas o en las tensiones que puede haber en las situaciones fotografiadas. Realiza también fotografías basadas en simpáticas anécdotas, como el señor afeitando a otro en la orilla del mar, el trabajador comiendo apaciblemente entre un conjunto de gatos, el conductor del tranvía pescando o el cura de visita en el muelle, que nos recuerdan a las candidas imágenes de los fotógrafos franceses de la época, como las de Robert Doisneau o las sacadas por Cartier-Bresson a orillas del Sena. Estos fotógrafos, como la fotografía documental que en este momento se está haciendo en otros países, no parecen ser un referente importante en las agrupaciones gallegas, pero Raniero ve la exposición *The Family of Man* en París en 1956 y la prueba de que le interesó es que vuelve a Vigo con el catálogo de la exposición.

La brutal emigración a América de esta década aparece reflejada en sus imágenes de un modo sutil, los transatlánticos son fondo de imágenes en cuyo primer plano hay personas, frecuentemente una sola, siempre de espaldas y estáticas, lo que genera una atmósfera de cierta tristeza. Estas interesantes imágenes, de muy cuidada composición, contrastan con las que Manuel Ferrol realiza en el puerto de A Coruña, en 1957, en las que convierte lo que para los aficionados son errores inadmisibles, como fotos movidas, halaciones, horizontes caídos..., en recursos que expresan el dramatismo de la emigración como nadie logró hacer.

El interés por el mar no se limita a los muelles de Vigo, aproximándose también al mundo de la pesca a través de las fotografías de dornas en la ría de Arousa; la vela latina, hoy desaparecida, en la ría de Muros; barcos convertidos en bateas; algunas artes de pesca hoy prohibidas, como la *rapeta* o el *medio mundo*; el mundo del marisqueo a bordo de botes o la actividad



Raniero Fernández: *Fútbol no Areal*, Vigo, 1958

en la factoría ballenera Massó de Cangas en el año en que se inaugura (1955). Su afición por el mar lo lleva a comprar un barco desde el que realiza también imágenes de las regatas de vela en las que él participa como organizador.

El mundo rural también está presente en su obra, al considerar que es el que define la singularidad de Galicia, y tiende a abordarlo desde una perspectiva idealizante, como es costumbre en la fotografía no profesional, pero hay fotografías que adquieren un importante valor documental al mostrarnos situaciones hoy inexistentes, como las imágenes de mujeres vendiendo leña o leche en el centro de Pontevedra o la mujer llevando la leche en burro en Lugo. Mención especial merecen las fotografías de la feria de Santiago de Compostela, un tema recurrente desde principios de los cuarenta, de donde sacó imágenes como *Esmagados* (Aplastados, 1958) o *A dura vida* (La dura vida, 1959) que, como reflejan los títulos, no presentan precisamente una visión dulce de la vida campesina y responden más a lo que en ese momento se define como fotografía humanista. Es una serie que valora particularmente, como lo demuestra el hecho del número de ampliaciones en 50 x 60 que realiza, en particular *A dura vida* que, según decía, es la fotografía a la que más cariño le tenía. Es también destacable la fotografía tomada a un campesino en Santa Susana en el año 1958, en la que, de forma inusual en él, el sujeto se encuentra de frente mostrando una dura expresión. Raniero no se limita a fotografiar esta feria de Santiago de Compostela, también realiza imágenes de la misma índole en otras ferias, como las de O Porriño o Cabral. Hay que destacar también los reportajes de los primeros años sesenta sobre el curro de Mougás y la romería de San Mauro en Matamá.

La ciudad de Vigo, donde reside, no solo está presente a través de su puerto, también están las calles con escenas costumbristas, como la de la castañera o los puestos de venta el día de Reyes. La imagen de los niños jugando al fútbol delante de un bosque de columnas de hormigón y la de las niñas jugando con el aro en la calle ilustran muy bien la vida de la infancia en un momento en el que no había parques infantiles y en el que se improvisaba un campo de fútbol en los lugares más variados. También fotografía las innovaciones que se están dando en la ciudad, como la inauguración del aeropuerto de Peinador en 1954 o la residencia sanitaria, conocida popularmente como Pirulí, debido al impacto que producía su altura en el perfil de la ciudad. Y, posteriormente, la construcción del puente de Rande (1977) o el accidente del *Polycomander* (1970).

La buena situación económica le permite viajar a Europa, cosa inusual en el momento, donde ve algunas exposiciones y también hace algunas fotografías. En los años sesenta, viaja por la Península y, a pesar de que los paisajes sin personas no son frecuentes en sus imágenes, en estos viajes sí hace algunas, como la sacada en Castilla en 1963, que nos hace recordar una imagen de Cartier-Bresson, o la serie realizada en la Mancha en los años sesenta y setenta.

Los cambios que se producen en las agrupaciones en los años sesenta se reflejan de algún modo en la obra de Raniero, aunque globalmente sigue teniendo mucha coherencia con la realizada anteriormente. Los efectos pictorialistas que se registraban en algunas fotos de los cincuenta, a los que hacíamos referencia, desaparecen, si exceptuamos *Entre brétemas* (Entre nieblas, 1961) y algún nocturno de Compostela. Aparecen encuadres más fragmentados y copias más contrastadas, como se puede ver en la

fotografía del seminario de Vigo (1962), *Coloso* (1962), *Camarote de luxo* (Camarote de lujo, 1961), *Un millón de mortos* (Un millón de muertos, 1963), todas ellas copiadas en papel brillante, o *Tres de artillería* (1961), que difiere de sus imágenes claramente definidas. Se puede ver también como los reportajes del curro de Mougás, de la romería de San Mauro, o los de la feria de O Porriño (1962), no tienen una preocupación formal tan marcada como las del puerto de los años cincuenta y muestran un mayor interés por la descripción.

A partir del año 1964, su actividad fotográfica decae sensiblemente, a la par que la de la Agrupación Fotográfica Gallega. Se deja de publicar el boletín y solo se convoca el salón en 1967. En 1969, cuando la actividad fotográfica de la agrupación ya era prácticamente inexistente, abandona definitivamente la presidencia. En esta época, dominan las imágenes que solo tienen interés familiar, con algunas excepciones, como las anteriormente apuntadas, y las series de hórreos y *cruceiros*, iniciadas en la década de los cincuenta, en las que sigue trabajando hasta finales de la década de los setenta.

El interés por el archivo no solo se manifiesta en el extraordinario rigor en la organización de negativos e innumerables copias de estudio y en la redacción de libretitas de campo con datos de las tomas, también se ve reflejado en su obra. De una forma muy especial, debemos hacer referencia al extenso trabajo que realiza a lo largo de toda la geografía gallega fotografiando hórreos y cruceros, que define como “emblemas seculares (el crucero que expresa nuestra fe y el hórreo, el trabajo realizado, que alguien denominó el Banco del Labrador) que aparecen constantemente en su suelo, siempre parecidos pero siempre distintos...”.

Tiene registrados más de cuatrocientos negativos de hórreos y, generalmente, no saca más de un negativo de cada hórreo y realiza más de cuatrocientas copias de estudio de 13 x 18 cm, lo que da una idea de la amplitud del trabajo. En él no emplea ningún tipo de recurso estetizante, de modo que quedan reflejadas sus diferentes morfologías y las demás características de los hórreos. Estas imágenes no son realizadas para mandar a concursos, ni responden a la estética que caracteriza la fotografía de los aficionados, están al contrario más cerca del uso que hace de la fotografía un investigador en el proceso de catalogación. Dentro de esta serie, hay muchas imágenes que se sostienen por sí mismas individualmente, como las de los hórreos de Forzans (1974), Ponte Noalla (1962), Piñeiro de Ares (1974), *Sinfonía galega* (Sinfonía gallega, Chantada, 1962) o *Onte e hoxe* (Ayer y hoy, A Estrada, 1960), pero hay otras que individualmente no tienen ese valor, pero sí dentro del conjunto, que es como debe de ser contemplada esta serie. Serie que nos hace pensar en el uso del archivo que en ese momento están haciendo algunos artistas extranjeros y, de un modo muy particular, en el inmenso trabajo de Bernd y Hilla Becher, si bien el discurso es muy distinto; podríamos decir, siguiendo a Rosalind Krauss, que no pertenecen al mismo espacio discursivo. Con este trabajo, Raniero no pretende hacer una obra de arte. Lo realmente importante de sus imágenes es que los hórreos no están descontextualizados, como en la propuesta de los Becher, sino que se percibe la relación con el territorio donde están ubicados.

Con similar intención, realiza en el mismo período un amplio trabajo sobre los cruceros. En este caso, se limita a las provincias

de A Coruña y Pontevedra, en sus notas refiere más de cuatrocientos negativos y realiza más de trescientas copias de estudio de 13 x 18 cm. Las fotografías son de características semejantes a las de los hórreos. “Acercarme fotografiando a lo que Castelao hizo dibujando”, con estas palabras define esta serie, en que fotografía todas las láminas de *As cruces de pedra na Galiza* (Las cruces de piedra en Galicia), lo que llama la atención, pues tiene el libro. Algo similar sucede cuando, a pesar de tener el catálogo, fotografía las fotografías de Steinert, lo que nos lleva a pensar que para ver con cierta profundidad necesita hacerlo a través de la cámara, también en esto está detrás la idea de archivo. Con todo, el proyecto de Castelao es de una mayor amplitud y profundidad.

Lo relevante, al igual que acontecía con los hórreos, es que no los descontextualiza; sin embargo, no constituyen aproximaciones desde la historia del arte, ni son fruto del estudio de un etnógrafo, pese a su interés etnográfico, y tampoco pretenden alcanzar el status de obra de arte. Hay que verlo como un proyecto vivencial en el que fotografía los cruceros y los hórreos con los que se va encontrando sin el rigor del estudioso con que lo hacía Castelao. Algo similar a lo que sucede cuando va al puerto de Vigo, lo que acontece con toda su fotografía: fotografía lo que le llama la atención sin un planteamiento previo.

Este uso del archivo se ve reflejado también en las series sobre orfebrería, tema con el que tiene una vinculación profesional. Aquí sí descontextualiza las cruces, los incensarios, los cálices, las navetas y las custodias, que fotografía sobre un fondo negro. Además, son fotografías realizadas con una cámara Linof de medio formato, lo que supone el trabajo más notable que realiza con esta



Raniero Fernández: *Foi palleiro*, 1958



Raniero Fernández: Piñeiro de Ares, 1974

cámara, mientras que, salvo contadísimas excepciones, las de los hórreos y las de los *cruceiros*, como todas las demás, son hechas con la cámara Leica de 35 mm.

Consideramos que la mejor forma de aproximarnos al sentido de estas series es mostrarlas en forma de polípticos, uno de 60 hórreos y otro de 42 *cruceiros*, independientemente de que también se presenten algunas fotografías individualmente y, dada la importancia que le concede a la forma de estructurar el archivo, consideramos que es importante llevar a la sala elementos que den idea de su rigor archivístico.

Estas fotografías, igual que las de los hórreos y las de los cruceros, no fueron valoradas en su momento; de hecho, él no las presenta a concursos, salvo el concurso de tema religioso, organizado por la Agrupación Fotográfica Gallega en 1962, en el que presenta siete cruceros. Por lo general, manda a los concursos las fotografías que considera premiables, que no son las imágenes más interesantes. En su momento, Raniero es más considerado como organizador que como fotógrafo, al no valorar gran parte de sus fotografías, particularmente las que hoy nos parecen más interesantes.

Para contextualizar la obra de Raniero, se dedica una sala a fotografías de miembros muy reconocidos de las agrupaciones,

como Manuel García Ferrer, Francisco Losada, Luis Rueda, Inocencio Schmidt de las Heras, José Veiga Roel y Luis Zamora, y se completa la selección con Manuel Ferrol y Ricard Terré. Aunque este último, miembro también de la Agrupación Fotográfica Gallega, tenía una posición muy crítica respecto de los concursos y de la fotografía que se realizaba en las agrupaciones, Raniero promovió debates sobre su fotografía dentro de la Agrupación Fotográfica Gallega. De Ferrol, se escogen fotografías de la serie *Emigración*. Se muestran también los boletines y los catálogos de los concursos de la Agrupación Fotográfica Gallega y demás documentación, con la intención de aproximarnos a lo que significaron las agrupaciones.

Terré declararía años más tarde que en Galicia hubo una serie de fotógrafos que realizaron una fotografía más interesante que la que se estaba realizando en la Agrupación Fotográfica de Cataluña —que en aquella época era el referente de la concursística—, por ser esta “más académica y pomposa, quizás más pretenciosa”. Sin lugar a dudas, Raniero Fernández es uno de ellos, por no decir el más relevante.

Manuel Sendón y Xosé Luís Suárez Canal

Raniero Fernández

THE ARCHIVE

Raniero Fernández. The Archive aims to be an approach to Raniero Fernández's work from a contemporary perspective. At the time it was produced, the criteria for evaluating photographs were very different from the current ones, and in order to study it, we need to contextualise the archive in the temporal and spatial coordinates in which the photographs were taken.

During the nineteen-fifties and sixties, when Raniero produced most of his work, non-professional photographic activity took place within photographic associations. In 1954, Raniero Fernández assumed the chairmanship of the Galician Photographic Association (Vigo, 1946), the most dynamic of the Galician photographic associations, and which, from that date until 1964, had its period of greatest activity. Raniero was the major driving force behind this association, and it was he who was responsible for organising competitions and shows, of the publishing of newsletters, and was also responsible for the Banco de Celuloide or Cinemateca, which in 1962 would give rise to the Cine-Clube Vigo, of which he was the chairman until 1977.

The members of these groups were, with a few exceptions, people whose professions were totally unrelated to photography, just like him. For these people, photography was just a hobby they approached with a highly competitive mentality, more characteristic of a sporting activity than of a cultural one. Photographs were taken with the aim of obtaining prizes and, although here there are none of the typical images of dancers so frequent in other parts of the world within the dynamics of competition, the subjects are fairly specific: still lifes, portraits, costumbrista, nocturnal, marine, port, woodland and idyllic river scenes, in a romantic vision, accompanied by the search for lighting effects, such as reflections, smoke, mist and back lighting, typical of historical pictorialism. The photographs by Veiga Roel constitute a clear example of this pictorialist nature. However, other technical resources can also be made out, such as fragmentation or low-angle shots owing to the influence of other photographic movements subsequent to pictorialism.

The most highly prized aspect was technique, so the work in the laboratory was essential and, in some cases, such as that of Francisco Losada, positive results were achieved by combining several negatives to incorporate clouds, not to mention the laborious bromoil print process employed by Inocencio Schmidt de las Heras, who produced a collection of more than 400 bromoil prints, a procedure that, like all others involving pigmentation, had fallen into total disuse in the rest of

the world. For Raniero, the work in the laboratory was important, as that is where he would re-frame the negative, but he did not pay the same attention to the printing of copies as the aforementioned photographers. This concern for technique was accompanied by a major preoccupation with form, based on the classical rules of composition.

Although some photographs are based on pictorialist effects, the majority of his images cannot be defined as such. In a particular way, we have to consider the work he produced in the port of Vigo, to which he would return continuously throughout the nineteen-fifties and early sixties. He considered the port to be 'an exceptional photographic hunting ground,' a definition that highlights his conception of photography. He believed that the photographer needed to go completely unnoticed, in order to be able to capture the scene with spontaneity, a stance that reminds us of Cartier-Bresson, with whom he also shares the formal concern embodied in elegant geometric compositions. We must also underscore the important role played by people in these formal compositions. He considered that 'the photograph needs something that has life,' although he often photographed people from behind, looking away from the camera. In this series, as he generally does in all his photographs, he presents a highly serene world. Formally very well-balanced, his photographs never lead to thinking about the problems or tensions that may be present in the situations photographed. He also produced photographs based on amusing anecdotes, such as one gentleman shaving another on the sea shore, the worker eating peacefully surrounded by group of cats, the tram driver fishing or the priest visiting the docks, which are reminiscent of candid images of French



Raniero Fernández: *Entre viaxe e viaxe*, Vigo, 1957

photographers of the period, such as those of Robert Doisneau, or those taken by Cartier-Bresson on the banks of the Seine. These photographers, like the documentary photography that was being produced in other countries, do not seem to be an important reference point in Galician associations. but Raniero saw the exhibition *The Family of Man* in Paris in 1956 and the proof that it interested him is that he returned to Vigo with the exhibition catalogue.

The brutal emigration to America of this decade is reflected subtly in his images: ocean liners form the background for images in which the foreground is populated by people, often only one, always from behind and static, generating a certain atmosphere of a sadness. These interesting images, meticulous in their composition, contrast with those that Manuel Ferrol took in the port of Corunna, in 1957, in which he turns what, for amateurs, are inadmissible errors, such as blurred movement, halo effects and crooked horizons, into resources that express the drama of emigration as no one else managed to do.

The maritime interest is not limited to the docks of Vigo, also approaching the world of fishing through the photographs of *dornas* (traditional Galician boats) in the Arousa estuary; the now disappeared *vela latina* in the Muros estuary; boats turned into mussel rafts; some now prohibited fishing gear, such as *rapeta* or *medio mundo*; the world of shellfish fishing on board vessels, or the activity in the Maso de Cangas whaling factory in the year in which it was opened (1955). His love for the sea led him to purchase a boat from which he also took photographs of the sailing regattas in which he participated as an organiser.

Also present in his work is the rural world, considering that it is the one that defines Galicia's singularity, and he tended to approach it from an idealising perspective, as was customary in non-professional photography, but there are photographs that acquire a significant documentary value by showing us situations that no longer exist, such as the images of women selling firewood or milk in the centre of Pontevedra, or the woman carrying milk on a donkey in Lugo. Special mention should be made of the photographs of the fair in Santiago de Compostela, a recurring theme since the early nineteen forties, from which he drew images such as *Esmagados* (Crushed, 1958) or *A dura vida* (Hard Life, 1959) which, as the titles reflect, do not precisely present a sugar-coated vision of peasant life and respond more to what is defined at that time as humanist photography. It is a series that he particularly valued, as evidenced by the number of 50 x 60 enlargements he produced, in particular *A dura vida*, which, as he himself said, is the photograph of which he was most fond. Also noteworthy is the photograph taken of a peasant in Santa Susana in 1958, in which, somewhat unusually for him, the subject is head-on with a harsh expression. Raniero did not limit himself to photographing this fair in Santiago de Compostela, he also took photographs of the same type in other fairs, such as those of O Porriño or Cabral. It is also worth mentioning the photographic reports of the early sixties on the Curro de Mougas and the pilgrimage of San Mauro in Matamá.

The city of Vigo, where he resided, is not only present through its port, there are also the streets with costumbrista scenes, such as that of the chestnut tree or the market stalls on the day of Epiphany. The image of the boys playing football in front of a thicket of concrete columns, and that of the girls playing with the hoop in the street are highly illustrative of childhood life of the period, when there were no playgrounds, and when a football field was improvised in the most varied places. He

also photographed the innovations taking place in the city, such as the opening of Peinador airport in 1954 and the healthcare residence, known popularly as Pirulí (Lollipop), owing to the impact of its height on the city's profile. And, later on, the construction of Rande bridge (1977) and the *Polycommander* oil spill (1970).

Unlike other Galician photographers of his time, his prosperous economic position enabled Raniero to travel to Europe, where he attended a number of exhibitions and also took some photographs. In the nineteen sixties, he travelled through the Peninsula and, although landscapes without people are not frequent in his images, on these trips he did produce some, like such as one taken in Castile in 1963, reminiscent of an image by Cartier-Bresson, or the series produced in La Mancha in the nineteen-sixties and seventies.

The changes that took place in the associations in the nineteen-sixties are reflected in a certain way in Raniero's work, although globally it was still highly consistent with his earlier work. The pictorialist effects that were noted in some photos from the fifties, referred to above, disappear, with the exception of *Entre brétemas* (Through Mists, 1961) and some nocturnal images of Compostela. More fragmented framings and more contrasted copies appear, as can be seen in the photograph of the seminary of Vigo (1962), *Coloso* (Colossus, 1962), *Camarote de luxo* (Luxury Cabin, 1961), *Un millón de mortos* (A Million Dead, 1963), all of them copied in a glossy finish unlike the previous ones, or *Tres de artillería* (Three from the Artillery, 1961), which differs from his clearly defined images. We can also see how the reports of the Curro de Mougás, the pilgrimage of San Mauro, or those of the fair of O Porriño (1962), do not have a formal interest as marked as those of the port from the nineteen-fifties and show a greater interest in the description.

As of 1964, his photographic activity declined significantly, along with that of the Galician Photographic Association. The newsletter was no longer published and the exhibition was only held in 1967. In 1969, when the association's photographic activity was practically non-existent, he finally relinquished the chairmanship. During that period, images that only have a family interest predominated, with a few exceptions, such as those referred to above, and the series of granaries and stone crosses, started in the nineteen-fifties, on which he continued to work until the end of the seventies.

His interest in the archive is not only evident in the extraordinary rigour in the organisation of negatives and countless studio prints and in the writing of field notebooks with data of the taking of the photos, it is also reflected in his work. Special mention should be made of the extensive work that he performed throughout Galicia, photographing granaries and stone crosses, which he defines as 'secular emblems (the stone cross which expresses our faith and the granary the work done, which someone once called the Bank of the Peasant) that appear constantly on his floor, always similar but always different...'

He had more than four hundred negatives of granaries instore and produced over four hundred 13 x 18 cm studio prints, which gives an idea of the scope of the work. Here, he employs no type of aesthetic resource, so that different morphologies and other characteristics of the granaries are reflected. These images were not produced to be submitted to contests, nor did they respond to the aesthetics that characterised the photography of amateurs; on the contrary, they are closer to the use of photography by a researcher in the cataloguing process. Within this series, there are

many images that stand alone, such as those of the granaries of Forzans (1974), Ponte Noalla (1962), Pineiro de Ares (1974), *Sinfonía galega* (Galician Symphony, Chantada, 1962), or *Onte e hoxe* (Yesterday and Today, A Estrada, 1960), but there are others that individually do not possess that value, but do so within the whole, which is how this series should be considered. A series that forces us to think about the use of the archive that certain foreign artists were making at the time and, in a very particular way, in the immense work of Bernd and Hilla Becher, although the discourse is very different; we could say, along the lines of Rosalind Krauss, that they do not belong to the same discursive space. With this work, it was not Raniero's intention to produce a work of art. The truly important thing about his images is that the granaries are not decontextualised, as in Becher's proposal, but that the relationship with the territory in which they are located is perceived.

With a similar intention, during the same period, he carried out extensive work on stone crosses. In his notes, he refers to more than four hundred negatives and he produced more than three hundred 13 x 18 cm studio copies. The photographs are of similar characteristics to those of the granaries. 'To approach through photography to what Castelao did through drawing,' are the words he used to define this series. It is striking that, being in possession of the book, he chose to photograph the sheets of *As Cruces de pedra na Galiza* with his own camera. Something similar happened when he photographed Steinert's photographs from their reproductions in a catalogue, which leads us to think that in order to see with a certain depth Raniero needed to do so through the lens of his camera, also underlying this is the notion of archive. However, Castelao's project has other dimensions.

The relevant thing, as with the granaries, is that he does not decontextualise them; nonetheless, they do not constitute approximations from the history of art, nor are they, despite their ethnographic interest, the result of the study of an ethnographer. Nor do they aspire to achieve the status of works of art, even if today they are of interest from an aesthetic perspective. This part of his work should be viewed as an experiential project in which he photographed the stone crosses and the granaries he encountered without the scholarly rigour which Castelao had employed. Somewhat similar to what happened when he went to the port of Vigo, what occurs with all of his photography: photography that catches one's attention with no prior planning.

This use of the archive is also reflected in the series on goldsmithing, a theme with which he had a professional link. Here he does decontextualise the crosses, censers, chalices, incense boats and lockets, which are photographed on a black background. Additionally, many are photographs taken with a mid-sized Linhof camera, which is the most remarkable work he does with this machine, whilst, with few exceptions, those of the granaries and those of the stone crosses, like all the others, were taken with the 35 mm Leica camera.

We believe that the best way to approach the meaning of these series is to show them in the form of polyptychs, one with 60 granaries and another with 42 stone crosses, regardless of whether some photographs are also presented individually and, given the importance that he attached to the way the archive is structured, we believe that it is essential to bring to the room elements that give an idea of his archival rigour. Moreover, this way of presenting the images is consistent with that which the associations habitually employed, albeit with a different intentionality.



Raniero Fernández: Combarro, 1961

These photographs, like those of the granaries and those of the stone crosses, were not greatly appreciated at the time; indeed, they were not submitted to contests, except for the contest of a religious theme organised by the Galician Photographic Association in 1962, in which he submitted seven stone crosses. For competitions, he generally submitted those photographs he considered would be eligible for prizes, which are not the most interesting ones. At the time, Raniero was seen more as an organiser than a photographer, as many of his photographs were scantily appreciated, particularly those that seem to us most interesting today.

In order to contextualise Raniero's work, a room is devoted to photographs by well-known members of the associations, such as Manuel García Ferrer, Francisco Losada, Luis Rueda, Inocencio Schmidt de las Heras, José Veiga Roel and Luis Zamora, and the selection is completed with photographs by Manuel Ferrol and Ricard Terré. Although the latter, also a member of the Galician Photographic Association, was highly critical of the competitions and the photography produced within the associations, Raniero encouraged debates on his photography within the Galician Photographic Association. The selection of photographs by Manuel Ferrol featured works from the series *Emigración* (Emigration) series have been chosen. The newsletters and catalogues of the competitions of the Galician Photographic Association are also shown, along with other documentation, with the intention of examining what the Associations meant.

XUNTA DE GALICIA
Presidente da Xunta de Galicia
Alfonso Rueda Valenzuela

Conselleiro de Cultura, Educación,
Formación Profesional e Universidades
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico
Manuel Vila López

Director xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Director
Santiago Olmo

Xerente
Marina Álvarez Moreira

EXPOSICIÓN
Comisariado
Manuel Sendón, Xosé Luís Suárez Canal

Coordinación
Cruz Provecho

Rexistro
Lourdes P. Seoane

Traducións
Jesús Riveiro Costa, David M. Smith

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal

Deseño
Cecilia Labella