



FACEDORAS

2025-2026

DE LUGO

Mar Caldas



Iria Castro Fernández

Deputada de Cultura,
Patrimonio Histórico Artístico
e Normalización Lingüística

Nos últimos anos, a Rede Museística Provincial de Lugo deixa patente o seu compromiso coa arte contemporánea e cos creadores e creadoras, ofrecéndolles espazos de visibilidade, facendo dos nosos museos espazos abertos a novas linguaxes e formas de expresión. Unha aposta transversal que reivindica ás mulleres artistas que nos seus discursos artísticos poñen o foco nas realidades ocultas, silenciadas ou marxinais.

Esta traxectoria converte os museos provinciais no marco natural deste proxecto expositivo e editorial de Mar Caldas, *Facedoras de Lugo*. Gandeiras, apicultoras, veterinarias e outras profesionais do rural das comarcas de Lugo son retratadas no seu entorno, co obxectivo de poñer en valor a contribución das mulleres como forza e sostén das súas comunidades, como xa fixera a artista con traballadoras doutros ámbitos.

Facedoras de Lugo identifícase plenamente coa programación dos museos da Rede, mais tamén coa realidade material, emocional e cultural das comarcas de Lugo. A gandaría é un sector cunha importancia estratéxica desde o punto de vista económico, social e ambiental.

Moitas de nós recoñecémonos nas mulleres fotografadas nesta serie ou véñennos á cabeza nais e avoas. A terra e o gando están na árbore xenealóxica da grande maioría das persoas deste país, cuxa identidade se forxou no rural.

As mudanzas económicas e sociais das últimas décadas relegaron esta actividade a un lugar secundario e a encheron de estigmas asociados a un atraso secular. *Facedoras de Lugo* redignifica ás mulleres e ao seu traballo como o que son, o motor social dun presente e dun futuro posible. As imaxes tomadas por Mar Caldas proxectan o orgullo de ser e de pertencer a un territorio. Converte a arte nun obxectivo que nos abre os ollos a unha realidade que vemos, pero non nos parábamnos a mirar.



Facedoras de Lugo: A RMPL como espazo de recoñecemento

Encarna Lago González

Xerente da Rede Museística Provincial de Lugo (RMPL)

Hai proxectos que non chegan aos museos, nacen neles. Non como feitos concretos, senón como procesos. Facedoras de Lugo é un deses proxectos que medran desde a escoita social, a confianza e a complicidade artística, e que se constrúen paseniño, co tempo necesario para que a cultura deixe de ser só relato e se converta en relación.

Desde a Rede Museística Provincial de Lugo levamos anos traballando nunha liña que entende os museos como espazos vivos, capaces de activar memorias silenciadas e de iluminar historias que decote –ás veces durante séculos– permaneceron fóra do foco. Nese camiño, o diálogo coas creadoras contemporáneas non é accesorio, é esencial. Son elas quen, coa súa mirada crítica e sensible, nos axudan a revelar aquilo que o costume fixo invisible.

O proxecto de Mar Caldas inscríbese con coherencia e forza nesa traxectoria compartida. A súa investigación artística arredor do traballo feminino iniciada hai máis dunha década, constitúe unha cartografía visual da contribución das mulleres ás comunidades ás que pertencen. Unha contribución sostida, imprescindible e, con demasiada frecuencia, non recoñecida. En *Facedoras de Lugo*, esa cartografía toma corpo nas paisaxes rurais da provincia e nos vínculos cotiáns entre mulleres, animais, territorio e economía, revelando unha rede de traballo e de saberes que sosteñen a vida e o futuro.

Estas imaxes non documentan simplemente oficios, restitúen dignidade simbólica. Cada retrato sitúa ás protagonistas no centro dunha realidade histórica e social, non como figuras secundarias dun relato alleo, senón como suxeitos de coñecemento, de produción e de transmisión cultural. Hai nelas orgullo, presenza e afirmación. Hai tamén unha dimensión política, no mellor sentido do termo: a de quen fai visible o que sempre estivo aí, pero non sempre foi mirado.

Como xerente da Rede Museística Provincial de Lugo, quero expresar o noso fondo agradecemento á artista pola súa xenerosidade, pola profundidade do seu proceso e pola confianza depositada na institución para acompañar e facer medrar este proxecto. Agradecemento que estendo ás mulleres par-

ticipantes, verdadeiras protagonistas desta obra coral, que abriron as portas das súas vidas e dos seus espazos de traballo para que a cultura puidese contar o que tantas veces quedou sen contar.

Grazas a todas elas. Grazas a todas as que sosteñen a nosa provincia.

Facedoras de Lugo non é só unha exposición, é unha declaración de principios. Afirmar que o rural é presente e futuro, que o sector primario é columna vertebral da sociedade e que as mulleres son axentes fundamentais dese equilibrio. Afirmar tamén que os museos, cando traballan desde a escoita e a responsabilidade social, poden contribuír a reparar esquecementos e a construír relatos máis xustos e completos.

Se algo nos ensina este proxecto é que a historia non está pechada: segue escribíndose cada día nas mans que coidan, producen, crean e sosteñen. O noso compromiso institucional é seguir abrindo espazos para que esas historias atopen voz, imaxe e lugar.

Porque cando a cultura ilumina o invisible, non só vemos máis, comprendemos mellor quen somos.



Mentres elas vaian co gando, hai tesouros no rural de Lugo

“Asorey sabe do caudal de tenrura que prodiga a ama de casa ás reses que constitúen o patrimonio familiar, desde que nacen ata que se venden na feira, e quixo render xusto homenaxe á aldeá galega, cualificándoa a ela e ao becerro de tesouro...”

Juan Rof Codina, 1945

Ana Cabana Iglesia

Universidade de Santiago de Compostela
Histagra-Cispac
(Proxecto AGRIFAMIGEN)



Gandaría Taluco. Castro de Rei

Mar Caldas buscou fotografar mulleres e animais neste novo proxecto que a levou, desta volta, ao rural da provincia de Lugo. Todas as imaxes delas coas súas vacas, cabalos, ovellas, burros, abellas ou cans pastores son moi actuais e compoñen unha acaída imaxe daquelas que decidiron, non sen custos, facer a súa vida no rural. Retratou Caldas un representativo grupo das labregas lucenses do século XXI. A fotógrafa viguesa buscou mulleres relacionadas co sector primario, gandeiras na súa maioría, malia que estas empezan a ser un ben escaso, cada día menos numerosas en comparación con aquelas que teñen no rural unicamente a súa residencia.

Parece mentira como logran enganarnos os imaxinarios unha vez se consolidan. Construímolos a partir de recordos propios, do eco dalgunha nova que temos escoitado ou lido, e mesmo do pouso de conversas varias, e mantémolas como unha fotografía fixa, en vez de como un fotograma cambiante dun vídeo. Se a alguén lle preguntan pola provincia de Lugo diría que aquí todo o é o rural e o sector primario e que, sacando un par de empresas, así foi desde sempre e así segue a ser. Que somos unha provincia chea de labregos e labregas que non perden a información sobre o tempo despois de ver o *parte* porque desas indicacións depende a organización do traballo do día ou a toma de decisións vitais sobre sementeiras ou colleitas. E aí, no sector primario, estaría cifrada a nosa riqueza. A Enquisa de Poboación Activa do Instituto Nacional de Estadística (INE) desengánanos de vez: segundo a mostraxe realizada no cuarto trimestre do ano 2023, o sector primario, que engloba agricultura, gandaría, silvicultura e pesca, representa un 8,75% do PIB provincial. Cerca do 65% é cousa do sector servizos e case o 12%, da industria.

E nesa imaxe mental, o territorio segue ategado de pequenas explotacións familiares que, de maneira ningunha, chegan a ter un número de tres cifras de cabezas de gando. Nelas cóntanse, por suposto, vacas, xa de carne xa de leite, segundo a comarca, algunhas cabezas de porcino –máis se a cocha acaba de parir bacoriños, menos se xa se foi á feira vendelos ou pasou o San Martiño e tocou

matanza dos da ceba–, unhas pitas e uns coellos. Nalgunhas casas, sobre todo se o vacún escasea ou non existe, cabe un rabaño de ovellas ou de cabras. Hainas nas que tamén queda unha besta e noutras, as menos, mesmo un burriño. A isto sumámoslle un ou dos cans e gatos dos que habitan os alpendres e teríamos un cadro costumista da idea que aínda conservamos do rural de Lugo.

A imaxe pode persistir nos maxíns, pero o certo é que esa explotación agraria familiar que debuxamos non aguantou tan ben o paso do tempo e xa comparte hexemonía con grandes explotacións de centos de vacas, aves, coellos ou porcós. Pura ilusión esa recreación que persiste, sobre todo, se aínda ao cerrar os ollos o matrimonio que vemos coidando do gando é novo e está rodeado duns cantos cativos. Ben é certo que, segundo calcula o INE e estima o Censo Agrario do 2020, a poboación luguesa é eminentemente rural e a superficie agraria útil (SAU), é dicir, a suma de terras de labor e de prados, ocupa unha porcentaxe significativa do noso territorio. Case un 35% da poboación vive en concellos de 5000 habitantes ou menos, unha cifra moi distinta á media galega, que rolda o 15%. O mesmo acontece cos concellos de ata 10.000 habitantes, que en Lugo acumulan o 39% da poboación, mentres que a porcentaxe para as catro provincias cae ata o 26,5%. Isto supón que en Galicia máis da metade da poboación vive en zonas urbanas ou nas vilas que superan eses 10.000 habitantes (58,3%, aproximadamente), mais en Lugo acontece o contrario (só o 27%).

Agora ben, moita desa xente que habita o rural xa non se dedica á agricultura. Segundo o Informe do Mercado de Traballo de Lugo (Servizo Público de Emprego Estatal – SEPE / Enquisa de Poboación Activa do INE) de 2024, só o 15% da poboación activa da provincia atopa ocupación no sector primario, sobre 20.000 persoas. É un número modesto que de por si racha a imaxe estandarizada de que todos somos labregos e labregas; con todo, ben é verdade que a cifra é alta se se compara co resto de Galicia e co Estado (están arredor do 6% e do 4%, respectivamente). E son esas 20.000 persoas, ese 15% da poboación activa, quen traballa as arredor de 327.500 ha. de SAU,

o que vén sendo algo máis dun terzo do territorio da provincia. O resto témolo a maioría a forestal (60%), mentres que unha pequena parte (6,6%) é terreo urbano ou rexido por infraestruturas varias.

E nese 15% que xestiona a paisaxe agraria hai mulleres. Nas fotografías que Mar Caldas tomou neste último ano aparecen algunhas delas. O primeiro que salta á vista, a nada que se contemple o grupo no que ela optou por poñer a súa lente, é que non se acomodan ás anciás enloitadas con que o imaxinario popular asocia as mulleres do rural lugués actual. As retratadas son na súa maioría mulleres novas ou de mediana idade. Esta selección, de por si, manda unha potente mensaxe: hai un rural vivo no que elas teñen un papel destacado. Como toda escolla, é tendenciosa. Pero a súa mirada non é nin menos verdade nin menos representativa ca reflectida por quen optou por apuntar o seu obxectivo cara a outras características do noso agro: patrimonio, natureza, turismo, innovación, desagrarización, avellentamento, etc.



Gandaría de María del Mar. Guitiriz

E esas labregas negadas polo discurso da Galicia *baleirada*, ou aínda peor, da Galicia *baleira*, foron retratadas por Mar Caldas como actrices protagonistas. Ás veces son intérpretes solistas, ás veces aparecen de a dúas. Pero nunca comparten plano con homes, o que non quita que os haxa na unidade familiar ou na explotación. Outra escolla da retratista: busca visibilizar o factor feminino da gandaría, polo que apunta a súa cámara en exclusiva cara a corpos de mulleres.

Case seguro que nestas fotografías hai fillas e netas de gandeiras, pero tamén neorrurais sen xenealoxías con arados. Haberá gandeiras sen máis estudos cós obrigados por lei e outras cun ou varios títulos universitarios. Algunhas serán solteiras, outras vivirán en parella, outras estarán divorciadas e outras, viúvas. Haberá gandeiras que sexan nais, outras avoas e outras que non teñan descendencia, ben de momento ou ben porque non contemplan esa posibilidade. Entre todas as fotografadas haberá quen habite aldeas case sen xente e outras que non estean vendo o devalo demográfico dos seus lugares, xa sexa porque teñan casa preto das vilas ou da capital, que aseguran servizos e ofrecen algún nicho laboral, ou porque vivan ao pé de vías de comunicación que facilitan a mobilidade con aquelas. Seguro que nelas se dan todo tipo de afinidades políticas e sindicais, por non falar de relixiosas, desde as de misa todos os domingos ata as que abrazan o paradigma agnóstico e as feramente ateas. Haberaas afeitas a andar tras do seu gando polas costas de outeiros e montañas, outras que apacentan os seus rabaños co arrecendo do mar e outras que o alindan na chaira. Certamente, algunhas irán moi desafogadas no económico e mesmo cavilarán na posibilidade de comprar algunhas cabezas máis, en meter man de obra ou mercar algunha maquinaria e tecnoloxía coa que liberar algo de tempo, e outras terán un nó no estómago cando chegan os extractos bancarios e deberán vixiar gastos da explotación e da familia para chegar sen angurias a fin de mes. Haberá quen teña definida a sociabilidade e a produción en común, porque son comuneiras, fan parte dunha asociación veciñal –ou de varias– ou mesmo son cooperativistas, e as que non teñen

parámetros de colectividade no seu rural máis alá, quizais, da organización da festa patronal. Para algunhas delas a relación co gando ten que ver con ser gandeiras, pero outras parecen ter outra condición ou mesmo acreditar máis dunha identidade laboral, como o caso de veterinarias, de artesás ou de empresarias que transforman a materia prima que producen animais da súa súa propiedade ou da contorna. Haberá quen demostre un absoluto compromiso coa produción ecolóxica, outras andarán valorándoa e outras pode que se manteñan nun modo de produción convencional por necesidade, por convicción ou por non poder contar cunha man que as axude a dar os pasos necesarios para mudar. Abofé que absolutamente todo o que pode identificar estas mulleres remite á diversidade, por moito que a súa condición de mulleres e de traballadoras do sector primario e a súa relación con animais e gando lles outorgue coherencia como grupo que dá sentido a un proxecto como o de Mar Caldas. A heteroxeneidade é a norma en calquera colectivo, pero o discurso e moitas narrativas sobre as mulleres rurais teiman en non recoñecérllela, nin antes nin agora.

Por máis protagonistas que sexan, que o son, as fotografías non poden lerse só atendendo as súas persoas, examinando as súas caras, posturas ou vestimentas. As súas figuras perderían todo sentido de non se situaren onde están: nas paisaxes agrarias que manteñen e manexan. Seguro que hai miradas expertas que saben ver trazas dunha concentración parcelaria ou do minifundio que non a experimentou, que logran captar se están de pé nunha pradaría natural ou dun prado da sega, que poden escrutar se no fondo hai un monte repoboado ou a mato, ou mesmo se pasou ou está por vir o tempo do ensilado ou de meter a herba seca. Esas paisaxes e infraestruturas onde coidan o gando son os escenarios onde decorre a súa vida. Elas supeditan, e á súa vez están supeditadas, polo tipo de animais que aparecen en cada fotografía. O reino *animalia* é o coprotagonista do relato que nos conta este proxecto fotográfico.

Ao binomio gando e mulleres prestoulle atención nun dos seus artigos en prensa o ilustre veterinario Juan Rof Codina. No ano 2022 a Real Aca-

demia de Ciencias decidiu nomealo Científico Galego do Ano, e co gallo da efeméride, a Biblioteca Intercentros da Universidade de Santiago, sita no Campus de Lugo, levou adiante unha serie de actividades. Este labor divulgativo estaba máis que xustificado porque é precisamente nos fondos desa institución onde se custodia o legado de quen tamén lle dá nome ao Hospital Veterinario Universitario. Entre as actividades que se programaron contábanse visitas guiadas que permitían ver de preto algúns dos obxectos propiedade do veterinario, entre eles o seu bastón zoométrico (alcumado como bastón Rof), os libros que conformaban a súa biblioteca, un inxente número de recortes dos seus artigos en prensa periódica ou algúns dos seus escritos orixinais. Tamén se organizaron faladoiros, que estiveron a cargo de Diego Conde, piar da Asociación de Historia da Veterinaria Galega (HIS-VEGA) e, sen dúbida, o estudoso de referencia no que atinxe ao veterinario lugués de orixe catalá e á súa significativa pegada na historia da veterinaria en campos como a zootecnia, a saúde e a hixiene animal, a clínica ou a promoción da organización profesional. O persoal facultativo da biblioteca convidou os membros da comunidade universitaria a participaren tamén da conmemoración lendo e comentando algún deses artigos que Rof publicaba na prensa periódica galega. Entre eles estaba un que garda relación co proxecto fotográfico de Caldas e que tamén lle dá sentido ao título desta achega.

O escrito de Rof Codina saíu o mesmo día das prensas do xornal coruñés *El Ideal Gallego* e das do mariño *Riberas del Eo*. Era o 6 de xuño de 1945. Titulouno *O tesouro*, en clara alusión á famosa obra do artista cambadés Francisco Asorey, un dos máis insignes representantes da escultura galega da centuria pasada. Do seu taller saíu en 1924 *O tesouro*, unha escultura que representa unha labrega cun xato no colo. A muller está de pé e parece nova. Viste unha blusa clara debaixo dun mantón con motivos florais e unha saia longa tamén cuberta por un mandil con bordados na parte baixa. Loce na cabeza un pano de cen cores que lle cobre toda a cabeleira e que ata na parte alta da cabeza cun nó nas puntas. Leva medias de lá e nos pés

uns zocos escuros. O artista insculpiu na madeira ata crear unha ilusión de movemento, xa que a moza adianta a perna esquerda como se acabase de dar un paso. Unha das razóns polas que a obra deveu en memorable son os trazos realistas que presenta, que rompen coa estética imperante no século XIX. A roupa que porta podería ser o uniforme de traballo de moitas mulleres galegas no tempo no que se creou a escultura; as súas mans son fortes e grandes como as que corresponden a quen moito traballa con elas, e as meixelas vense arrubias como a consecuencia lóxica de estar a facer un esforzo, que tamén transmiten esa mirada concentrada e a forma pechada que toman os beizos.

No artigo do insigne veterinario, a evocación da escultura válelle para, de maneira bastante extraordinaria para a época, darlle relevancia ao papel que xogaban as labregas do rural galego na cría do gando. Na altura na que publicou Rof Codina o seu artigo, en plena ditadura franquista, as mulleres todas, as labregas tamén, acostuman aparecer en calquera escrito como *anxos do fogar*, é dicir, como nais amantísimas, esposas abnegadas e infatigables amas de casa. De feito, o propio Juan Rof emprega para referirse á muller sobre a que fala a verba “aldeá”, pero tamén “ama de casa” e “esposa de”. O labor educativo e propagandístico da Sección Feminina dende a mesma guerra civil non resultou en balde, sobre todo porque se superpuxo a fórmulas pretéritas que a curta experiencia republicana estivo moi lonxe de poder romper, e supuxo todo un programa de reeducación das mulleres, e, a través delas, do conxunto da sociedade, vía imposición de modelos de feminidade acordes cos valores da ditadura. Pero o veterinario non gaba o labor doméstico das labregas no seu escrito, senón que, a partir da narración dun caso particular, consegue darlles protagonismo a esas mulleres no seu papel de gandeiras. Nos anos corenta, e en verdade durante toda a ditadura, e aínda en democracia, esas angueiras co gando das mulleres estaban invisibilizadas nos discursos, nas estatísticas e nas representación, como o estaba todo o traballo que desempeñaban elas no agro. Unha cousa era a realidade, outra a que o franquismo construía e propagaba, que as negaba

como traballadoras do sector primario, xa primeiro de nada empregando a etiqueta de *sus labores* para identificalas.

No que atinxe concretamente ás gandeiras pasaba o mesmo. Elas estaban, xaora, presentes nas tarefas de todo o proceso de cría, pero o certo é que foron aparecendo cada vez menos naqueles momentos claves que visibilizaban a importancia da gandaría no espazo público, caso das feiras e dos concursos de gando. Seguiron acudindo ás feiras para tratar, por caso, co gando miúdo. Destes encargábanse de maneira máis cotiá, xusto por esa idea de miudeza que transmitía: gando pequeno en tamaño e considerado de escasa importancia económica para as rendas das explotacións (fórano en verdade ou non). Valían as labregas para comprar e vender as aves do curral, os coellos e mesmo ranchos, pero équidos e bovinos xa era cousa seria e, xa que logo, masculina.

E se se tratou de reducir ao máximo a presenza das mulleres nas feiras de gando, que para iso lles rifaban as de Sección Femenina que lles explica-



Granxa Salvatierra. Neipín

ban que estas tarefas as embrutecían, igual ca outras que facían nas agras, onde se converteron nunha auténtica anomalía foi nos concursos de gando. Estes certames foron unha das fórmulas que se puxeron en marcha no primeiro terzo de século XX como vía para pular pola mellora do gando. O movemento agrarista, as institucións que conformaban a rede de investigación agronómica e a profesión veterinaria colaboraron en Galicia na organización de multitude de concursos sen os que non se entenden os procesos de mellora xenética nin de selección de razas do gando. Alindar a mellor vaca, boi ou becerro do rabaño de cada casa nos concursos foi concibido como *cousa de homes*.

E, evidentemente, se nin pasear co espécime máis fermoso era cousa delas, moito menos o era ser quen recollía o premio en caso de triunfo. Eran momentos, accións e espazos onde se recoñecía a mestría, o saber especializado e a pericia do representante da casa, por defecto, un varón adulto –de habelo–, que, por selo, tamén sería o titular da explotación e, en consecuencia, o dono do gando. Mais, conta Rof Codina no seu artigo, que no VII Concurso provincial de gando que se celebrou en Lugo o día antes de publicarse o seu artigo, o 5 de xuño de 1945, tras verse o desfile “de fermosos bois e novos das paradas oficiais e particulares, a beleza sobresaínte do nutrido lote de becerros, xatas, xovencas e vacas [que] causaron admiración a propios e estraños”, aconteceu algo inédito na cerimonia de entrega dos galardóns.

Un veciño do lugar de Trashorras, na parroquia de San Miguel do Camiño, pertencente ao concello de Castroverde, foi agraciado co “premio á constancia por ter obtido primeiros premios nos Concursos de Adai e nos Certames quinto, sexto e sétimo de Lugo” con cabezas que constituían, sinala o veterinario, “o orgullo da Granxa Barreiros de Sarria; das paradas oficiais do concello lugués e de varios particulares de todo o partido [xudicial]”. Nese momento, “púxose de relevo por un membro do Xurado o labor da súa compañeira, unha aldeá toda simpatía e bondade que a forza de coidados e desvelos, mentres o marido forxa na ferrería as ferramentas para a agricul-

tura, ela acertou ao forxar o núcleo de reprodutores máis notable que existe actualmente na provincia de Lugo...”. Despois do eloxio, nun xiro inesperado para a audiencia e para a propia gandeira, nunca identificada con nome propio, só como “esposa de López Ferreiro”, agasallárona cunha reprodución de *O tesouro* de Asorey. “Obsequio que a campesiña recolleu chea de relouco ensinando en alto o regalo de estimación maior, para ela, que a copa de prata, coa que o seu marido tiña sido galardoado”, narra o veterinario. Eles ocupaban o espazo público relacionado co gando, pero todos os “coidados e desvelos” e as “ansias e fatigas” da crianza de todo tipo de gando, que eran accións indispensables para a súa mellora, como recoñece ese membro do Xurado e o propio Rof Codina, eran cousas delas.

Na obra de Asorey, igual ca no artigo de Rof Codina, enténdese que o tesouro é a suma de muller e animal, pero daría para debater sobre cal era considerado pola sociedade o elemento máis valioso dese dúo naquela altura: a muller que carrega ou o becerro suxeitado? A cría que se podía vender para conseguir unha entrada de cartos decisiva na casa ou quen o criaba para que logo outro o tratara na feira? Nos anos nos que escribiu Rof Codina pode que ninguén tivera olvidado que a exportación de bois cara a Inglaterra fora unha fonte de ingresos indispensable para as casas labregas galegas dende finais do século XIX. Tampouco caera no esquecemento que despois da crise agraria finisecular causada pola baixada de prezos dos produtos agrarios, por mor da competencia doutros países, houbo que reorganizar ese comercio. Cambiouse o destino, pois Inglaterra xa atopara carne máis barata noutros mercados, virando cara ás cidades españolas que estaban medrando e que demandaban cada vez maior cantidade de alimento, incluída a carne, caso de Madrid e Barcelona. Mudouse tamén o transporte, pois o gando deixou de embarcarse por portos como o de Vigo para embutirse en vagóns de tren. E tamén variou o produto que se vendía, dos bois cebóns pasouse aos xatos, como o que suxeita a moza da escultura de Asorey.

Malia isto, das verbas de Juan Rof e a propia obra de Francisco Asorey, como se apuntou, non se colixe que o tesouro sexa o becerro. Eles valoran

como tal tesouro o traballo feminino co gando. Lonxe estaba do perfil da muller do rural galego da época ser só “ama de casa”, como ambicionaba o discurso franquista, como se puidesen vivir sendo réplicas das mulleres do urbano de clase alta. Ben seguro que quixerían, que era ao que aspiraban, a sacarse de fatigas, pero non podían. Aquelas clases sociais urbanas marcaban o ideal, ese modelo que no rural encarnaban as mulleres de familias abastadas. Pero as labregas, igual ca o resto de mulleres do agro e do mar e as de clases populares de vilas e cidades, todas eran traballadoras. Porque os seus brazos, as súas mans, non eran, nunca foron, prescindibles na casa. Nunha casa que se identificou como a suma da vivenda e todo o espazo e infraestruturas do complexo agrario, un *continuum* onde elas eran man de obra. Ben é certo que os seus quefaceres en hortas, cortes, agras, cortiñas ou baixo dos alpendres non foron as máis das veces entendidos por autoridades e sociedade como tal traballo, senón menosprezados como extensión “natural” dos coidados domésticos e definidos con expresións como a de



Neipín (A Pontenova)

“axuda”. A consecuencia desta concepción o labor non era pagado con xustiza ou directamente non estaba remunerado.

Lonxe de Lugo e hai un par de décadas, escribiu Sarah Whatmore, afa-
mada profesora de medio ambiente e políticas públicas da prestixiosa Uni-
versidade de Oxford, o seu libro máis recoñecido. Publicouno en 2002, e
o seu título podería ser traducido ao galego literalmente como *Xeografía
híbridas. Naturezas, culturas, espazos*. Nel propoñía darlle unha volta ao
suposto da subordinación da natureza fronte á cultura, entendida esta como
a suma da ciencia, da tecnoloxía e do saber académico. Non cabe dúbida de
que como sociedade asumimos ese precepto, a modo dunha desas verdades
civilizatorias que non cabe poñer en cuestión.

Os razoamentos da xeógrafa alíanse con teorías como a ecoloxía pro-
funda do filósofo noruegués Arné Naes, por exemplo, que racha coa idea
de antropocentrismo e valoriza todo ser vivo, sendo o cerne da ética ani-
malista ou de boa parte dos ecofeminismos, que tamén tería todo o sentido
traer a colación aquí como refendo. Pero non imos ir aí. Quedamos coa idea
de “coproducir do rural” de Whatmore. Ela presta especial atención ás diná-
micas que se establecen arredor da gandaría, o que parece especialmente
acaído para ter no maxín ao ollar as fotografías de Mar Caldas. Os espazos
rurais, apunta a autora británica, só cabe comprendelos como ámbitos co-
producidos por sociedade e gando. Convidáanos a pensar a gandaría non
só como unha produción económica, senón en termos de relación entre
persoas e animais, o que implica ver estes últimos como axentes en vez de
como meros recursos, e as fotografías de Caldas axudan a reflexionar sobre
este aspecto.

As estampas do rural lugués escollidas para este proxecto fotográfico
amósannos, como xa apuntamos, animais e mulleres como coprotagonistas
das imaxes, e todo parece indicar que aqueles tamén coprotagonizan as
vidas destas. Non cabe pensar que esas mulleres fotografadas configuren
as súas vidas sen a concorrencia deses animais. Seguro que abellas, vacas
e ovellas lles condicionan a esas mulleres as decisións económicas, claro,

ata aí poderían ser tratadas como produtos, pero tamén lles moldean rutinas,
calendarios e tomas de postura que non teñen que ver coa lóxica custo/
beneficio. Ao ver a obra de Mar Caldas, parece claro que eses animais, que
o gando, tamén establece e determina afectos. Poderíase apostar, sen moito
risco dunha perda grande, a que nin un só dos cuadrúpedes retratados que
coidan está sen nome, que hai favoritos, que se coñecen peculiaridades e
que non todos axudan a mellorar as rendas da casa. Hai relación, non só
produción.

Mar Caldas escolleu fotografar mulleres e gando, pero o certo é que na
propia idea de “coidar do gando”, como no resto de traballo do agro, as tare-
fas están asignadas en función do xénero. As investigacións sobre o tema en
explotacións pequenas indican que as mulleres concentran nas súas mans
o que ten que ver co coidado diario e o cotián, véxase alimentar, dar auga,
mirar polas crías e animais enfermos, limpar cortes e currais e todo o que
ten que ver con animais pequenos en caso de que non supoñan o rabaño
principal. Para os homes, por estatística, queda máis o pastoreo profesionali-
zado, a compra e venda de animais ou os tratamentos sanitarios se implican
contacto cos servizos oficiais. Claro que despois, en cada zona e mesmo en
cada casa, as responsabilidades e a asignación a unha persoa ou a outra
destas tarefas e, polo tanto, a cada xénero, négociase en función de múlti-
ples factores: idades, número de integrantes da unidade familiar, tamaño da
explotación, capacidades físicas, existencia ou non de menores ou persoas
maiores ao cargo, tipoloxía dos nichos laborais dispoñibles na área onde se
sitúa a explotación... Ao “normal”, marcado polo costume e pola estatística,
sempre lle saen excepcións que dependen das posibilidades reais de organi-
zar o traballo en cada familia.

O que foi unha constante na historia é que as mulleres foron perdendo
presenza en tarefas nas que se ían incorporando máquinas, porque a inno-
vación tecnolóxica sempre camiñou sendo asociada á idea de área de *exper-
tise* masculina. Moitas mulleres luguesas e doutras xeografía, por exemplo,
muxían as vacas cando se facía á man, pero cando chegaron as primeiras

máquinas de muxido masculinizouse o labor. Entre as razóns que o explican é que empresas e o propio Estado ofrecían formación no manexo de maquinaria aos titulares da explotación e estes legalmente eran na súa maioría os homes.

Porque darlles de comer, coidar e muxir os animais *da casa*, porque na mesma vivenda estiveron durante moito tempo para dar calor, ou *da corte*, que pasou a ser *cuadra* cando se mellorou e tecnicou para albergar máis cabezas, e granxa ou *SAT* (acrónimo de Sociedade Agraria de Transformación) hai uns anos, cando xa se contaban por centos os bichos estabulados, non tivo o seu equivalente automático na súa conversión en propietarias legais dese gando. Non foi ata o ano 2011, cando se aprobou a Lei 35/2011, do 4 de outubro, sobre Titularidade Compartida das Explotacións Agrarias, que legalmente se permitiu que dúas persoas foran recoñecidas conxuntamente como titulares da explotación. A lei non tivo todos os efectos positivos que esperaban os sindicatos agrarios e asociacións de mulleres rurais que loitaron por ela desde que foi posible, cando rematou a ditadura franquista e se puido alzar a voz con demandas. A letra da lei foi ben máis esperanzadora do que facilitador o desenvolvemento do seu regulamento. Por iso en Galicia só se inscribiron no Rexistro de Explotacións Agrarias (REAGA) dende que se aprobou a norma 61 explotacións, 31 delas en Lugo (datos do Ministerio de Agricultura a 25 de xaneiro de 2026). Pero ben é certo que Galicia nisto é unha excepción, porque o número de mulleres titulares da explotación supera con moito a media española. Segundo datos oficiais, sobre o 48% das explotacións contan cunha muller á fronte, mentres que en España non chega ao 29%.

Esa case paridade na titularidade agocha razóns históricas como a elevada migración masculina, e tamén reflicte o peso que ten a agricultura a tempo parcial, é dicir, aquela que non supón a ocupación principal dun dos membros do matrimonio e na que tampouco a maior fonte dos ingresos da familia é a explotación. E como a oferta no sector secundario (fábricas, transporte, construción, etc.) é maior en número e mellor en soldos e condicións

para os varóns, son elas as que quedan máis habitualmente coa titularidade da explotación. Pero, ademais, ese 48% agocha importantes desigualdades. As explotacións máis pequenas en produción e superficie, as menos “modernas” e as menos viables economicamente son as que están maiormente a nome das mulleres. Iso nótase, por exemplo, na captación de axudas da PAC. Elas, en Galicia, poden ser case a metade das persoas receptoras, pero reciben arredor dun 35% menos de axudas ca eles. De aí a crítica continuada por parte das afectadas de que se precisa unha PAC feminista no senso de que se converta nun elemento central da loita contra a desigualdade e non nunha lousa máis que afonde nas fendas.

Había hai tempo, e ao mellor aínda se mantén, unha conta en Twitter (X) baixo o título *Cantas vacas hai*. Trátase dun *bot* automatizado por @dinisinho que publicaba o número de vacas por habitante que había en cada concello galego, valéndose dos datos do IGE. Na contaxe podía comprobarse que no ano 2024 en concellos como Pastoriza, Castro de Rei ou Friol, e así ata 38 municipios da provincia de Lugo, había máis vacas ca habitantes e que, aínda, non había concellos sen elas, como acontece nas outras provincias galegas. Arredor de 256.048 vacas en cuxo coidado, como no de moitas outras cabezas de gando, segue a ser transcendental o traballo feminino. Igualiño que hai un século, cando Asorey esculpiu a súa célebre talla.

Facedoras de Lugo: Soster o mundo, habitar o rastro da presenza

“O recoñecemento implica a activación duns códigos de recoñecemento, construídos e mantidos pola sociedade, que en momento algún penetran nun espazo interior, inmaterial e non encarnado en signos”.

“O concepto de naturalización, tanto en socioloxía como en antropoloxía, postula que quen vive nunha determinada sociedade non son conscientes do carácter convencional do edificio de valores, crenzas, usos sociais, máximas, rituais e mitos que constrúe a realidade”.

Norman Bryson

Anxela Caramés

Comisaria independente e investigadora especializada en artes visuais e estudos feministas

A construción do non visible

O que non se ve (e non se nomea) non existe. E o que non existe no imaxinario colectivo non pode ser suxeito de dereitos nin de memoria. Por tanto, para que algo adquira existencia no tecido do social, debe ser representado. En *Facedoras de Lugo*, Mar Caldas quixo reflectir os traballos das mulleres gandeiras, apicultoras, avicultoras ou veterinarias, sinalando unha carencia histórica, xa que apenas

existen representacións na arte que dignifiquen estes labores desde unha perspectiva contemporánea e crítica. Historicamente, a maioría das artistas feministas desde a década dos sesenta centráronse en abordar as problemáticas das traballadoras fabrís; é dicir, cuestións máis asociadas a contextos urbanos e á loita de clases dentro do sistema industrial. Neste sentido, o ámbito rural quedou relegado e invisibilizado fronte ao mundo obreiro, posto que ese tipo de traballos –vencellados ao coidado da terra, á produción alimentaria e á explotación animal– son xeralmente menosprezados ou simplemente “naturalizados”, é dicir, integrados como unha extensión orgánica da paisaxe, en lugar de asumidos como un campo de batalla ideolóxico e económico.

Seguindo a tese de Norman Bryson no seu libro *Visión y pintura*, a naturalización é o mecanismo mediante o que unha sociedade acepta certas cuestións como biolóxicas, ocultando as estruturas de poder e as convencións que as sosteñen e que constrúen o que consideramos realidade. O traballo da muller rural en Lugo foi, durante séculos, parte do fondo escénico da historia de Galicia: unha presenza constante pero muda,



Facedoras de Lugo (vista da exposición)



100% contigo (detalle)

un ruído de fondo que Caldas decide transformar en monumento. Dito doutro xeito, estas mulleres, ao seren entendidas como unha extensión da terra mesma, foron desposuídas da súa condición de suxeito político e económico. A artista intervéñ precisamente aí: rompendo a transparencia do natural para convertelo en signo, nunha imaxe que demanda ser lida. É por iso polo que Mar Caldas corrixe o nesgo do baleiro rural tanto na xenealoxía da arte feminista como na historia da arte e da fotografía. Así, as súas imaxes non son estampas bucólicas, pola contra, son retratos dunha forza laboral que, ata hoxe, carecía dunha representación canónica na arte contemporánea.

Do arquivo íntimo ao impulso arquivístico

Na obra de Mar Caldas, a fotografía funciona como un dispositivo de recolección. Non busca a captura do instante heroico, senón a dignificación do residuo. Seguindo o ronsel de pensadores como Hal Foster, a artista galega reordena o mundo para cuestionar que historias merecen ser contadas; non simplemente toma fotografías, senón que constrúe un arquivo da súa época. No seu ensaio *An archival impulse (Un impulso arquivístico)*, Foster describe unha tendencia na arte contemporánea que busca facer presente o que foi desprazado ou borrado. O artista, entendido como arquivista, non quere mostrar a Verdade con maiúsculas, senón que intenta conectar fragmentos desprazados para crear novas narrativas.

Esta cuestión atópase implícita na vontade que Mar Caldas manifesta por rescatar elementos da realidade social de Lugo; coa mesma intención de transformalos nunha memoria física e espacial que o espectador non pode esquivar. Nas series *Facedoras*, o arquivo deixa de ser unha institución ríxida para converterse nunha materia viva e maleable, onde a identidade, tanto individual como colectiva, se reconstrúe a través das imaxes propostas. A súa práctica fotográfica desprégase como un exercicio de arqueoloxía contemporánea onde o obxecto, o espazo doméstico e o territorio non son meros

escenarios, senón contedores dunha memoria política e afectiva. Por tanto, resulta imperativo ler a súa obra non só desde a súa pulcritude estética, senón como unha resposta necesaria á invisibilidade histórica dos relatos privados das mulleres desde unha perspectiva feminista.

Facedoras de Lugo trátase da culminación dunha investigación constante sobre a memoria, a identidade feminina, o traballo das mulleres, os roles de xénero e os coidados. En obras anteriores como na *Guía postal de Lugo (1936-1976)* (2014-2024),¹ ou nas súas investigacións sobre o arquivo familiar e a memoria dos obxectos cotiáns en relación á ditadura franquista, Caldas xa exploraba como a fotografía pode rescatar a vivencia das mulleres que a historia oficial deixou nas marxes do relato. Na súa produción artística previa, indagaba na memoria das mulleres a través de fotografías atopadas e imaxes preexistentes intervistas, como en *O mundo patas para arriba* (2009), *Guauh!!!* (2010) e *Grandes Historias del Arte. Grandes historias de amor* (2020). Traballaba a miúdo a pequena escala, na que o privado e o fragmento servían para analizar a pegada do tempo nos corpos e nos obxectos. Aquela era unha arqueoloxía do íntimo, onde o rastro doméstico era unha sombra recuperada do esquecemento.

En *Facedoras de Bueu* (2017-2018), *Facedoras do Baixo Miño* (2018-2020) e *100% contigo* (2018) xa se producira un salto cara este impulso arquivístico. Mar Caldas xa non só rescata o privado, senón que monumentaliza o colectivo, construíndo así un arquivo público. A muller que antes era unha figura pequena ou borrosa nun álbum recuperado de fotos familiares, pasa a ocupar varios metros de muro no Museo Massó de Bueu, no CGAC de Santiago de Compostela ou no Museo do Mar de San Cibrao.² Trátase dunha evolución lóxica e política: da recuperación da memoria privada á presenza pública en escala heroica.

O que chama a atención en *Facedoras de Lugo* é que as composicións resultan menos enmarcadas no teatral, é dicir, máis naturais en relación ás súas series fotográficas anteriores. Aínda que repite unha fórmula similar, nesta ocasión actúa dunha forma máis libre; móvese nunha dinámica xa inte-

rriorizada. Nestas imaxes vai un paso máis aló: deixa ao carón a literalidade da referencia compositiva a certas obras mestras da Historia da Arte, que previamente seleccionara para construír as escenas daqueles retratos realizados en Bueu e no Baixo Miño. Nesta ocasión, elimina o compoñente performativo e da reapropiación artística e tan só capta as devanditas mulleres no seu contexto de traballo, isto é, rodeadas dos seus animais, hortas e montes.

Seguindo as premisas de Hal Foster na súa obra *The Return of the Real* (*O retorno do real*), podemos ver como estas imaxes monumentais intentan perforar a pantalla dos simulacros mediáticos para enfrontarnos á materialidade do corpo que traballa, do animal e da terra. O mesmo que nas outras *Facedoras*, sitúaaas no espazo público para evidenciar as achegas das mulleres á economía local, continuando coa idea de homenaxealas. Neste caso, retrátaas en plena natureza, porque lle interesa mostrar a paisaxe e o territorio vencellado ao traballo que realizan, polo que establece unha comunicación entre todos os elementos que forman parte do seu oficio e do espazo que as rodea. En por si, o marco natural é espectacular, e as protagonistas están cheas de forza e enerxía, tanto pola súa actitude como pola súa pose robusta, transmitindo orgullo, valentía e convencemento acerca da súa profesión. Mantén así o mesmo criterio de captar e mostrar a dignidade destas mulleres traballadoras, tal e como fixera Maruja Mallo na serie *A relixión do traballo*.

Do retrato de corte á dignidade do cortello

A elección do gran formato no Museo Provincial de Lugo non é unha decisión meramente estética, senón que se trata dun acto ideolóxico de apropiación política. Mar Caldas recorre conscientemente aos códigos visuais do retrato monárquico e militar da historia da pintura cunha clara intención: a dignificación a través do formato. Historicamente, o retrato a tamaño natural e a composición hierática estaban reservados para aqueles que ostentaban o poder: reis, aristócratas, clero, emperadores e xenerais. A artista aprópiase desta

linguaxe para subvertela, trasladando esta lóxica da mirada ao cortello e ao campo. Ao situar unha gandeira, unha apicultora ou unha pastora nestas mesmas coordenadas espaciais e compositivas, opera unha transmutación de valores.

O hieratismo das protagonistas –a súa falta de xestualidade anecdótica, a súa mirada directa e firme– desposúeas do carácter pintoresco asociado ao mundo rural. Non son personaxes dunha lenda galaica ou dun conto costumista, son verdadeiras autoridades na súa área profesional. A inmovilidade dignificada sitúaaas no mesmo plano que os antigos poderosos dos retratos cortesáns e militares. E, neste caso, tanto o can coma o gando, a vara, as ferramentas de labranza, o vestiario ou o monte deixan de ser elementos decorativos para converterse en atributos de poder do mesmo xeito que o eran o león heráldico, o cetro ou a espada nos retratos de Felipe IV. Como nas *Meninas* de Velázquez, onde cada elemento ten unha función xerárquica, nas fotos de Caldas cada detalle da contorna laboral é un signo de autoridade técnica e profesional.

Esta dignificación estética é un paso previo necesario para a dignificación política. Estas mulleres, cuxas mans sosteñen a economía e a vida das comunidades rurais, deixan de ser anónimas para converterse en iconas de resistencia. Deste xeito, ao utilizar encadres monumentais e composicións equilibradas, o cortello ou o prado transmútanse en salas do trono. Estas mulleres xa non son obxectos observados por unha mirada condescendente, pola contra, pasan a ser suxeitos soberanos que nos miran de fronte, reclamando o seu lugar na Historia.

Por tanto, Mar Caldas utiliza a fotografía para desafiar as narrativas dominantes e a hexemonía visual, apropiándose da “lóxica da mirada” propia do xénero do retrato. A queixeira, a pastora ou as gandeiras ocupan o espazo coa autoridade de quen sabe que o seu corpo é o sostén dunha comunidade. Deste xeito, a artista utiliza a reapropiación dos códigos da alta pintura –a escala heroica, a luz dirixida, a composición piramidal– para outorgarllos a suxeitos historicamente subalternos.

Reapropiación e estratexias das artistas feministas: o corpo como campo de batalla

Na década dos oitenta, a arte posmodernista ensinounos que a imaxe xa non pode considerarse un simple reflexo da realidade, senón que é un campo de batalla ideolóxico. A crítica da representación na arte contemporánea cuestiona como as imaxes e os medios de comunicación constrúen, limitan ou deforman a realidade, o poder e as identidades de xénero, sexualidade, raza, clase ou relixión. Sherrie Levine, unha das artistas fundamentais dese momento, utilizou o recurso da reapropiación –segundo o ronsel de Marcel Duchamp– para cuestionar a autoría artística, o concepto de orixinalidade e a hexemonía do xenio masculino. Pola súa banda, Mar Caldas fai uso desta táctica para reapropiarse da soberanía. Toma os códigos do poder para poder roubar a aura do retrato de corte, e, deste xeito, entregarlla ás que manexan o gando, xestionan a terra ou coidan as colmeas, é dicir, ás que sosteñen a vida.

Nunha liña similar, Cindy Sherman utilizou a fotografía para denunciar como a mirada masculina e cinematográfica codificaba o corpo da muller, mostrando a identidade feminina como unha mascarada, isto é, unha construción visual e sociocultural. Neste sentido, Mar Caldas utiliza o retrato monumental para desafiar a hexemonía visual que mantivo o rural galego nunha posición de subordinación. Insírese nesta tradición crítica ao tempo que despraza o foco: se Sherman deconstrúe o estereotipo da muller obxecto dos medios de masas e das películas de Hollywood, Caldas cuestiona o arquetipo da muller do rural galego asociada á paisaxe e á natureza de carácter mítico. É por iso que seleccionou a mulleres autónomas, independentes e emprendedoras, que exercen como suxeito político con plena soberanía. Retrata a mulleres novas e de mediana idade, que actúan como substitución das anteriores xeracións, desmontando así a idea da muller abnegada, vella e descoitada.

De igual modo, seguindo as Guerrilla Girls, no seu ataque ás institucións museísticas por dedicarse a obxectualizar o corpo das mulleres e invisibilizar

as mulleres artistas, Mar Caldas introduce no Museo Provincial de Lugo rostros e mans que a historia da arte oficial decidiu omitir, a menos que fose en calidade de musas pasivas ou figuras secundarias en escenas costumistas. Do mesmo xeito que estas artistas activistas denunciaron a exclusión das mulleres nos museos, Caldas introduce fisicamente a muller rural no Museo Provincial de Lugo, non como musa, senón como facedora de cultura. Por tanto, a cámara da artista non captura un reflexo da realidade, senón que constrúe unha nova realidade onde o traballo destas mulleres é, por fin, encarnado en signos de poder.

Neste punto, a obra de Mar Caldas tamén conecta coas estratexias comunicativas de Barbara Kruger no seu ataque frontal aos sistemas de visibilidade imperantes. Aínda que os medios estéticos difiren, o substrato é o mesmo: Kruger utiliza a imaxe e o texto para lembrarnos que “os nosos corpos son campos de batalla”. En *Facedoras*, o corpo da muller rural é o territorio onde se libra a loita pola visibilidade. O gran formato e a nitidez técnica actúan como o texto directo de Kruger, gritando unha verdade que foi silenciada; así, o corpo da gandeira, que foi curtido polo clima e o esforzo, é un dispositivo político que desafia o edificio de valores do que fala Bryson.

A obra de Mar Caldas é, en consecuencia, unha crítica á representación canónica do corpo e é aquí onde a fotografía se converte nesa arma de loita da que falan a crítica posmodernista e as prácticas artísticas feministas. Transforma o corpo da muller traballadora nunha ferramenta que contrarresta a hexemonía visual. Decatámonos de que a nosa incapacidade para ver a estas mulleres como figuras monumentais era, en realidade, un prexuízo de clase e de xénero incrustado na nosa visión da arte.

Doutra banda, a arte posmodernista dos anos 80 caracterizouse polo seu enfoque crítico e a súa disposición para cuestionar as fronteiras entre a arte e a cultura popular. Mar Caldas faise herdeira desta capacidade de hibridación ao mesturar o documento sociolóxico e a alta cultura visual. Nestes retratos, o hieratismo das composicións contén talvez un compoñente simbólico: hai movemento porque o traballo destas mulleres é a base estática

que permite que todo o demais se mova dentro dunha orde de coidados. O encadre monumental obriga o espectador a ollar cara arriba, fisicamente, as protagonistas. Rómpease así a mirada de arriba cara abaixo que a arte urbana-burguesa proxectou historicamente sobre o campo. En *Facedoras de Lugo*, o prado e o cortello son ocupados por unha presenza grandiosa que esixe un novo contrato visual, onde a muller traballadora non é musa nin elemento da paisaxe, senón o suxeito soberano que sostén a estrutura mesma da vida e o territorio.

Do esquecemento do rural na xenealoxía feminista á idea de Matria: territorio e identidade galega desde unha mirada situada

Resulta crucial identificar unha omisión histórica: o nesgo metonímico da cidade. Mentres as vangardas feministas dos setenta e oitenta examinaban a domesticidade burguesa ou a alienación da oficina, o rural permanecía como un espazo ancorado nunha atemporalidade mítica. En Galicia, onde a estrutura social dependeu historicamente da Matria –esas mulleres que sosteñen a economía de subsistencia e a xestión do territorio–, este silencio é dobremente elocuente.

Mar Caldas propón unha ruptura con este esquecemento histórico. A súa obra non busca o retorno bucólico, senón o recoñecemento dunha vixencia técnica e política. Ao introducir as gandeiras, queixeiros e apicultoras no espazo do museo, Caldas non só amplía o catálogo do representable, senón que subverte a propia axenda do feminismo artístico, obrigándoo a mirar cara ás súas periferias xeográficas e produtivas. Aquí, a Matria deixa de ser un concepto romántico para revelarse como unha estrutura de resistencia e sostemento da vida fronte á invisibilidade sistémica.

Resulta paradoxal que a arte feminista do Estado español, tan prolífica na denuncia da opresión no fogar e mesmo no ámbito laboral, mantivese durante décadas unha mirada cega cara ao campo. O rural percibíase, des-

de unha óptica puramente urbana, como un espazo ancorado no pasado ou un residuo folclórico alleo á vangarda. Con todo, en Galicia, a figura da muller é o eixo vertebral que sostén a estrutura social e económica. A Matria galega non é aquí unha metáfora poética, senón unha realidade material. Mar Caldas recupera este fío condutor e tráelo ao presente, demostrando que as problemáticas de xénero no rural –a titularidade das explotacións, o relevo xeracional, a tecnificación, o coidado da biodiversidade– son debates de absoluta vixencia. Ao facelo, a artista non só amplía o arquivo da memoria, senón que, a maiores, actualiza a axenda do feminismo artístico, levándoo a territorios que o canon decidira ignorar.

No contexto posmodernista, a imaxe deixou de ser un reflexo da realidade para entenderse como unha construción de poder. Nesta exposición, o corpo da muller rural convértese nunha arma de loita contra a invisibilidade. A galegitude en Mar Caldas afástase do folclore para instalarse na paisaxe mental e física. Existe unha conexión profunda entre o corpo e a terra, unha sorte de xeografía dos afectos da provincia de Lugo. Nas imaxes vemos unha simbiose profunda entre animais, mulleres, natureza e territorio. A muller que suxeita o pau xunto ao seu can e as súas vacas non domina a paisaxe; habítala. Hai unha mirada horizontal entre a traballadora e o animal. Como ben sabemos desde as teorías do ecofeminismo contemporáneo, esta relación non é de explotación, senón de interdependencia. Caldas captura esa idea de Matria en Galicia, onde o territorio non é unha propiedade, senón un corpo estendido que require e sostense de coidados, técnica e unha sabedoría transmitida xeración tras xeración, que desafortunadamente o capitalismo a miúdo menospreza.

Un dos maiores logros de Mar Caldas en *Facedoras* é evitar o tópicos do ruralismo nostálgico. As súas fotografías desbordan contemporaneidade, máis aló do costumismo e do carácter antropolóxico. O traxe de protección da apicultora, o ventilador da corte ou as ferramentas da gandeira son as pegadas dunha profesionalización con frecuencia ignorada desde os centros urbanos. Xeralmente o doméstico e o laboral fúndense nas imaxes das mu-

lleres no medio rural, pero aquí o espazo público do monte funciona contra o esquecemento do profesional, mentres se loita contra o despoboamento, a deforestación –a chiscadela da camiseta co lema da loita ecoloxista “Altri Non”– ou as inercias do pasado. Así, o traballo de Caldas insírese nunha tradición de artistas que utilizaron a fotografía para documentar a alteridade, pero o fai desde unha mirada situada, xa que non hai exotismo. Pola contra, achega un coñecemento e tamén unha experiencia que, aínda que non é vivencial, é compartida. Pensa Galicia desde a periferia dos centros hexemónicos de poder, posto que coñece o terreo que pisa e tradúceo en imaxes que oscilan entre a denuncia sutil e a elegancia elexíaca. A artista non captura estas mulleres, senón que as presenta no seu pleno dominio. Por exemplo, nas fotografías dedicadas á produción de queixos, o produto final non é só un alimento; podémolo entender como un obxecto cultural cargado de tradición e sabedoría ancestral, que, á súa vez, tamén representa a profesionalidade actualizada e renovada.



Percebeiras (Facedoras do Baixo Miño)

Deste xeito, resulta moi interesante a mestura dos elementos locais e tradicionais coa contemporaneidade, o que nos traslada a un mundo actual totalmente globalizado. Neste sentido, sorprende a mocidade dalgunhas das protagonistas, rompendo estereotipos centrados nas mulleres maiores do rural galego. Trátase de novas xeracións que se dedican con orgullo a estes labores e que veñen cargadas de ilusión e con ansias de renovar as tradicións, incorporando a sustentabilidade aos seus proxectos empresariais: horta ecolóxica, benestar animal e produtos sen conservantes.

Estudos Visuais e o réxime escópico

Para analizar *Facedoras de Lugo*, debemos recorrer aos Estudos Visuais e ao concepto de réxime escópico da mirada proposto por Martin Jay. A visualidade non é un acto inocente, senón un sistema de poder e unha construción social, máis aló do mero acto fisiolóxico. Jay lémbra-nos que cada época ten o seu réxime escópico predominante. O que vemos está mediado por formas de ver herdadas. No caso do rural galego, o réxime dominante foi o da invisibilidade produtiva ou a idealización bucólica, é dicir, historicamente foi etnográfico, costumista ou romántico-pintoresco. Mar Caldas realiza unha ruptura con este réxime escópico a través do xiro lingüístico: a imaxe xa non describe unha realidade, senón que constrúe un discurso de soberanía. A fotografía xa non é un índice que sinala o que foi, senón un dispositivo que constrúe un discurso. Afirma o que está a ser, isto é, unha presenza soberana e profesionalizada. Neste sentido, a reapropiación dos códigos da pintura de corte –a composición piramidal, a iluminación dirixida, a escala heroica– permite que as gandeiras de Lugo deixen de ser obxectos da mirada allea para ser donas do réxime escópico, rompendo coa escopofilia tradicional e desafiando o espectador. Elas non son o *outró* exótico. Estas mulleres son suxeitos que devolven unha mirada que non busca compracer, senón afirmar a súa presenza; ou que a ignoran co poderío de quen está ocupado no labor fundamental de soste-lo mundo.

Igualmente a paisaxe, aínda tendo importancia, non se converte en icónica, xa que máis que un uso identitario do territorio, busca mostrar que eses espazos naturais pertencen-lles a elas, como propietarias ou usuarias beneficiarias dos mesmos, deixando claro que son empresarias ou emprendedoras dos seus propios negocios. Por iso, o mesmo que nas anteriores *Facedoras*, non son mulleres elixidas ao azar, senón que foron seleccionadas de forma coidadosa para poder transmitir o que a Mar Caldas lle interesa contar. Quere deixar claro que son mulleres que traballan para si mesmas, autónomas e empoderadas, isto é, que non son traballadoras asalariadas.

O arquivo fotográfico: da tipoloxía social á dignidade do oficio

Para situar *Facedoras de Lugo* debemos mirar cara atrás, cara aqueles fotógrafos que converteron o oficio en monumento. A obra de Mar Caldas herda e, simultaneamente, subverte a tradición da tipoloxía social abandeirada por August Sander. No seu monumental proxecto *Homes do século XX*, Sander buscou crear unha orde taxonómica da sociedade da Alemaña de Weimar a través da representación dos estamentos e profesións. Con todo, onde Sander buscaba a obxectividade cun carácter case científico, case coma se fora unha clasificación botánica, Caldas rexeita a clasificación para centrarse na singularidade do suxeito, busca a subxectividade da soberanía. Deste xeito, non retrata unha labrega coma se dunha mostra de laboratorio se tratase; senón que retrata a esta muller en concreto, con nome e apelidos, dona da súa técnica e do seu tempo, nun exercicio de empoderamento visual.

Esta vontade de dignificación entronca tamén coa formalidade dos *Small Trades* de Irving Penn. Sacou aos traballadores da súa contorna cotiá para fotografalos sobre un fondo neutro de estudo, outorgándolles unha elegancia formal que os igualaba aos modelos de alta costura ou ás celebridades, é dicir ás elites sociais. Caldas, de forma inversa, mantén as

súas facedoras no seu hábitat –o prado, o monte, a corte, o galiñeiro, a colmea–, pero a través da utilización da iluminación técnica (empregando flash e luz natural) logra unha nitidez que outorga aos materiais de traballo, como as ferramentas de labranza, a aura de obxectos sacros. Mediante esta precisión do encadre, tanto para as figuras en primeiro plano como para a contorna, consegue que o cortello adquira a aura dun palacio. O barro, as botas de goma, o cubo con comida, o traxe de apicultura, a vara e os animais non son anécdotas costumistas, senón son mostrados como os atributos de poder, outorgándolles unha autoridade que os eleva á categoría de retrato de Estado.

A obra de Caldas tamén debe lerse baixo o prisma da crítica ao arquivo. Allan Sekula, nos seus ensaios sobre a fotografía e o traballo, advertía sobre como as imaxes dos traballadores adoitan ser utilizadas para reforzar a orde social ou para converter o esforzo en estética. Caldas, consciente deste perigo, evita a victimización e a idealización. Seguindo a Sekula, Caldas non estetiza a pobreza, céntrase na dignidade técnica do oficio. As súas mulleres non son pobres campesiñas, senón *facedoras*, é dicir, verdadeiras xestoras dunha complexidade técnica e vital que moitas veces o espectador urbano ignora.

A poética do rastro e a luz

Tecnicamente, o uso da luz en Mar Caldas actúa como un pincel que desvela o que o ollo apresurado ignora. Hai unha economía da imaxe que elude o exceso para concentrarse na esencia do rastro. O silencio que emana das súas fotografías non é baleiro, senón unha pausa reflexiva que convida o espectador a completar o relato. É nesa fenda entre o que se mostra e o que se intúe onde reside a potencia crítica do seu traballo.

Fronte á aceleración da cultura visual contemporánea, a súa obra obriga-nos a deternos nas imaxes. Máis aló da atmosfera estrañamente atemporal

xerada a través da elección intencionada dos encadres e das composicións, nestes retratos de traballadoras lucenses –o mesmo que nas series anteriores– todos os elementos están enfocados. Deste xeito todo é relevante; tanto as mulleres que se atopan nun primeiro plano, xunto aos animais, como a paisaxe de fondo. Ademais, ao elixir un gran formato para a impresión das fotografías obríganos a pararnos diante de cada imaxe; a deter a mirada, para poder captar e fixarnos en todos os detalles, o mesmo que nas fotografías de corte pictórico que caracterizan á obra de Jeff Wall.

Así, a cámara de Mar Caldas detense nos detalles: o afumador da apicultura, o fonendoscopio da veterinaria, as mans que manexan o gando, o pastor eléctrico, a roupa de montaña. Estes son os signos dos que fala Bryson; códigos dunha realidade que, ao ser encarnada nestas fotografías de escala heroica, obriga ao espectador a recoñecer a existencia dun mundo que sempre estivo aí, pero que nos negabamos a ver.

Xenealoxías da fotografía en Galicia: da etnografía á teoría crítica

Para entender a magnitude de *Facedoras*, é preciso situala en diálogo coa historia da fotografía en Galicia. Non podemos esquecer o labor de Ruth Matilda Anderson, quen a principios do século XX, por encargo da Hispanic Society of America, percorreu Galicia documentando un mundo que xa entón parecía estar en transición. Con todo, mentres Anderson traballaba desde unha mirada etnográfica e exterior, buscando a tradición e a peculiaridade cultural, Mar Caldas traballa desde dentro, desde unha conciencia situada e feminista. Doutra banda, Anderson capturaba o que ía desaparecer, mentres que Caldas aprehende o que persiste e o que se transforma.

Se nos arquivos históricos de fotógrafos galegos como Kamarada ou Luis Ksado a muller aparecía a miúdo vinculada a unha visión romántica, melancólica ou meramente funcional –a leiteira, a peixeira como símbolos de

identidade–, en Caldas hai unha vontade de desmitificación. Aquí non hai saudade, senón presenza. A artista non busca o instante decisivo de Cartier-Bresson, senón a construción dunha imaxe estable, case eterna, que herda o rigor compositivo da tradición, pero o baleira da súa carga folclórica.

Na tradición da fotografía humanista e esencialista galega, figuras como Xosé Suárez capturaron a dureza e a honestidade do traballo cunha sobriedade que fuxía do pintoresquismo. Deste toma a capacidade de amosar o traballo non como unha condena, senón como unha identidade técnica. Pola súa banda, Virxilio Viéitez legounos o hieratismo da Terra de Montes, onde o retratado colócase de forma frontal á cámara cunha solemnidade case sacra, consciente da transcendencia do acto fotográfico. Caldas retoma o retrato estático de Viéitez, é dicir, esa presenza rotunda que detén o tempo, e trasládalo ao gran formato contemporáneo; xa que non parte tanto da fotografía popular como da pintura. E mentres que en Viéitez o retrato marcaba fitos sociais –a voda, o regreso do emigrado, a morte–, en Caldas o fito é o traballo diario mesmo. O feito de *facer* (*facedoras*) é o que merece ser representado.

Resulta ineludible citar o fotógrafo Manuel Sendón, quen desde o CEF (Centro de Estudos Fotográficos de Vigo) foi fundamental para articular unha reflexión crítica sobre a identidade galega e a súa representación visual, afastándoa da súa carga nostálgica. Sendón analizou como a fotografía galega oscilou entre o documento e a creación de mitoloxías, a miúdo baixo o peso da melancolía. Mar Caldas insírese nesta liña de pensamento crítico, pero engadindo a perspectiva de xénero.

Pola súa banda, Enrique Lista, tanto na súa tese de doutoramento coma no seu traballo artístico, analizou as fendas da representación institucional da arte en Galicia. Especialmente relevante é a entrevista que Lista realizou a Mar Caldas para a editorial Lur, onde se desvelan as claves do seu proceso creativo: esa tensión entre o documento e a construción, entre a memoria do rastro e a imposición da imaxe; achegando as ferramentas para entender *Facedoras* como unha intervención política.

Unha crítica da representación e a visibilidade do rastro rural

Facedoras de Lugo é un auténtico acto de equilibrio poético e político, xa que a fotografía deixa de ser un espello para converterse nunha ferramenta de xustiza histórica. Esta proposta de Mar Caldas supón unha intervención radical sobre a visibilidade: decide representar o que historicamente foi naturalizado como paisaxe de fondo dun relato alleo. Por tanto, a través da mirada da artista, as mulleres do rural lucense preséntanse desposuídas de calquera rastro de folclore e móstranse revestidas dunha autoridade monumental. Nesta exposición son as protagonistas dunha nova Historia da Arte que, ao fin, poida resultar integradora, situada e profundamente humana; recoñecendo, por fin, a quen sostén o mundo. Deste xeito, a través destas imaxes, deixan de ser un dato estatístico ou un elemento máis da paisaxe para convertérense en presenzas ineludibles; producíndose a transición da muller como obxecto da paisaxe á muller como suxeito creador e sostedor do mesmo.

Seguindo as reflexións de Norman Bryson acerca da visualidade na arte occidental, a artista rompe con esa cegueira social que nos impide ver o carácter convencional dos nosos valores. Ao retratar as mulleres gandeiras, pastoras e apicultoras de Lugo, Caldas non só documenta unha serie de oficios, senón que está a dinamitar un gran edificio histórico construído a partir de mitoloxías patriarcais e silencios deliberados. Ao activar os códigos de recoñecemento social dos que falaba Bryson, Mar Caldas consegue que os traballos desempeñados polas mulleres do rural deixen de ser unha anécdota nun pano de fondo para converterse nunha categoría estética e política de primeira orde. Xa non hai marcha atrás: a súa existencia no imaxinario da arte contemporánea é, definitivamente, unha realidade soberana. Deste xeito, os labores destas *facedoras* son encarnados en signos de respecto, obrigándonos a *desaprender* a nosa forma de mirar a través destas mulleres empoderadas.

En definitiva, esta exposición é unha crítica da representación que celebra a ruptura da invisibilidade perpetuada polos códigos tradicionais e pro-

pón unha nova lóxica da mirada. Trátase dunha mirada situada na que os oficios das mulleres vencellados á terra e aos animais son, finalmente, elevados á categoría de gran Historia. Por tanto, *Facedoras de Lugo* non é só unha exposición de fotografía; é unha auténtica intervención na Historia da Arte, desde o contexto galego, pero cunha intención máis ampla e globalizada que transcende o meramente local.

Para rematar, *Facedoras de Lugo* tamén supón unha lección de arqueoloxía do presente e lémbra-nos que a memoria é un acto de vontade. Mar Caldas obríganos a mirar o que sempre estivo aí, pero que o canon oficial decidiu non ver. Ao final do percorrido expositivo, non só contemplamos fotografías, senón que realmente fomos testemuñas dunha cartografía feminista de afectos e esforzos. Estas mulleres son as que fan (as *facedoras*), as que constrúen e as que, en última instancia, permiten que o mundo siga virando baixo unha orde de traballo, coidados e respecto pola vida. Así, non son pantasma-s dun pasado que se esvaece, máis ben emerxen como axentes activas dun futuro que están a construír de forma constante. *Facedoras de Lugo* son unha presenza necesaria; ao reclamar o aquí e agora destas mulleres, Mar Caldas obríganos a repensar a mirada naturalizada sobre o campo. Por todo iso, poderíamos considerar estas imaxes como monumentos á resistencia, ou rastros dunha sabedoría que sobrevive a pesar da desatención do progreso urbano. A través deste exercicio de xustiza visual, estas mulleres traballadoras deixan de ser un elemento da paisaxe para convertérense, coa súa presenza, en *facedoras* da memoria activa.

Notas

- ¹ O interese de Mar Caldas por mostrar mulleres exercendo traballos no espazo público remóntase á primeira *Guía postal de Lugo*, unha fotomontaxe realizada para a exposición colectiva *Olladas de muller sobre a Guía postal de Maruja Mallo*, comisariada por Anxela Caramés e Encarna Lago e realizada en 2014 na sala da Deputación de Lugo.
- ² *100% contigo* (2018-2024) fai visible a contribución das mulleres do concello do Rosal á súa comunidade. Este traballo foi mostrado entre novembro de 2022 e marzo de 2023 no Museo do Mar de San Cibrao, formando parte dunha das exposicións colectivas comisariadas por Anxela Caramés para o proxecto *Coidados, vulnerabilidades e dependencias. Olladas desde os feminismos*, dirixido por Antía Pérez Caramés e Iria Vázquez.

Referencias bibliográficas

- Anderson, R. M., 2010. *Fotografías de Galicia, 1924-1926*. A Coruña: Museo do Pobo Galego / Hispanic Society of America.
- Bryson, N., 1991. *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid: Alianza Editorial.
- Caldas, M. e Lista, E., 2019. *Mar Caldas: conversas en Lur*. Santiago de Compostela: Editorial Lur.
- Foster, H., 2001. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Foster, H., 2004. "An archival impulse". *October*, 110, pp. 3–22.
- Jay, M., 2007. *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés contemporáneo*. Madrid: Akal.
- Lista, E., 2015. *A representación institucional do arte contemporáneo en Galicia (1975-2015)*. Tese de doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela.
- Sekula, A., 1986. "The body and the archive". *October*, 39, pp. 3–64.
- Sendón, M., 2002. *A fotografía en Galicia*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Sander, A., 2002. *People of the twentieth century*. New York: Harry N. Abrams.

FACEDORAS DE LUGO

2025-2026

Fotografías dixitais
Impresións con tintas minerais K3
Montaxe en Dibond, caixa americana de carballo

Gandeira de vacas leiteiras

O Acevro, Santo Estevo (A Pontenova)

110 x 200 cm.





Gandeira de cabalos e vacas de carne

Neipín, Vilaboa (A Pontenova)

138 x 175 cm.



Gandeira de ovelas

Vilaoudriz (A Pontenova)

110 x 194 cm.





Avicultora

Sancovade, Muiños (Vilalba)

130 x 153 cm.





Gandeira de vacas leiteiras

O Castro, Santa Cruz de Parga (Guitiriz)

110 x 162 cm.



Gandeira de vacas leiteiras

Ferreiros, Santa Cruz de Parga (Guitiriz)

115 x 155 cm.





Veterinaria e gandeira de vacas leiteiras

As Lobeiras, Santa Cruz de Parga (Guitiriz)

124 x 160 cm.





Apicultora

Pereiramá (Castroverde)

112 x 170 cm.



Gandeira de burros e ovelas

A Frairía (Castroverde)

110 x 177 cm.





Gandeiras de vacas leiteiras

O Castro, San Martiño de Condes (Friol)

120 x 160 cm.





Gandeira de ovellas

A Cancela, San Martiño de Condes (Friol)

121 x 160 cm.

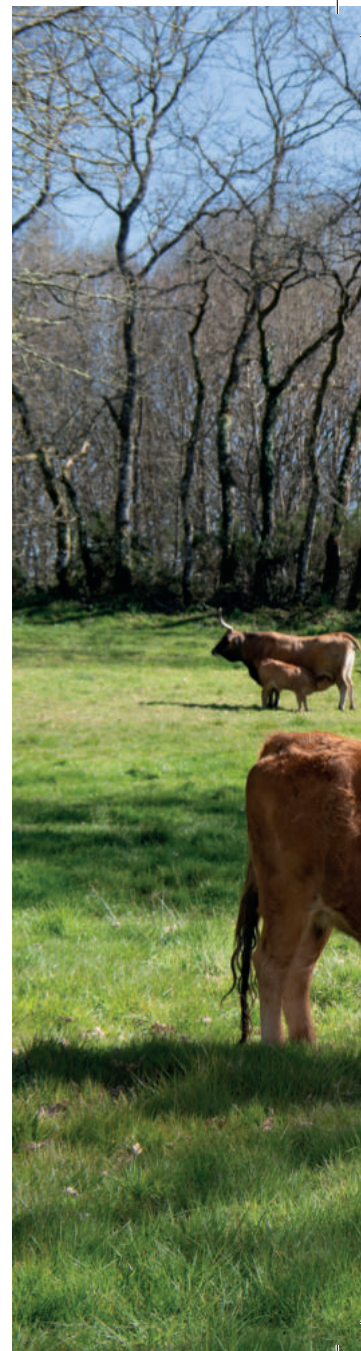




Gandeiras de vacas de carne

A Pena de Cotá (Friol)

115 x 180 cm.





Gandeira de cabras

Borreiques, Santa Cruz da Retorta (Guntín)

113 x 170 cm.





Gandeira de vacas de carne

Santalla (Ribeira de Piquín)

130 x 175 cm.





Gandeira de porcos

As Hortas, Cela (Outeiro de Rei)

140 x 156 cm.



Gandeira de vacas de carne

As Cabanas, Fontarón (Becerreá)

125 x 160 cm.



Gandeira de vacas de carne

Ludrio (Castro de Rei)

121 x 150 cm.



Gandeira de porcos

San Cristovo, Castro (Carballedo)

120 x 157 cm.





Gandeira de vacas leiteiras

A Vila, Meixonfrío (Taboada)

120 x 150 cm.



Queixeira

Quintían, Friolfe (O Páramo)

140 x 157 cm.



Queixeiras

Güimil, Sucasro (Monterroso)

110 x 165 cm.





Gandeira de vacas leiteiras

Cumbras (Monterroso)

120 x 180 cm.





Textos en castellano

English texts

Iria Castro Fernández

Diputada de Cultura, Patrimonio Histórico Artístico y Normalización Lingüística

En los últimos años, la Red Museística Provincial de Lugo deja patente su compromiso con el arte contemporáneo y con los creadores y creadoras, ofreciéndoles espacios de visibilidad, haciendo de nuestros museos espacios abiertos a nuevos lenguajes y formas de expresión. Una apuesta transversal que reivindica a las mujeres artistas que en sus discursos artísticos ponen el foco en las realidades ocultas, silenciadas o marginales.

Esta trayectoria convierte los museos provinciales en el marco natural de este proyecto expositivo y editorial de Mar Caldas, *Facedoras de Lugo*. Ganaderas, apicultoras, veterinarias y otras profesionales del rural de las comarcas de Lugo son retratadas en su entorno, con el objetivo de poner en valor la contribución de las mujeres como fuerza y sostén de sus comunidades, como ya había hecho la artista con trabajadoras de otros ámbitos.

Facedoras de Lugo se identifica plenamente con la programación de los museos de la Red, pero también con la realidad material, emocional y cultural de las comarcas de Lugo. La ganadería es un sector con una importancia estratégica desde el punto de vista económico, social y ambiental.

Muchas de nosotras nos reconocemos en las mujeres fotografiadas en esta serie o se nos vienen a la cabeza madres y abuelas. La tierra y el ganado están en el árbol genealógico de la gran mayoría de las personas de este país, cuya identidad se forjó en el rural.

Los cambios económicos y sociales de las últimas décadas relegaron esta actividad a un lugar secundario y la llenaron de estigmas asociados a un atraso secular. *Facedoras de Lugo* redignifica a las mujeres y a su trabajo como lo que son, el motor social de un presente y de un futuro posible. Las imágenes tomadas por Mar Caldas proyectan el orgullo de ser y de pertenecer a un territorio. Convierten el arte en un objetivo que nos abre los ojos a una realidad que vemos, pero que no nos habíamos parado a mirar.

Iria Castro Fernández

Deputy for Culture, Historical and Artistic Heritage, and Linguistic Normalization

In recent years, the Rede Museística Provincial de Lugo (Provincial Museum Network of Lugo) has unequivocally demonstrated its commitment to contemporary art and to the creators of our province, providing them with spaces for visibility and transforming our museums into open environments for new languages and modes of expression. This cross-cutting initiative also seeks to highlight women artists whose work focuses on realities that have long been hidden, silenced, or marginalized.

This trajectory renders the provincial museums the natural setting for Mar Caldas' exhibition and editorial project, *Facedoras de Lugo*. Livestock farmers, beekeepers, veterinarians, and other rural professionals from Lugo's counties are portrayed in their own environments, with the aim of emphasizing the contribution of women as the strength and backbone of their communities, just as the artist has previously done with women workers across other sectors.

Facedoras de Lugo aligns fully with the programming of the museums within the Network, while also reflecting the material, emotional, and cultural realities of Lugo's counties. Livestock farming constitutes a sector of strategic importance, economically, socially, and environmentally.

Many of us recognize ourselves in the women depicted in this series, or are reminded of our mothers and grandmothers. Land and livestock are part of the genealogical heritage of the vast majority of people in our country, and our collective identity has been forged in rural contexts.

The economic and social transformations of recent decades have relegated this activity to a secondary status and have burdened it with stigmas associated with a supposedly backward past. *Facedoras de Lugo* restores recognition and dignity to these women and to their labor, for what it truly represents: the social engine of our present and of a possible future. The images captured by Mar Caldas convey a profound pride in being and belonging to a territory. They turn art into a lens that allows us to see a reality that is familiar, yet too often overlooked.

Facedoras de Lugo: **La RMPL como espacio de reconocimiento**

Encarna Lago González

Gerente de la Red Museística Provincial de Lugo (RMPL)

Hay proyectos que no llegan a los museos, nacen en ellos. No como hechos concretos, sino como procesos. *Facedoras de Lugo* es uno de esos proyectos que crecen desde la escucha social, la confianza y la complicidad artística, y que se construyen despacio, con el tiempo necesario para que la cultura deje de ser solo relato y se convierta en relación.

Desde la Red Museística Provincial de Lugo llevamos años trabajando en una línea que entiende los museos como espacios vivos, capaces de activar memorias silenciadas y de iluminar historias que continuamente –a veces durante siglos– permanecieron fuera del foco. En ese camino, el diálogo con las creadoras contemporáneas no es accesorio, es esencial. Son ellas quien, con su mirada crítica y sensible, nos ayudan a revelar aquello que la costumbre hizo invisible.

El proyecto de Mar Caldas se inscribe con coherencia y fuerza en esa trayectoria compartida. Su investigación artística alrededor del trabajo femenino iniciada hace más de una década, constituye una cartografía visual de la contribución de las mujeres a las comunidades a las que pertenecen. Una contribución sostenida, imprescindible y, con demasiada frecuencia, no reconocida. En *Facedoras de Lugo*, esa cartografía toma cuerpo en los paisajes rurales de la provincia y en los vínculos cotidianos entre mujeres, animales, territorio y economía, revelando una red de trabajo y de saberes que sostiene la vida y el futuro.

Estas imágenes no documentan simplemente oficios, restituyen dignidad simbólica. Cada retrato sitúa a las protagonistas en el centro de una realidad histórica y social, no como figuras secundarias de un relato ajeno, sino como sujetos de conocimiento, de producción y de transmisión cultural. Hay en ellas orgullo, presencia y afirmación. Hay también una dimensión política, en el mejor sentido del término: la de quien hace visible lo que siempre estuvo ahí, pero no siempre fue mirado.

Como gerente de la Red Museística Provincial de Lugo, quiero expresar nuestro hondo agradecimiento a la artista por su generosidad, por la profundidad de su proceso y por la confianza depositada en la institución para acompañar y hacer crecer este proyecto. Agradecimiento que extiendo a las mujeres participantes, verdaderas

Facedoras de Lugo: **The Provincial Museum Network of Lugo as a Space for Recognition**

Encarna Lago González

Managing Director of the Provincial Museum Network of Lugo (RMPL)

There are projects that do not simply arrive in museums; they take shape within them, not as finished undertakings, but as evolving processes. *Facedoras de Lugo* is one such initiative: a project that has grown out of attentive engagement with society, grounded in trust-based collaboration with artists and respect for their vision and practice, and developed over time, giving culture the space to become more than a narrative: a form of relationship.

At the Provincial Museum Network of Lugo, we have long pursued an approach that understands museums as living spaces: places capable of activating silenced memories and bringing into view stories that have often – at times for centuries – remained outside the spotlight. Within this framework, dialogue with contemporary women artists is not ancillary; it is essential. Through their critical and sensitive perspectives, they help reveal what habit and conventions have rendered invisible.

Mar Caldas' project is firmly and coherently embedded in this shared trajectory. Its artistic research into women's work, developed over more than a decade, offers a visual cartography of women's contributions to their communities; contributions that are enduring, indispensable, and too often insufficiently acknowledged. In *Facedoras de Lugo*, this cartography takes shape across the rural landscapes of the province and within the everyday relationships that connect women, animals, territory, and economy, revealing a network of labor and knowledge that sustains both life and our future.

These images do more than document occupations; they restore symbolic dignity. Each portrait situates its subject at the center of a historical and social reality: not as a secondary figure within someone else's narrative, but as an agent of knowledge, production, and cultural transmission. They convey pride, presence, and affirmation. They also carry a political dimension in the best sense of the term: that of making visible what has always been there, yet not always truly seen.

On behalf of the Provincial Museum Network of Lugo, I would like to express our sincere gratitude to Mar Caldas for her generosity, for the depth of her creative process, and for the trust she has placed in this institution to accompany and help bring this project to fruition. This gratitude extends equally to the women who participate

protagonistas de esta obra coral, que abrieron las puertas de sus vidas y de sus espacios de trabajo para que la cultura pudiera contar lo que tantas veces quedó sin contar.

Gracias a todas ellas. Gracias a todas las que sostienen nuestra provincia.

Facedoras de Lugo no es solo una exposición, es una declaración de principios. Afirma que el rural es presente y futuro, que el sector primario es columna vertebral de la sociedad y que las mujeres son agentes fundamentales de ese equilibrio. Afirma también que los museos, cuando trabajan desde la escucha y la responsabilidad social, pueden contribuir a reparar olvidos y a construir relatos más justos y completos.

Si algo nos enseña este proyecto es que la historia no está cerrada: sigue escribiéndose cada día en las manos que cuidan, producen, crean y sostienen. Nuestro compromiso institucional es seguir abriendo espacios para que esas historias encuentren voz, imagen y lugar.

Porque cuando la cultura ilumina lo invisible, no solo vemos más, comprendemos mejor quiénes somos.

in it – the true protagonists of this collective work – who opened their lives and workplaces so that culture might give voice to what has so often remained untold.

Our thanks to all of them. Our thanks to all the women who sustain this province.

Facedoras de Lugo is more than an exhibition; it is a statement of principles. It affirms that the rural world is both present and future; that the primary sector constitutes a backbone of our society; and that women are fundamental agents of that balance. It also affirms that museums, when guided by active listening and social responsibility toward their communities, can contribute to bringing to light histories that have been silenced and to building more just and comprehensive narratives.

If this project teaches us anything, it is that history is not closed. It continues to be written each day by the hands that care, produce, create, and sustain. Our institutional commitment is to continue opening and nurturing spaces in which these stories can find voice, image, and place.

Because when culture brings the invisible into view, we do not simply see more; we come to understand more clearly who we are.

Mientras ellas vayan con el ganado, hay tesoros en el rural de Lugo

Ana Cabana Iglesia

Universidad de Santiago de Compostela Histagra-Cispac (Proyecto AGRIFAMIGEN)

“Asorey sabe del caudal de ternura que prodiga el ama de casa a las reses que constituyen el patrimonio familiar, desde que nacen hasta que se venden en la feria, y quiso rendir justo homenaje a la aldeana gallega, calificándola a ella y al becerro de tesoro...”

Juan Rof Codina, 1945

Mar Caldas ha buscado fotografiar mujeres y animales en este nuevo proyecto que la ha llevado, en esta ocasión, al rural de la provincia de Lugo. Todas las instantáneas de ellas con sus vacas, caballos, ovejas, burros, abejas o perros pastores son muy actuales y componen una imagen representativa de aquellas que decidieron, no sin costes, hacer su vida en el rural. Ha retratado Caldas un representativo grupo de las labradoras lucenses del siglo XXI. La fotógrafa viguesa ha buscado a mujeres relacionadas con el sector primario, ganaderas en su mayoría, a pesar de que estas empiezan a ser un bien escaso, cada día menos numerosas en comparación con aquellas otras que tienen en el rural únicamente su residencia.

Parece mentira cómo logran engañarnos los imaginarios una vez se consolidan. Los construimos a partir de recuerdos propios, del eco de alguna noticia que hemos escuchado o leído, e incluso del poso de conversaciones varias, y las mantenemos como una fotografía fija, en vez de como un fotograma cambiante de un vídeo. Si a alguien le preguntan por la provincia de Lugo diría que el rural y el sector primario lo son todo y que, a excepción de un par de empresas, así ha sido desde siempre y así sigue siendo. Que somos una provincia llena de labradores y labradoras que no se pierden la información sobre el tiempo después de ver el *parte* porque de esas predicciones depende la organización del trabajo del día o la toma de decisiones vitales sobre siembras o cosechas. Y ahí, en el sector primario, estaría cifrada nuestra riqueza. La Encuesta de Población Activa del Instituto Nacional de Estadística (INE) nos desengaña: según el muestreo realizado en el cuarto trimestre del año 2023, el sector primario, que engloba agricultura, ganadería, silvicultura y pesca, representaba un 8,75% del PIB provincial. Cerca del 65% es cosa del sector servicios y casi el 12%, de la industria.

As Long as Women Continue to Tend the Livestock, the Rural World of Lugo Will Still Hold Treasures

Ana Cabana Iglesia

University of Santiago de Compostela Histagra-Cispac (Research Project AGRIFAMIGEN)

“Asorey is aware of the deep tenderness that the woman of the household lavishes on the livestock that constitute the family’s patrimony, from the moment they are born until they are sold at the fair, and he wished to pay a fitting tribute to the Galician rural woman, presenting both her and the calf as a treasure...”

Juan Rof Codina, 1945

In this new project, Mar Caldas has focused on photographing women and animals in the rural areas of the province of Lugo. All the images she presents – women portrayed alongside their cows, horses, sheep, donkeys, bees, or sheepdogs – are unmistakably contemporary and offer a precise visual record of those who have chosen, often through considerable effort, to remain in the countryside. Through her lens, Caldas portrays a representative group of women farmers in twenty-first-century Lugo. Originally from Vigo, the photographer established contact with women connected to the primary sector. Most are livestock farmers, although the number of women engaged in this profession – so closely tied to the land – has declined sharply. Today they are far fewer than the women who live in rural areas without being engaged in agricultural activity.

It is striking how easily imaginaries mislead us once they have become consolidated. We construct them from personal memories, from the faint echo of a news story once heard or read, or from the lingering traces of past conversations. And we preserve them as though they were a fixed photograph, rather than recognising them as the shifting frame of a moving image. If one were to ask almost anyone about the province of Lugo, the likely response would be that rural life and the primary sector predominate there and that – except for one or two companies – this has always been the case and remains so today. Lugo, they would say, is a province populated by peasant women and men who constantly monitor the weather forecast, since the organisation of daily labour – and at times crucial decisions concerning sowing or harvesting – depends upon it. Within this imaginary, the primary sector is often assumed to underpin Lugo’s wealth. Yet the Labour Force Survey conducted by Spain’s National Statistics Institute

Y en esa imagen mental, el territorio sigue atiborrado de pequeñas explotaciones familiares que, en ningún caso, superan un número de tres cifras de cabezas de ganado. En ellas se cuentan, por supuesto, vacas, de carne o de leche según la comarca, algunas cabezas de porcino –más si la cerda acaba de parir lechones, menos si ya se ha ido a la feria a venderlos o ya ha pasado el San Martín y se ha realizado la matanza de los destinados a la ceba–, gallinas y conejos. En algunas casas, sobre todo si el vacuno escasea o no existe, tienen un rebaño de ovejas o cabras. Las hay en las que también queda un caballo y en otras, las menos, incluso un burro. A esto le sumamos uno o dos perros y gatos de los que habitan los cobertizos y tendríamos un cuadro costumbrista de la idea que aún conservamos hoy del rural de Lugo.

La imagen puede persistir en la imaginación, pero lo cierto es que esa explotación agraria familiar que evocamos no ha aguantado tan bien el paso del tiempo y ya comparte hegemonía con grandes explotaciones de cientos de vacas, aves, conejos o cerdos. Pura ilusión esa recreación, sobre todo si además, al cerrar los ojos, el matrimonio que vemos cuidando del ganado es joven y está rodeado de chiquillos. Bien es cierto que, según calcula el INE y estima el Censo Agrario de 2020, la población lucense es eminentemente rural y la superficie agraria útil (SAU), es decir, la suma de tierras de labor y de prados, ocupa un porcentaje significativo de nuestro territorio. Casi un 35% de la población vive en ayuntamientos de 5.000 habitantes o menos, una cifra



Granxa Salvatierra. Vilaoudriz

(INE) clearly contradicts this assumption. According to figures for the fourth quarter of 2023, the primary sector –which includes agriculture, livestock farming, forestry, and fishing–accounts for only 8.75% of the province's GDP. Nearly 65% corresponds to the service sector, while almost 12% derives from industry.

Within this mental image, the landscape still appears dotted with family farms where livestock numbers rarely reach three figures. Such holdings would typically include cows–raised either for meat or dairy production, depending on the county–and a few pigs, whose numbers might fluctuate depending on whether the sow has recently given birth, whether the owners have already taken the animals to the local fair to sell them, or whether Saint Martin's Day has passed, marking the traditional slaughter of fattened pigs. A handful of chickens and a few rabbits usually complete the scene. In some households–particularly those with few or no cattle–there may also be a small flock of sheep or goats. Elsewhere, one might still find a horse and occasionally even a donkey. Adding a dog or two, alongside the cats inhabiting the farm sheds, would produce a *tableau de mœurs* closely aligned with the image many continue to hold of Lugo's rural landscapes.

This image may persist in the collective imagination, yet the reality is that the family farm we tend to picture has not withstood the passage of time quite so well. In practice, it now coexists with large-scale operations in which livestock numbers are counted in the hundreds, whether cattle, poultry, rabbits, or pigs. The mental reconstruction described above may verge on illusion if, upon closing one's eyes, the couple imagined tending the animals appears as a young pair surrounded by children. It is true that, according to data from the INE and the 2020 Agricultural Census, Lugo's population remains predominantly rural, and the province's utilised agricultural area (SAU) – that is, the sum of pastures and arable land – occupies a substantial share of its territory. Nearly 35% of the population lives in municipalities with 5,000 inhabitants or fewer, a proportion markedly higher than in Galicia as a whole, where it is closer to 15%. A similar pattern can be observed in municipalities of up to 10,000 inhabitants: in Lugo, they account for 39% of the population, compared with 26.5% across Galicia. In other words, while more than half of Galicia's population resides in urban areas or cities with more than 10,000 inhabitants (approximately 58.3%), the situation in the province of Lugo is markedly different, with only about 27% living in urban environments.

However, many people living in rural areas are no longer engaged in agriculture. According to the *Labour Market Report for Lugo* published by the Spanish Public Employment Service (SEPE) in 2024, only 15% of the active population works in activities related to the primary sector – approximately 20,000 people. These 20,000 individuals, representing that 15% of the workforce, are responsible for cultivating nearly 327,500 hectares of SAU, slightly more than one third of the province's territory. The remainder

muy superior a la gallega, que ronda el 15%. Lo mismo sucede con los ayuntamientos de hasta 10.000 habitantes, que en Lugo acumulan el 39% de la población, frente al total gallego que cae hasta el 26,5%. Esto supone que en Galicia más de la mitad de la población vive en zonas urbanas o en los ayuntamientos que superan esos 10.000 habitantes (58,3%, aproximadamente), pero en Lugo sucede lo contrario (solo el 27%).

Ahora bien, mucha de esa gente que habita el rural ya no se dedica a la agricultura. Según el Informe del Mercado de Trabajo de Lugo (Servicio Público de Empleo Estatal – SEPE / Encuesta de Población Activa del INE) de 2024, solo el 15% de la población activa de la provincia encuentra ocupación en el sector primario, alrededor de unas 20.000 personas. Es un número modesto que de por sí rompe la imagen este-reotipada de que todos somos agricultores y agricultoras. Aun así, bien es verdad que la cifra es alta si se compara con el resto de Galicia y con el Estado (están alrededor del 6% y del 4%, respectivamente). Y son esas 20.000 personas las que trabajan las alrededor de 327.500 ha. de SAU, lo que representa algo más de un tercio del territorio total de la provincia. El resto lo tenemos mayoritariamente a forestal (60%), mientras que una pequeña parte (6,6%) es terreno urbano o regido por infraestructuras varias.

Y en ese 15% que gestiona el paisaje agrario hay mujeres. En las fotografías que Mar Caldas ha tomado en este último año aparecen algunas de ellas. Lo primero que salta a la vista, a nada que se contemple el grupo en el que ella pone su lente, es que no se ajustan a las ancianas enlutadas con las que el imaginario asocia a las mujeres del rural lucense. Las retratadas son en su mayoría mujeres jóvenes o de mediana edad. Esta selección, de por sí, manda un potente mensaje: hay un rural vivo en el que ellas tienen un papel destacado. Como toda selección, es tendenciosa. Pero su mirada no es ni menos verdad ni menos representativa que la reflejada por quien opta por enfocar su objetivo hacia otras características de nuestro rural: patrimonio, naturaleza, turismo, innovación, desagrarización, envejecimiento, etc.

Y esas labradoras negadas por el discurso de la Galicia *vaciada*, o aún peor, de la Galicia *vacía*, han sido retratadas por Mar Caldas como actrices protagonistas. A veces son intérpretes solistas, a veces aparecen en pareja. Pero nunca comparten plano con hombres, lo que no es óbice para que los haya en la unidad familiar o en la explotación. Otra elección de la retratista: busca visibilizar el factor femenino de la ganadería, por lo que apunta su cámara en exclusiva hacia cuerpos de mujeres.

Casi seguro que en estas fotografías hay hijas y nietas de ganaderas, pero también neorrurales sin genealogías con arados. Las habrá sin más estudios que los obligatorios por ley y otras con uno o varios títulos universitarios. Algunas serán solteras, otras vivirán en pareja, otras estarán divorciadas y otras, viudas. Habrá ganaderas que sean madres, otras abuelas y otras que no tengan descendencia, bien de momento o bien porque no contemplan esa posibilidad. Entre todas las fotografiadas habrá quien habite aldeas casi sin gente y otras que no estén viendo el decrecimiento demográfico

consists largely of forested land (around 60%), while a small proportion (6.6%) corresponds to urban land or areas occupied by various forms of infrastructure.

Within that 15% of the population responsible for managing the agrarian landscape, women are also present. In the photographs taken by Mar Caldas over the past year, several of them come into view. One of the first aspects that draws attention is that the women on whom Caldas chose to focus her camera do not correspond to the image – so often invoked in the popular imagination – of elderly rural women dressed in the dark clothing traditionally associated with mourning, a figure frequently taken to symbolise rural womanhood in Lugo today. Those portrayed are, for the most part, young or middle-aged women. The very act of choosing to represent them as subjects already conveys a powerful message: in contemporary Lugo, rural areas remain vibrant, and within them these women play a prominent role. Like any act of selection, this perspective is inevitably partial. Yet, Caldas's gaze is no less truthful or representative than that of those who have directed their cameras toward other facets of the Galician countryside – heritage, nature, tourism, innovation, de-agriculturalization, ageing, and so forth.

These peasant women – so often erased by the discourse of the “Emptied Galicia”, or worse still the “Empty Galicia” – are portrayed by Caldas as protagonists. At times they appear alone; at others they form pairs. In any case, they never share the frame with men (though this does not imply that male family members are absent from the household or livestock operation). This, too, is a deliberate choice by the photographer. Her aim is to render the female dimension of livestock farming visible; accordingly, she represents only women's bodies.

Among these photographs, one may encounter daughters and granddaughters of livestock farmers, as well as neo-rural women whose family histories bear no trace of the plough. Some may hold only a certificate of compulsory education, while others possess one or more university degrees. Some may be single, others may live with a partner, and still others may be divorced or widowed. Some may be mothers or even grandmothers; others may have no children, either because the moment has not yet arrived or because they do not envisage that possibility.

Among those portrayed, there may be women who live in villages inhabited by only a handful of residents, as well as others whose communities are not experiencing demographic decline. This may be because they reside near small towns or the provincial capital, where services and employment opportunities are more readily available, or because they live in places that appear distant on the map but are effectively connected by transport routes that facilitate mobility. Within this group, one may also find every kind of political, trade-union, and religious orientation – from women who attend Mass every Sunday to others who identify as agnostic or firmly atheist.

Some may be accustomed to following their livestock along the slopes of hills and mountains; others may graze their herds in pastures scented by the sea; still others

de sus lugares, ya sea porque estén cerca de cabeceras de municipio o de la propia capital provincial, que aseguran servicios y ofrecen algún nicho laboral, o porque vivan al pie de vías de comunicación que facilitan la movilidad con aquellas. Seguro que entre ellas proliferan todo tipo de afinidades políticas y sindicales, por no hablar de religiosas, desde las de misa todos los domingos hasta las que abrazan el paradigma agnóstico y las ferocemente ateas. Las habrá acostumbradas a andar detrás de su ganado por las pendientes de colinas y montañas, otras que pastorean sus rebaños con el olor del mar y otras que lo llevan a pastar en el llano. Ciertamente, algunas irán muy desahogadas en lo económico e incluso cavilarán en la posibilidad de comprar algunas cabezas más, en incorporar mano de obra o en comprar alguna maquinaria o tecnología con la que liberar tiempo, y otras tendrán un nudo en el estómago cuando llegan los extractos bancarios, y deberán vigilar los gastos de la explotación y de la familia para poder llegar a fin de mes. Habrá quien tenga definida su sociabilidad y su producción en común, porque son comuneras, forman parte de una asociación vecinal –o de varias– o incluso son cooperativistas, y están las que no tienen parámetros de colectividad en su rural más allá, quizás, de la organización de la fiesta patronal, o ni eso. Para algunas de ellas la relación con el ganado tiene que ver con ser sus dueñas, pero otras parecen tener otra condición o incluso muestran más de una identidad laboral, como el caso de veterinarias, de artesanas o de empresarias que transforman la materia prima que producen animales de su propiedad o del entorno. Habrá quien demuestre un absoluto compromiso con la producción ecológica, otras estarán valorándola y otras puede que se mantengan en el modo de producción convencional por necesidad, por convicción o por no contar con ayuda para dar los pasos necesarios para cambiar. Sin duda, absolutamente todo lo que puede identificar a estas mujeres remite a la diversidad, por mucho que su condición de mujeres y de trabajadoras del sector primario y su relación con el ganado les otorgue una coherencia como grupo que da sentido a un proyecto como el de Mar Caldas. La heterogeneidad es la norma en cualquier colectivo, pero el discurso oficial y muchas narrativas sobre las mujeres rurales se empeñan en no reconocérsela, ni antes ni ahora.

Por más protagonistas que sean estas mujeres, que lo son, las fotografías no pueden leerse atendiendo únicamente a sus personas, examinando sus caras, posturas o atuendos. Sus figuras perderían todo el sentido si no se situaran donde están: en los paisajes agrarios que mantienen y gestionan. Seguro que hay miradas expertas que saben ver en las imágenes trazos de una concentración parcelaria o del mantenimiento de un minifundio que nunca la ha experimentado, que logran captar si ellas están de pie en un prado natural o en un prado de siega, que pueden escrutar si en el fondo hay un monte repoblado o lleno de maleza, o hasta si ha pasado o está por venir el tiempo del ensilado o de recoger el heno. Esos paisajes o las infraestructuras donde cuidan el ganado son los escenarios donde transcurre su vida. Ellas supeditan,

may tend them across the open plains. Some may enjoy a relatively comfortable economic situation and may even be considering expanding their herds, hiring labour, or investing in machinery and technologies that would free up some of their time. Others, by contrast, may feel a knot in their stomach when the bank statements arrive and must carefully monitor both farm and household expenses to reach the end of the month without constant worry.

Within this group, one may also encounter diverse forms of sociability and collective production. Some are members of a common land community; others participate in neighbourhood associations, sometimes several, or in agricultural cooperatives. Others, however, may have little experience of collective organisation in their rural environment beyond, perhaps, the preparations for the village's patron-saint festival – or not even that.

For some, the relationship with livestock is rooted primarily in their work as livestock farmers. Others occupy different positions, or even embody more than one professional identity, as in the case of veterinarians, artisans, or entrepreneurs who transform raw materials produced by animals on their own farms or in the surrounding area. Some demonstrate a strong commitment to organic production; others are still weighing that possibility; and still others continue to operate within conventional modes of production – whether out of necessity, conviction, or because they lack the support required to undertake such a transition.

In short, nearly every feature that might characterise these women points to diversity. Yet their shared condition as women working in the primary sector – and their relationship with animals and livestock – also grants them a certain coherence as a group, lending meaning to a project such as Caldas's. Heterogeneity is, after all, the norm within any collective. Nevertheless, the dominant discourses and narratives surrounding rural women have persistently failed to acknowledge this diversity, both in the past and in the present.

Although women are clearly protagonists in these images, the photographs cannot be interpreted solely through their figures – through their faces, postures, or clothing. Their presence would lose much of its meaning were it not situated precisely where it appears: within the agrarian landscapes that they sustain and manage. Expert observers can readily identify the traces of land consolidation or, conversely, the persistence of fragmented smallholdings that have not undergone it; distinguish whether the subjects stand on natural pasture or on meadowland destined for haymaking; determine whether the background reveals communal land that has been reforested or left to scrub; or even recognize whether the season of silage-making or that of storing dry hay has already passed or is yet to come. These landscapes – and the infrastructures that structure the spaces where livestock is managed – constitute the environments in which these women's lives unfold. They shape those landscapes and, in turn, are

y a su vez están supeditadas, por el tipo de animales con los que aparecen en cada fotografía. El reino *animalia* es el coprotagonista del relato que nos cuenta este proyecto fotográfico.

Al binomio ganado y mujeres le prestó atención en uno de sus artículos en prensa el ilustre veterinario Juan Rof Codina. En el año 2022 la Real Academia de Ciencias decidió nombrarlo Científico Gallego del Año, y con motivo de la efeméride, la Biblioteca Intercentros de la Universidade de Santiago, sita en el Campus de Lugo, llevó adelante una serie de actividades. Esta labor divulgativa estaba más que justificada porque es precisamente en los fondos de esa institución donde se custodia el legado de quien también da nombre al Hospital Veterinario Universitario. Entre las actividades que se programaron se contaban visitas guiadas que permitían ver de cerca algunos de los objetos propiedad del veterinario, entre ellos su bastón zoométrico (apodado como bastón Rof), los libros que conformaban su biblioteca, un ingente número de recortes de sus artículos en prensa periódica o algunos de sus escritos originales. También se organizaron tertulias, que estuvieron a cargo de Diego Conde, pilar de la Asociación de Historia de la Veterinaria Gallega (HISVEGA) y, sin duda, el estudioso de referencia en lo que atañe al veterinario de origen catalán y a su significativa huella en la historia de la disciplina en campos como la zootecnia, la salud y la higiene animal, la clínica o la promoción de la organización profesional. El



Gandaría Capador. Guitiriz

shaped by them, just as they are shaped by the specific animals that appear in each image. In this sense, the *regnum Animalia* stands as a co-protagonist in the narrative articulated by this photographic project.

The pairing of livestock and women had already attracted the attention of the distinguished veterinarian Juan Rof Codina in one of his newspaper articles. In 2022, the Royal Galician Academy of Sciences designated him Galician Scientist of the Year, and to mark the occasion, the Intercentros Library of the University of Santiago de Compostela's Lugo campus organised a series of commemorative events. The initiative was more than justified, for it is within that institution's collections – also home to the Rof Codina University Veterinary Hospital – that the veterinarian's legacy is preserved. Among the activities offered were guided visits that allowed participants to examine objects that had belonged to Rof Codina, including his zoometric measuring staff, popularly known as the *bastón Rof*; volumes from his personal library; an extensive collection of newspaper clippings containing his published articles; and several of his original manuscripts. A cycle of lectures was also organised, led by Diego Conde, a central figure in the Galician Veterinary History Association (HISVEGA) and the foremost scholar of Rof Codina's life and of his contributions to the history of veterinary science, particularly in the fields of zootecnics, animal health and hygiene, clinical practice, and the promotion of professional organisation. In addition, the library staff invited members of the university community to participate by reading and discussing some of the articles Rof Codina had published in the Galician press. Among these was a piece directly relevant to Caldas's photographic project and one that also lends meaning to the title of the present contribution.

Rof Codina's article appeared on the same day in the A Coruña newspaper *El Ideal Gallego* and in *Riberas del Eo*, published in A Mariña. The date was 6 June 1945. He titled it "The Treasure" (O tesouro), an unmistakable reference to the celebrated work by the Cambados-born artist Francisco Asorey, one of the most prominent representatives of twentieth-century Galician sculpture. From his workshop emerged, in 1924, *O tesouro*, a sculpture depicting a peasant woman carrying a calf in her arms. The woman stands upright and appears young. She wears a light blouse beneath a floral-patterned shawl and a long skirt covered by an apron embroidered along its lower hem. On her head, she wears a brightly coloured scarf that fully covers her hair and is tied in a knot at the crown. Her feet are clad in woollen stockings and dark wooden clogs. Asorey carved the wood to convey the impression of movement, with the young woman stepping forward on her left leg. One reason the work became so memorable lies in its striking realism, which marked a departure from the aesthetic conventions that had dominated the nineteenth century. Her clothing resembles the everyday working attire of many Galician women of the period; her hands are large and strong, the hands of someone accustomed to constant labour; and her cheeks appear flushed – the natural

personal facultativo de la biblioteca invitó a los miembros de la comunidad universitaria a participar también en la conmemoración leyendo y comentando alguno de esos artículos que Rof publicaba en la prensa periódica gallega. Entre ellos estaba uno que guarda relación con el proyecto fotográfico de Caldas y que también da sentido al título de este texto.

El escrito de Rof Codina salió el mismo día de las prensas del periódico coruñés *El Ideal Gallego* y de las del mariñano *Riberas del Eo*. Era el 6 de junio de 1945. Lo tituló *El tesoro*, en clara alusión a la famosa obra del artista cambadés Francisco Asorey, uno de los más insignes representantes de la escultura gallega de la centuria pasada. De su taller salió en 1924 *El tesoro*, una escultura que representa a una campesina con un becerro en brazos. La mujer está de pie y parece joven. Viste una blusa clara debajo de un mantón con motivos florales y una falda larga también cubierta por un mandil con bordados en la parte baja. Luce en la cabeza un pañuelo que le cubre el cabello y que ata en la parte alta de la cabeza con un nudo en las puntas. Lleva medias de lana y en los pies unos *zocos* oscuros. El artista esculpió la madera hasta crear una ilusión de movimiento, ya que la joven adelanta la pierna izquierda como si hubiese acabado de dar un paso. Una de las razones por las que la obra se convirtió en memorable son los trazos realistas que presenta, que rompen con la estética imperante en el siglo XIX. La ropa que porta podría ser el uniforme de trabajo de muchas mujeres gallegas en el tiempo en el que se creó la escultura; las manos son fuertes y grandes como las que corresponden a quien mucho trabaja con ellas, y las mejillas se ven enrojecidas como consecuencia lógica de estar haciendo un esfuerzo, que también transmiten su mirada concentrada y la forma cerrada que toman los labios.

En el artículo del insigne veterinario, la evocación de la escultura le sirve para, de manera bastante extraordinaria para la época, darle relevancia al papel que jugaban las labradoras en la cría del ganado. Cuando Rof Codina publicó su artículo, en plena dictadura franquista, todas las mujeres, las labradoras también, solían aparecer en los escritos como *ángeles del hogar*, es decir, como madres amantísimas, esposas abnegadas e infatigables amas de casa. De hecho, el propio Juan Rof emplea para referirse a la mujer sobre la que habla la palabra “aldeana”, pero también las expresiones “ama de casa” y “esposa de”. La labor educativa y propagandística de la Sección Femenina desde la propia guerra civil no resultaba en vano, sobre todo porque se superponía a fórmulas pretéritas que la corta experiencia republicana había estado muy lejos de poder romper, y suponía todo un programa de reeducación de las mujeres, y, a través de ellas, del conjunto de la sociedad, vía imposición de modelos de feminidad acordes con los valores de la dictadura. Pero el veterinario no exalta la labor doméstica de las labradoras en su escrito, sino que, a partir de la narración de un caso particular, consigue darles protagonismo en su papel de ganaderas. En los años cuarenta, y a decir verdad durante toda la dictadura, y aun en democracia, esas labores estaban

consecuencia de physical effort – an impression reinforced by her concentrated gaze and the firmly set line of her mouth.

In the veterinarian’s article, the evocation of the sculpture functions—quite remarkably for the period—to underscore the role of peasant women in livestock rearing in rural Galicia. When Rof Codina published his piece, during the Franco dictatorship, women in general, and rural women in particular, were commonly portrayed in written discourse as “angel in the house”: loving mothers, self-sacrificing wives, and tireless housekeepers. Indeed, Rof Codina himself refers to the woman at the centre of his narrative in the expected terms: village woman, housewife, and wife of. The educational and propagandistic efforts undertaken by the *Sección Femenina* (Women’s Section of the Falange) from the earliest years of the Civil War had not been in vain. Building upon pre-existing cultural patterns that the brief Republican period had failed to dismantle, this program ultimately amounted to a sweeping effort to re-educate women – and society as a whole – by imposing models of femininity consistent with the values of the dictatorship. Yet Rof Codina does not praise domestic labour in his article. Instead, by narrating a specific case, he brings rural women to the forefront as livestock farmers. Throughout the 1940s – and indeed across the dictatorship, and even into the democratic transition – women’s work with livestock remained largely invisible in public discourse, statistical records, and cultural representation, just as much of their agricultural labour did. Reality was one thing; the version constructed and disseminated by Francoism was quite another. Women were denied recognition as workers in the primary sector, beginning with the classificatory label “her household duties”, under which they were administratively subsumed.

If efforts were made to curtail women’s presence at fairs – so much so that members of the *Sección Femenina* admonished them, warning that such activities would coarsen and dull them, just as other forms of agricultural labour supposedly did – their presence at livestock competitions was even more anomalous. These competitions, established during the first third of the twentieth century, were designed to promote improvements in livestock breeding. The agrarian movement, the institutions that formed the agronomic research network, and the veterinary profession collaborated across Galicia to organise numerous competitions, without which the processes of genetic improvement and breed selection cannot be fully understood. Leading the household’s finest cow, ox, or calf into these arenas was universally regarded as men’s work.

Consequently, if parading the most prized specimen was not considered appropriate for women, still less so was receiving the prize in the event of victory. These moments, actions, and ceremonial spaces publicly acknowledged the mastery, specialised knowledge, and skill of the household’s representative – by default, an adult man, who was also the legal holder of the farm and therefore the formal owner of the livestock. Yet, as Rof Codina recounts in his article, the VII Provincial Livestock Com-

invisibilizadas en los discursos, en las estadísticas y en las representaciones, como lo estaba todo el trabajo que ellas desempeñaban en el campo. Una cosa era la realidad, otra la que el franquismo construía y propagaba, que las negaba como trabajadoras del sector primario, objetivo al que contribuyó el empleo de la etiqueta de *sus labores* para identificarlas.

En lo que atañe concretamente a las ganaderas pasaba lo mismo. Ellas, por supuesto, estaban presentes en las tareas de todo el proceso de cría, pero lo cierto es que fueron desapareciendo de aquellos momentos claves que visibilizaban la importancia de la ganadería en el espacio público, caso de las ferias y de los concursos de ganado. Sí es cierto que siguieron acudiendo a las ferias para tratar, por ejemplo, con el ganado menor. De él se encargaban de manera más cotidiana justo por esa idea de menudencia que transmitía: ganado pequeño en tamaño y considerado de escasa importancia económica para las rentas de las explotaciones (lo fueran de verdad o no). Las laboradoras valían para comprar y vender aves de corral, conejos e incluso lechones, pero équidos y bovinos ya eran cosa seria y, por tanto, masculina.

Y si se trató de reducir al máximo la presencia de las mujeres en las ferias de ganado, que para eso las reprendían las de Sección Femenina que les explicaban que esas ocupaciones las embrutecían, al igual que otras de las que se encargaban en los campos, donde se convirtieron en una auténtica anomalía fue en los concursos de ganado. Estos certámenes fueron una de las fórmulas que se pusieron en marcha en el primer tercio de siglo XX como vía para promocionar la mejora ganadera. El agrarismo, las instituciones que conformaban la red de investigación agronómica y la profesión veterinaria colaboraron en Galicia en la organización de multitud de concursos a lo largo de toda la geografía sin los que no es posible entender los procesos de mejora genética ni de selección de razas. Pasear la mejor vaca, buey o ternero del rebaño de cada casa en los concursos también fue concebido como *cosa de hombres*.

Y, evidentemente, si ni pasear con el espécimen más hermoso era cosa de ellas, mucho menos lo era ser quien recogiese el premio en caso de triunfo. Eran momentos, acciones y espacios donde se reconocía la maestría, el saber especializado y la pericia del representante de la casa, por defecto, un varón adulto –de haberlo–, que, por serlo, también sería el titular de la explotación y, en consecuencia, el dueño del ganado. Pero, cuenta Rof Codina en su artículo, que en el VII Concurso provincial de ganado que se celebró en Lugo el día antes de publicarse su artículo, el 5 de junio de 1945, tras verse el desfile “de hermosos bueyes y novillos de las paradas oficiales y particulares, la belleza sobresaliente del nutrido lote de becerros, terneras, novillos y vacas [que] causaron admiración a propios y extraños”, aconteció algo inédito en la ceremonia de entrega de los galardones.

Un vecino del lugar de Trashorras, en la parroquia de San Miguel do Camiño, perteneciente al ayuntamiento de Castroverde, fue agraciado con el “premio a la

petition held in Lugo on 5 June 1945 – the day before his piece appeared – produced an unprecedented moment. After spectators had watched the parade “of beautiful oxen and young bulls from official and private breeding pens” and admired the “numerous groups of calves, heifers, young cows, and cows, [which] aroused admiration among locals and visitors alike,” something unexpected occurred during the awards ceremony.

A resident of the hamlet of Trashorras, in the parish of San Miguel do Camiño in the municipality of Castroverde, was awarded the “prize for perseverance for having obtained first prizes at the competitions of Adai and at the fifth, sixth, and seventh fairs of Lugo,” with animals that, as the veterinarian noted, “constituted the pride of the Granxa Barreiros of Sarria, of the official breeding pens of the municipality of Lugo, and of several private owners throughout the [judicial] district.” At that moment, “a member of the jury called attention to the work of his companion, a village woman full of warmth and gentleness who, through constant care and dedication, while her husband forges tools for agriculture in the blacksmith’s workshop, succeeded in forging the most remarkable nucleus of breeding stock currently found in the province of Lugo...” Following this praise—an unexpected turn both for the audience and for the livestock farmer herself, whom the text never identifies by name, referring to her only as the “wife of López Ferreiro”—she was presented with a reproduction of Asorey’s *O tesouro*. It was, as the veterinarian writes, “a gift that the peasant woman received with visible excitement, raising high the token of esteem which, for her, meant more than the silver cup with which her husband had been honored.” Men occupied the public spaces associated with livestock farming, yet all the “care and vigilance,” the “anxieties and exertions” essential to raising every kind of animal – tasks indispensable to herd improvement, as both the juror and Rof Codina acknowledged – remained firmly within women’s domain.

In Asorey’s sculpture, as in Rof Codina’s article, the treasure is conceived as the conjunction of woman and animal. Yet it remains open to debate which member of this pair society regarded as more valuable at the time. Was it the woman carrying the calf, or the calf she held? The young animal whose sale could provide a crucial source of household income, or the woman who raised it so that someone else might later negotiate its sale at the fair? When Rof Codina wrote his article, few readers would have forgotten that the export of oxen to England had long been a vital source of income for Galician peasant households since the late nineteenth century. Nor was it overlooked that, following the agrarian crisis at the end of that century – triggered by falling agricultural prices due to competition from foreign producers – the trade had to be reorganised. Its destination shifted: England, having secured cheaper meat from other suppliers, gave way to rapidly expanding Spanish cities that demanded ever-larger quantities of food, including meat, above all Madrid and Barcelona. Transportation

constancia por haber obtenido primeros premios en los Concursos de Adai y en los Certámenes quinto, sexto y séptimo de Lugo” con cabezas que constituían, señala el veterinario, “el orgullo de la Granja Barreiros de Sarria; de las paradas oficiales del ayuntamiento lugués y de varios particulares de todo el partido [judicial]”. En ese momento, “se puso de relieve por un miembro del Jurado la labor de su compañera, una aldeana toda simpatía y bondad que a fuerza de cuidados y desvelos, mientras el marido forja en la herrería las herramientas para la agricultura, ella acertó a forjar el núcleo de reproductores más notable que existe actualmente en la provincia de Lugo...”. Después del elogio, en un giro inesperado para la audiencia y para la propia ganadera, nunca aludida con nombre propio, solo como “esposa de López Ferreiro”, una reproducción de *El tesoro* de Asorey. “Obsequio que la campesina recogió llena de júbilo enseñando en alto el regalo de estimación mayor, para ella, que la copa de plata, con la que su marido había sido galardonado”, narra el veterinario. Ellos ocupaban el espacio público relacionado con el ganado, pero los “cuidados y desvelos” y las “ansias y fatigas” de la cría de todo tipo de ganado, que eran acciones indispensables para su mejora, como reconocen ese miembro del Jurado y el propio Rof Codina, eran cosas de mujeres.

En la obra de Asorey, igual que en el artículo de Rof Codina, se entiende que el tesoro es la suma de mujer y animal, pero daría para debatir sobre cuál era considerado por la sociedad el elemento más valioso de ese dúo en aquella época: la mujer que acarrea o el becerro porteado? La cría que se podía vender para conseguir una entrada de dinero decisiva para la familia o quien la criaba para que luego otro la tratara en la feria? En los años en los que escribió Rof Codina su artículo puede que aún nadie hubiera olvidado que la exportación de bueyes hacia Inglaterra había sido una fuente de ingresos indispensable para las casas labriegas gallegas desde finales del siglo XIX. Tampoco había caído en la desmemoria que, después de la crisis agraria finisecular causada por la bajada de precios de los productos agrarios a causa de la competencia de las producciones de otros países, hubo que reorganizar ese comercio. Se cambió el destino, pues Inglaterra ya había encontrado carne más barata en otros mercados, conduciéndolo hacia las ciudades españolas que estaban creciendo y que demandaban cada vez mayor cantidad de alimento, incluida la carne, caso de Madrid y Barcelona. Se mudó también el transporte, pues el ganado dejó de embarcarse por puertos como el de Vigo para embutirlo en vagones de tren. Y también varió el producto que se vendía, de los bueyes cebones se pasó a los becerros, como el que sujeta la joven de la escultura de Asorey.

A pesar de esto, de las palabras de Juan Rof y la propia obra de Francisco Asorey, como se apunta, no se colige que el tesoro sea el becerro. Ellos valoran como tal tesoro el trabajo femenino con el ganado. Lejos estaba del perfil de la mujer del rural gallego de la época ser *solo* “ama de casa”, como ambicionaba el discurso franquista, como

methods also changed: livestock were no longer shipped from ports such as Vigo; instead, they were loaded into railway wagons. The product itself evolved as well, moving from fattened oxen to calves – the very kind depicted in Asorey’s sculpture, carried in the arms of the young woman.

Despite this, neither Rof Codina’s words nor Asorey’s sculpture suggests that the calf itself constitutes the treasure. Rather, both point to the female labour involved in tending livestock as the true treasure. At the time, the social reality of rural women in Galicia was far removed from the image of the mere “housewife” promoted by Francoist discourse, which implied that they might live as replicas of urban middle and upper-class women. Certainly, many would have wished to be relieved of such burdens – that aspiration was real – but for most this was simply not possible. Urban middle and upper-class households provided the normative ideal, a model that in rural contexts was embodied by women from well-to-do families. Peasant women, however – like other women working in agriculture and fishing communities, and like working-class women in towns and cities – were workers. Their arms and hands were never, and could never be, dispensable within the household economy.

In this context, the household was understood not merely as the dwelling itself but as the entire spatial and infrastructural complex of agrarian life – a *continuum* that encompassed house, land, buildings, and animals, and within which women constituted an indispensable labour force. Yet the tasks they performed in the *hortas* (orchards), *cortes* (cattle stalls), *agras* (cultivated fields), *cortiñas* (small, enclosed plots), or beneath the *alpendres* (farm sheds) were rarely recognised by authorities or by society at large as work. Instead, such activities were frequently interpreted as a “natural” extension of domestic care and described with terms such as “help.” As a result, women’s labour was either poorly compensated or not remunerated at all.

Some two decades ago, far from Lugo, the geographer Sarah Whatmore, Professor of Environment and Public Policy at the University of Oxford, published what has become her most influential book. Appearing in 2002 under the title *Hybrid Geographies: Natures, Cultures, Spaces*, the work challenged the long-standing assumption that nature is subordinate to culture – understood here as the domain of science, technology, and academic knowledge. There is little doubt that contemporary societies have largely internalised this assumption as one of those taken-for-granted civilizational “truths” that rarely come under scrutiny.

Whatmore’s argument resonates with other intellectual traditions, such as the deep ecology developed by the Norwegian philosopher Arne Næss, which challenges anthropocentrism and attributes intrinsic value to all living beings – a perspective that underpins animal ethics and much ecofeminist thought. While such theoretical frameworks could equally be invoked here, the present discussion instead turns to Whatmore’s notion of the *coproduction of the rural*. In her analysis, particular attention is paid to

si pudieran vivir siendo réplicas de las mujeres de ciudad de clase alta. Con seguridad que querían, que era a lo que aspiraban: a dejar atrás las fatigas del trabajo, pero no podían. Aquellas clases sociales urbanas marcaban el ideal, ese modelo que en el rural encarnaban las mujeres de familias acomodadas. Pero las labradoras, igual que el resto de mujeres del campo y del mar y las de clases populares de pueblos y ciudades, todas eran trabajadoras. Porque sus brazos, sus manos, no eran, nunca habían sido, prescindibles en casa. En una casa que se identificaba como la suma de la vivienda y todo el espacio e infraestructuras del complejo agrario, un *continuum* donde ellas eran mano de obra. Bien es cierto que sus quehaceres en huertas, establos, campos, fincas o bajo los alpendres no fueron las más de las veces entendidos por autoridades y sociedad como tal trabajo, sino menospreciados como extensión “natural” de los cuidados domésticos y definidos con expresiones como la de “ayuda”. A consecuencia de esta concepción, la labor no era pagada con justicia o directamente no estaba remunerada.

Lejos de Lugo y hace un par de décadas, escribió Sarah Whatmore, afamada profesora de medio ambiente y políticas públicas de la prestigiosa Universidad de Oxford, su libro más reconocido. Lo publicó en 2002, y su título podría ser traducido al castellano literalmente como *Geografías híbridas. Naturalezas, culturas y espacios*. En él proponía darle una vuelta al supuesto de la subordinación de la naturaleza frente a la cultura, entendida esta última como la suma de la ciencia, de la tecnología y del saber académico. No cabe duda de que como sociedad asumimos ese precepto, a modo de una de esas verdades civilizatorias que no cabe poner en cuestión.

Los razonamientos de la geógrafa se alinean con teorías como la ecología profunda del filósofo noruego Arne Naes, por ejemplo, que rompe con la idea de antropocentrismo y valoriza todo ser vivo, siendo el núcleo de la ética animalista o de buena parte de los ecofeminismos, que también tendría todo el sentido traer a colación aquí como refrendo. Pero no vamos a ir ahí. Nos quedamos con la idea de “coproducir el rural” de Whatmore. Ella presta especial atención a las dinámicas que se establecen alrededor de la ganadería, lo que parece especialmente apropiado para tener en mente al mirar las fotografías de Mar Caldas. Los espacios rurales, apunta la autora británica, solo cabe comprenderlos como ámbitos coproducidos por sociedad y ganado. Nos invita a pensar la ganadería no solo como una producción económica, sino en términos de relación entre personas y animales, lo que implica ver estos últimos como agentes en vez de como meros recursos. Y las fotografías de Caldas ayudan a reflexionar sobre este aspecto.

Las estampas del rural lugués escogidas para este proyecto nos muestran, como ya apuntamos, animales y mujeres como coprotagonistas de las imágenes, pero todo parece indicar que aquellos también coprotagonizan las vidas de estas. No cabe pensar que esas mujeres fotografiadas configuren sus vidas sin la concurrencia de esos animales. Seguro que abejas, vacas, burros y ovejas les condicionan a esas mujeres

the dynamics surrounding livestock, a perspective especially relevant when considering Caldas’s photographs. Rural spaces, Whatmore argues, can only be understood as environments coproduced by human societies and animals. She therefore invites us to conceive of animal husbandry not merely as a form of economic production but as a network of relationships between humans and animals – relationships that require recognising animals as agents rather than as mere resources. Caldas’s photographs offer a visual lens through which this relational dimension becomes especially visible.

The photographs of rural Lugo selected for this project present women and animals, as noted, as co-protagonists within the frame. Yet all available evidence suggests that animals also co-protagonise these women’s lives beyond the images themselves. It is difficult to imagine these women organising their daily existence without the constant presence of such creatures. Bees, cows, donkeys, and sheep undoubtedly influence economic decisions – indeed, in this sense they may be treated as “products” – but they also shape routines, seasonal rhythms, and modes of decision-making that cannot be reduced to a simple cost–benefit calculus. In Caldas’s work, it becomes clear that these animals also generate and sustain affective bonds. One might safely assume that none of the quadrupeds depicted is without a name, that certain animals are favoured, that their individual temperaments are intimately known, and that not all contribute directly to the household’s income. What we observe, therefore, are relationships rather than merely acts of production.

Mar Caldas chose to photograph women and livestock. Yet, it is evident that the very notion of “looking after the livestock,” like other forms of agricultural labour, has long been – and continues to be – strongly gendered. Research on smallholder farming systems consistently shows that women generally assume responsibility for the daily and routine care of animals: feeding and watering them, tending to young or sick animals, cleaning stalls and enclosures, and managing smaller livestock that are not considered part of the principal herd. Men, by contrast, more commonly undertake professional herding – the buying and selling of animals – patterns already visible in earlier decades, as discussed above – and the administration of veterinary treatments that require engagement with official services.

Naturally, within each locality, and even within individual households, the distribution of tasks – and thus the gendered division of labour – has been negotiated in relation to multiple factors: age, household size, scale of the holding, physical capacity, the presence of children or elderly dependents, and the labour opportunities available in the surrounding area. The statistical “norm,” shaped by customary practice, has always allowed for exceptions, contingent upon the practical possibilities for organising work within each family.

One constant across time, however, has been the progressive withdrawal of women from tasks once mechanisation was introduced. Technological innovation has consistently

las decisiones económicas, claro, hasta ahí podrían ser tratadas como productos, pero también les moldean rutinas, calendarios y tomas de postura que no tienen que ver con la lógica coste/beneficio. Al ver la obra de Mar Caldas, parece claro que esos animales, que el ganado, también establece y determina afectos. Se podría apostar, sin mucho riesgo de una pérdida grande, a que ni un solo de los cuadrúpedos retratados que cuidan carece de nombre, que hay favoritos, que se conocen peculiaridades y que no todos ayudan a mejorar las rentas de la casa. Hay relación, no solo producción.

Mar Caldas ha escogido fotografiar a mujeres y ganado, y lo cierto es que en la propia idea de “cuidar del ganado”, como en el resto de trabajo del campo, las tareas están asignadas en función del género. Las investigaciones sobre el tema indican que en explotaciones pequeñas las mujeres concentran en sus manos lo que tiene que ver con el cuidado diario y cotidiano, véase alimentar, dar agua, cuidar de las crías y animales enfermos, limpiar establos y corrales y todo lo relacionado con animales pequeños en caso de que no supongan el rebaño principal. Para los hombres, por estadística, les queda mayormente el pastoreo profesionalizado, la compra y venta de animales o los tratamientos sanitarios si implican contacto con los servicios oficiales. Claro que después, en cada zona e incluso en cada casa, las responsabilidades y la asignación a una persona u otra de estas tareas y, por lo tanto, a cada género, se negocia en función de múltiples factores: edades, número de integrantes de la unidad familiar, tamaño de la explotación, capacidades físicas, existencia o no de menores o personas mayores a cargo, tipología de los nichos laborales disponibles en el área donde se sitúa la explotación... A lo “normal”, marcado por la costumbre y por la estadística, siempre le salen excepciones que dependen de las posibilidades reales de organizar el trabajo en cada caso.

Lo que resulta una constante en la historia es que las mujeres fueron perdiendo presencia en tareas en las que se iban incorporando máquinas, porque la innovación tecnológica siempre ha caminado asociada a la idea de área de *expertise* masculina. Muchas mujeres luguesas y de otras geografías, por ejemplo, ordeñaban las vacas cuando se hacía a mano, pero cuando llegaron las primeras máquinas de ordeño se masculinizó esa ocupación. Entre las razones que lo explican es que las empresas y el propio Estado ofrecían formación en el manejo de la novedosa tecnología a los titulares de la explotación y estos legalmente eran en su mayoría los hombres.

Porque dar de comer, cuidar y ordeñar los animales *de la casa* –porque en la misma vivienda estuvieron durante mucho tiempo para dar calor–, o *de la cuadra* –cuando se mejoró y tecnificó un edificio aparte para albergar más cabezas, y o *de la granja* o SAT (acrónimo de Sociedad Agraria de Transformación) hace unos años–, cuando ya se contaban a cientos los bichos estabulados, no tuvo su equivalente automático en su conversión en propietarias legales de ese ganado. No fue hasta el año 2011, cuando se aprobó la Ley 35/2011, de 4 de octubre, sobre Titularidad Compartida

been associated with assumptions of male technical expertise. In Lugo and elsewhere, for example, many women traditionally milked cows by hand; yet with the introduction of milking machines, the task rapidly became masculinised. One explanation lies in the fact that both commercial manufacturers and state institutions directed training in machinery operation toward farm heads, who, by law and in the overwhelming majority of cases, were men.

Feeding, caring for, and milking household livestock – whether within the dwelling itself, where animals were historically kept to provide warmth, or in the barn, which gradually evolved from the simple *corte* (stall) into the more developed *cuadra* (barn) as buildings were expanded and mechanized to accommodate larger herds, and later into farms or SATs (Agrarian Transformation Societies) once the number of confined animals reached the hundreds – did not automatically translate into women being recognized as the legal owners of that livestock. It was not until 2011, with the approval of Law 35/2011 of 4 October on the Shared Ownership of Agricultural Holdings, that a legal framework emerged allowing two individuals to be formally recognised as joint holders of a single farm.

The law, however, failed to produce the transformative effects that agrarian unions and rural women’s associations had anticipated when they began advocating such reforms after the end of the Franco dictatorship, when it finally became possible to raise



Neipín (A Pontenova)

de las Explotaciones Agrarias, que legalmente se permitió que dos personas fueran reconocidas conjuntamente como titulares de la explotación. La ley no tuvo todos los efectos positivos que esperaban los sindicatos agrarios y asociaciones de mujeres rurales que habían luchado por ella desde que fue posible, cuando finalizó la dictadura franquista y se pudo alzar la voz. La letra de la ley fue bastante más esperanzadora que facilitador el desarrollo de su reglamento. Por eso en Galicia, desde que se aprobó la norma, solo se inscribieron en el Registro de Explotaciones Agrarias (REAGA) 61 explotaciones, 31 de ellas en Lugo (datos del Ministerio de Agricultura a 25 de enero de 2026). Pero bien es cierto que Galicia en esto es una excepción, porque el número de mujeres titulares de la explotaciones supera con mucho la media española. Según datos oficiales, sobre el 48% de las explotaciones cuentan con una mujer al frente, mientras que en España no llegan al 29%.

Esta casi paridad en la titularidad esconde razones históricas como la elevada migración masculina, y también refleja el peso que tiene la agricultura a tiempo parcial, es decir, aquella que no supone la ocupación principal de uno de los miembros del matrimonio y en la que la explotación no es la mayor fuente de los ingresos de la familia. Y como la oferta en el sector secundario (fábricas, transporte, construcción, etc.) es mayor en número y mejor en sueldos y condiciones para los varones, son ellas las que se quedan más habitualmente con la titularidad de la explotación. Pero, además, ese 48% esconde importantes desigualdades. Las explotaciones más pequeñas en producción y superficie, las menos “modernas” y las menos viables económicamente son las que están habitualmente a nombre de las mujeres. Eso se nota, por ejemplo, en la captación de ayudas de la PAC. Ellas, en Galicia, pueden ser casi la mitad de las personas receptoras, pero reciben alrededor de un 35% menos de dotación que ellos. De ahí la crítica continuada por parte de las afectadas de que se necesita una PAC feminista en el sentido de que se convierta en un elemento central de la lucha contra la desigualdad y no en un elemento más que ahonde en las brechas.

Había hace tiempo, y a lo mejor aún se mantiene, una cuenta en Twitter (X) bajo el título *Cuántas vacas hay*. Se trata de un *bot* automatizado por @dinisinho que publicaba el número de vacas por habitante que había en cada ayuntamiento gallego, valiéndose de los datos del IGE. En el contaje podía comprobarse que en el año 2024 en ayuntamientos como A Pastoriza, Castro de Rei o Friol, y así hasta 38 municipios de la provincia de Lugo, había más vacas que habitantes y que, además, no había ayuntamientos sin ellas, como sucedía ya en las otras provincias gallegas. Alrededor de 256.048 vacas en cuyo cuidado, como en el de muchas otras cabezas de ganado, sigue siendo trascendental el trabajo femenino. Igual que hace un siglo, cuando Asorey esculpió su famosa talla.

these demands publicly. In practice, the statutory text proved far more ambitious than the implementing regulations ultimately allowed. As a result, since the law's approval, only 61 holdings in Galicia have been registered in the REAGA (Agricultural Holdings Register), 31 of them in the province of Lugo (Ministry of Agriculture data, 25 January 2026). Even so, Galicia remains an exception within the Spanish context: the proportion of farms headed by women is significantly higher than the national average. Official statistics indicate that approximately 48% of agricultural holdings in Galicia are led by women, compared with fewer than 29% across Spain as a whole.

This apparent near-parity in farm ownership conceals a range of historical and structural dynamics, among them the long-standing prevalence of male out-migration. It also reflects the enduring significance of part-time farming, understood as an agricultural activity that does not constitute the primary occupation of either member of the household and for which the holding is not the principal source of income. Because employment opportunities in the secondary sector – factories, transport, construction, and related industries – have traditionally been more numerous and better remunerated for men, women have more often remained the formally registered holders of agricultural holdings. In practice, this dynamic occurs far more frequently than the headline percentage alone might suggest.

Yet the figure of 48% also obscures pronounced inequalities. The smallest holdings – whether measured by productive capacity, land area, degree of modernisation, or overall economic viability – are those most commonly registered in women's names. These disparities become particularly visible in the distribution of CAP (Common Agricultural Policy) payments. In Galicia, although women represent nearly half of all registered beneficiaries, they receive approximately 35% less in subsidies than men. For this reason, many of the women affected have repeatedly called for the establishment of a “feminist CAP”: a policy framework capable of functioning as a key instrument in the struggle against gender inequality in rural areas, rather than yet another mechanism that risks reinforcing pre-existing disparities.

Some time ago—and perhaps it still exists—there was a Twitter (now X) account titled *Cantas vacas hai* (“How Many Cows Are There?”). Created by the user @dinisinho, the automated bot periodically published the number of cows per inhabitant in every Galician municipality, drawing on data from the IGE (*Galician Institute of Statistics*). According to these counts, in 2024, municipalities such as A Pastoriza, Castro de Rei, and Friol – and indeed 38 other municipalities across the province of Lugo – had more cows than inhabitants. Moreover, unlike in other Galician provinces, there were no municipalities in Lugo without cattle. Approximately 256,048 cows – whose care, along with that of many other livestock species, continues to depend fundamentally on women's labour – thus sustain a pattern of gendered agricultural work that remains strikingly similar to that of a century ago, when Asorey carved his sculpture.

Facedoras de Lugo: Sostener el mundo, habitar el rastro de la presencia

Anxela Caramés

Comisaria independiente e investigadora en artes visuales y estudios feministas

“El reconocimiento implica la activación de unos códigos de reconocimiento, contruidos y mantenidos por la sociedad, que en ningún momento penetran en un espacio interior, inmaterial y no encarnado en signos”.

“El concepto de naturalización, tanto en sociología como en antropología, postula que quienes viven en una determinada sociedad no son conscientes del carácter convencional del edificio de valores, creencias, usos sociales, máximas, rituales y mitos que construye la realidad”.

Norman Bryson

La construcción de lo no visible

Lo que no se ve (y no se nombra) no existe. Y lo que no existe en el imaginario colectivo no puede ser sujeto de derechos ni de memoria. Por lo tanto, para que algo adquiera existencia en el tejido de lo social, debe ser representado. En *Facedoras de Lugo*, Mar Caldas ha querido reflejar los trabajos de las mujeres ganaderas, apicultoras, avicultoras o veterinarias, señalando una carencia histórica, ya que apenas existen representaciones en el arte que dignifiquen estas labores desde una perspectiva contemporánea y crítica. Históricamente, la mayoría de las artistas feministas desde la década de los sesenta se centraron en abordar las problemáticas de las trabajadoras fabriles; es decir, cuestiones más asociadas a contextos urbanos y a la lucha de clases dentro del sistema industrial. En este sentido, el ámbito rural quedó relegado e invisibilizado frente al mundo obrero, puesto que ese tipo de trabajos –vinculados al cuidado de la tierra, a la producción alimentaria y a la explotación animal– están generalmente infravalorados o simplemente “naturalizados”, es decir, integrados como una extensión orgánica del paisaje, en lugar de asumirlos como un campo de batalla ideológico y económico.

Siguiendo la tesis de Norman Bryson en su libro *Visión y Pintura*, la naturalización es el mecanismo por el cual una sociedad acepta ciertas cuestiones como biológicas,

Facedoras de Lugo: Sustaining the World, Inhabiting the Trace of Presence

Anxela Caramés

Independent curator and researcher specializing in Visual Arts and Feminism Studies

“Recognition involves the activation of socially constructed and maintained codes of recognition which at no point plunge into an inner being, non-material in nature and unembodied in signs”.

“The concept of naturalization, both in sociology and in social anthropology, posits that those who live within the social formation have no awareness of the conventional nature of the montage of values, beliefs, conventions, maxims, rituals and myths which constitute their reality”.

Norman Bryson

The Construction of the Unseen

What is not seen – and not named – does not exist. And what fails to exist within the collective imaginary cannot become the subject of rights or of memory. For something to acquire presence within the social fabric, it must be represented. In *Facedoras de Lugo*, Mar Caldas brings into visibility the labor of women working as livestock farmers, beekeepers, poultry farmers, and veterinarians, thereby foregrounding a longstanding absence: the near lack of artistic representations that dignify such forms of labor from a contemporary, critical perspective. Since the 1960s, most feminist artists have concentrated on the conditions of factory workers, that is, on issues more closely associated with urban contexts and with class struggle within industrial capitalism. Within this framework, the rural sphere has been comparatively marginalized and rendered invisible in relation to industrial labor. Work tied to the care of the land, food production, and animal exploitation tends to be undervalued or simply “naturalized”: subsumed into the landscape as if it were an organic extension of it, rather than recognized as a site of ideological and economic contestation.

Drawing on Norman Bryson’s argument in *Vision and Painting*, naturalization functions as the mechanism through which a society comes to approach historically and



Facedoras de Lugo (vista da exposición)

ocultando las estructuras de poder y las convenciones que las sostienen y que construyen lo que consideramos realidad. El trabajo de la mujer rural en Lugo ha sido, durante siglos, parte del fondo escénico de la historia de Galicia: una presencia constante pero muda, un ruido de fondo que Caldas decide transformar en monumento. Dicho de otro modo, estas mujeres, al ser entendidas como una extensión de la tierra misma, fueron despojadas de su condición de sujeto político y económico. La artista interviene precisamente ahí: rompiendo la transparencia de lo natural para convertirlo en signo, en una imagen que demanda ser leída. Es por ello por lo que Mar Caldas corrige el sesgo del vacío rural tanto en la genealogía del arte feminista como en la Historia del Arte y de la Fotografía. Así, sus imágenes no son estampas bucólicas, por el contrario, son retratos de una fuerza laboral que, hasta hoy, carecía de una representación canónica en el arte contemporáneo.

Del archivo íntimo al impulso archivístico

En la obra de Mar Caldas, la fotografía funciona como un dispositivo de recolección. No busca la captura del instante heroico, sino la dignificación del residuo. Siguiendo la estela de pensadores como Hal Foster, la artista gallega reordena el mundo para cuestionar qué historias merecen ser contadas; no simplemente toma fotografías, sino que construye un archivo de su época. En su ensayo "An archival impulse" (*Un impulso archivístico*), Foster describe una tendencia en el arte contemporáneo que busca hacer presente lo que ha sido desplazado o borrado. El artista, entendido como archivista, no quiere mostrar la Verdad con

culturalmente producidos fenómenos como si fueran biológicos dados. En doing so, it obscures the structures of power and the conventions that sustain them, as well as the processes through which reality itself is constructed. The labor of rural women in Lugo has, for centuries, been part of the scenic background of Galician history: a persistent yet silent presence, a kind of visual background noise that Mar Caldas deliberately reconfigures as monument. In other words, by being conceptualized as an extension of the land itself, these women have been deprived of their status as political and economic subjects. The artist intervenes precisely at this point, disrupting the apparent transparency of the "natural" to make it become sign: an image that demands to be read. It is in this sense that Caldas addresses and unsettles the rural bias embedded in both the genealogy of feminist art and the broader histories of art and photography. Her images are therefore not bucolic scenes; rather, they function as portraits of a labor force that, until now, has lacked canonical representation within contemporary art.

From the Intimate Archive to the Archival Impulse

In Mar Caldas's work, photography operates as a device of collection. It does not pursue the capture of the heroic instant, but instead seeks to dignify what remains – the residual, the overlooked. In dialogue with theorists such as Hal Foster, the Galician artist reorders the current status of the world in order to interrogate which histories are considered worthy of being told. She does not merely produce photographs; rather, she constructs an archive of her historical present. In *An Archival Impulse*, Foster identifies a tendency in contemporary art that aims to render present that which has been displaced or erased. Within this framework, the artist, understood as archivist, does not aspire to disclose Truth with a capital "T," but instead to establish connections among displaced fragments, thereby generating new narratives.

This concern underpins Caldas's sustained engagement with Lugo's social reality, which she reworks into a form of material and spatial memory that resists the viewer's evasion. In the *Facedoras* series, the archive ceases to operate as a fixed institutional structure and instead becomes living, malleable matter: individual and collective identities are reconfigured through the images she produces. Her photographic practice unfolds as a form of contemporary archaeology, in which objects, domestic spaces, and the territory itself constitute not merely settings, but repositories of political and affective memory. It is therefore crucial to read her work not only in terms of its aesthetic refinement, but also as a necessary intervention into the historical invisibility of women's private narratives from a feminist perspective.

Facedoras de Lugo represents the culmination of Mar Caldas's sustained investigation into memory, female identity, women's labor, gender roles, and care. In earlier

mayúsculas, sino que intenta conectar fragmentos desplazados para crear nuevas narrativas.

Esta cuestión se encuentra implícita en la voluntad que Mar Caldas manifiesta por rescatar elementos de la realidad social de Lugo; con la misma intención de transformarlos en una memoria física y espacial que el espectador no puede esquivar. En las series *Facedoras*, el archivo deja de ser una institución rígida para convertirse en una materia viva y moldeable, donde la identidad, tanto individual como colectiva, se reconstruye a través de las imágenes propuestas. Su práctica fotográfica se despliega como un ejercicio de arqueología contemporánea donde el objeto, el espacio doméstico y el territorio no son meros escenarios, sino contenedores de una memoria política y afectiva. Por lo tanto, resulta imperativo leer su obra no solo desde su pulcritud estética, sino como una respuesta necesaria a la invisibilidad histórica de los relatos privados de las mujeres desde una perspectiva feminista.

Facedoras de Lugo se trata de la culminación de una investigación constante sobre la memoria, la identidad femenina, el trabajo de las mujeres, los roles de género y los cuidados. En obras anteriores como en la *Guía Postal de Lugo (1936-1976)* (2014-2024),¹ o en sus investigaciones sobre el archivo familiar y la memoria de los objetos cotidianos en relación a la dictadura franquista, Caldas ya exploraba cómo la fotografía puede rescatar la vivencia de las mujeres que la historia oficial ha dejado en los márgenes del relato. En su producción artística previa, indagaba en la memoria de las mujeres a través de fotografías encontradas e imágenes preexistentes intervenidas, como en *El mundo patas arriba* (2009), *Guaah!!!* (2010) y *Grandes Historias del Arte, Grandes Historias de Amor* (2020). Trabajaba a menudo a pequeña escala, en la que lo personal y el fragmento servían para analizar la huella del tiempo en los cuerpos y en los objetos. Aquella era una arqueología de lo íntimo, donde el rastro doméstico era una sombra recuperada del olvido.

En *Facedoras de Bueu* (2017-2018), *Facedoras do Baixo Miño* (2018-2020) y *100% contigo* (2018) ya se había producido un salto hacia este impulso archivístico. Mar Caldas ya no solo rescata lo personal, sino que monumentaliza lo colectivo, construyendo así un archivo público. La mujer que antes era una figura pequeña o borrosa en un álbum recuperado de fotos familiares, pasa a ocupar varios metros de muro en el Museo Massó de Bueu, en el CGAC de Santiago de Compostela o en el Museo del Mar de San Cibrao.² Se trata de una evolución lógica y política: de la recuperación de la memoria privada a la presencia pública en escala heroica.

Lo que llama la atención en *Facedoras de Lugo* es que las composiciones resultan menos teatralizadas, es decir, más naturales en relación a sus series fotográficas anteriores. Aunque repite una fórmula similar, en esta ocasión actúa de una forma más libre, moviéndose en una dinámica ya interiorizada. En estas imágenes da un paso más allá: deja a un lado la literalidad de la referencia compositiva a ciertas obras maestras

projects – such as *Guía Postal de Lugo (1936–1976)* (2014–2024),¹ as well as her research on family archives and the memory embedded in everyday objects in relation to the Francoist dictatorship – Caldas had already begun to explore how photography might help recover the lived experiences of women relegated to the margins of official historical narratives. In her previous artistic production, she approached women's memory through the use of found photographs and the intervention of preexisting images, as in *El mundo patas arriba* (2009), *Guaah!!!* (2010), and *Grandes Historias del Arte. Grandes historias de amor* (2020). Her practice often operated on a small scale, where the personal and the fragmentary functioned as critical tools for tracing the inscription of time on bodies and objects. This earlier phase constituted a form of archaeology of the intimate, in which the domestic trace emerged as something recovered from oblivion.

In *Facedoras de Bueu* (2017–2018), *Facedoras do Baixo Miño* (2018–2020), and *100% contigo* (2018), this shift toward an archival impulse had already begun to take shape. Caldas moves beyond the recovery of the personal to the monumentalization of the collective, thereby constructing a public archive. The woman who once appeared as a small or blurred figure within a recovered family photo album now occupies entire walls at institutions such as the Museo Massó in Bueu, the CGAC in Santiago de Compostela, or the Museo do Mar in San Cibrao.² This development constitutes both



Guía Postal de Lugo (1936-1976) (detalle)

de la Historia del Arte, que previamente había seleccionado para construir las escenas de aquellos retratos realizados en Bueu y en el Baixo Miño. Ahora elimina el componente performativo y de la reapropiación artística y tan solo capta a dichas mujeres en su contexto de trabajo, esto es, rodeadas de sus animales, huertas y montes.

Siguiendo las premisas de Hal Foster en su obra *The Return of the Real (El retorno de lo real)*, podemos ver cómo estas imágenes monumentales intentan perforar la pantalla de los simulacros mediáticos para enfrentarnos a la materialidad del cuerpo que trabaja, del animal y de la tierra. Al igual que en las otras *Facedoras*, las sitúa en el espacio público para evidenciar las aportaciones de las mujeres a la economía local, continuando con la idea de homenajearlas. En este caso, las retrata en plena naturaleza, porque le interesa mostrar el paisaje y el territorio vinculado al trabajo que realizan, por lo que establece una comunicación entre todos los elementos que forman parte de su oficio y del espacio que las rodea. Por sí mismo, el marco natural es espectacular, y las protagonistas están llenas de fuerza y energía, tanto por su actitud como por su pose robusta, transmitiéndonos orgullo, valentía y convencimiento acerca de su profesión. Mantiene así el mismo criterio de captar y mostrar la dignidad de estas mujeres trabajadoras, tal y como había hecho Maruja Mallo en la serie *La religión del trabajo*.

Del retrato de corte a la dignidad del establo

La elección del gran formato en el Museo Provincial de Lugo no es una decisión meramente estética, sino que se trata de un acto ideológico de apropiación política. Mar Caldas recurre conscientemente a los códigos visuales del retrato monárquico y militar de la historia de la pintura con una clara intención: la dignificación a través del formato. Históricamente, el retrato a tamaño natural y la composición hierática estaban reservados para aquellos que ostentaban el poder: reyes, aristócratas, clero, emperadores y generales. La artista se apropia de este lenguaje para subvertirlo, trasladando esta lógica de la mirada al establo y al campo. Al situar a una ganadera, una apicultora o una pastora en estas mismas coordenadas espaciales y compositivas, opera una transmutación de valores.

El hieratismo de las protagonistas –su falta de gestualidad anecdótica, su mirada directa y firme– las despoja del carácter pintoresco asociado al mundo rural. No son los personajes de una leyenda galaica o de un cuento costumbrista, son verdaderas autoridades en su área profesional. La inmovilidad dignificada las sitúa en el mismo plano que los antiguos detentores del poder de los retratos cortesanos y militares. Y, en este caso, tanto el perro como el ganado, el cayado, las herramientas de labranza, el vestuario o el monte dejan de ser elementos decorativos para convertirse en atributos de poder del mismo modo que lo eran el león heráldico, el cetro o la espada en los

a logical and a political progression: from the recuperation of private memory to a form of public presence articulated at a monumental, heroic scale.

What is particularly striking in *Facedoras de Lugo* is the reduced degree of theatricalization in the compositions, which appear more natural in relation to her earlier photographic series. Although Caldas employs a broadly similar formal strategy, here she operates with greater freedom, working within a visual language she has already internalized. In these images, she moves a step further by setting aside the literal compositional references to canonical works from the history of art that had previously structured the staged portraits produced in Bueu and the Baixo Miño region. In this new body of work, she relinquishes the overtly performative dimension and the strategy of artistic reappropriation, focusing instead on photographing these women within their working environments, that is, surrounded by their animals, cultivated plots, and uncultivated areas of the rural lands they inhabit.

Drawing on Hal Foster's arguments in *The Return of the Real*, these monumental images can be understood as attempts to pierce the screen of media simulacra, confronting the viewer with the materiality of the working body, of the animals that coexist in the same space, and of land itself. As in the other *Facedoras* series, Caldas situates her subjects within the public sphere in order to foreground women's contributions to the local economy, thus continuing her project of homage. In this case, however, she photographs them in open, rural environments, emphasizing the landscape and territory intrinsically linked to their labor. In doing so, she establishes a visual and conceptual continuity among the various elements that constitute both their work and the spaces they inhabit. The natural setting is, in itself, striking, and the protagonists channel a palpable sense of strength and vitality: through their grounded, dignified poses, they convey pride, resilience, and a firm commitment to their profession. In this way, Caldas maintains her commitment to capturing and presenting the dignity of working women, echoing the approach adopted by Maruja Mallo in *La religión del trabajo*.

From Court Portraiture to Dignifying the Stable

The choice of large format at the Museo Provincial de Lugo is not merely an aesthetic decision, but an ideological act of political appropriation. Mar Caldas deliberately draws on the visual codes of monarchical and military portraiture from the history of painting with a clear objective: the production of dignity through scale. Historically, life-size portraiture and hieratic compositions were reserved for those who held power: kings, aristocrats, clergy, emperors, and generals. Caldas appropriates this visual language in order to subvert it, relocating its logic of representation to the stable and the field. By

retratos de Felipe IV. Como en las *Meninas* de Velázquez, donde cada elemento tiene una función jerárquica, en las fotos de Caldas cada detalle del entorno laboral es un signo de autoridad técnica y profesional.

Esta dignificación estética es un paso previo necesario para la dignificación política. Estas mujeres, cuyas manos sostienen la economía y la vida de las comunidades rurales, dejan de ser anónimas para convertirse en iconos de resistencia. De este modo, al utilizar encuadres monumentales y composiciones equilibradas, el establo o el prado se transmutan en salas del trono. Estas mujeres ya no son objetos observados por una mirada condescendiente, por el contrario, se han convertido en sujetos soberanos que nos miran de frente, reclamando su lugar en la Historia.

Por lo tanto, Mar Caldas utiliza la fotografía para desafiar las narrativas dominantes y la hegemonía visual, apropiándose de la “lógica de la mirada” propia del género retratístico. La quesera, la pastora o las ganaderas ocupan el espacio con la autoridad de quien sabe que su cuerpo es el sostén de una comunidad. De este modo, la artista utiliza la reapropiación de los códigos de la alta pintura –la escala heroica, la luz dirigida, la composición piramidal– para otorgárselos a sujetos históricamente subalternos.

Reapropiación y estrategias de las artistas feministas: el cuerpo como campo de batalla

En la década de los ochenta, el arte posmodernista nos enseñó que la imagen ya no puede considerarse un simple reflejo de la realidad, sino un campo de batalla ideológico. La crítica de la representación en el arte contemporáneo cuestiona cómo las imágenes y los medios de comunicación construyen, limitan o distorsionan la realidad, el poder y las identidades de género, sexualidad, raza, clase o religión. Sherrie Levine, una de las artistas fundamentales de ese momento, utilizó el recurso de la reapropiación –siguiendo la estela de Marcel Duchamp– para cuestionar la autoría artística, el concepto de originalidad y la hegemonía del genio masculino. Por su parte, Mar Caldas realiza esta táctica para reapropiarse de la soberanía. Toma los códigos del poder para poder robar el aura del retrato de corte, y, de este modo, entregársela a quienes manejan el ganado, gestionan la tierra o cuidan las colmenas, es decir, a quienes sostienen la vida.

En una línea similar, Cindy Sherman utilizó la fotografía para denunciar cómo la mirada masculina y cinematográfica codificaba el cuerpo de la mujer, mostrando la identidad femenina como una mascarada, esto es, una construcción visual y sociocultural. En este sentido, Mar Caldas utiliza el retrato monumental para desafiar la hegemonía visual que ha mantenido al rural gallego en una posición de subalternidad. Se inserta en esta tradición crítica, pero desplazando el foco: si Sherman decons-

positioning a livestock farmer, a beekeeper, or a shepherd within these same spatial and compositional coordinates, she enables a transmutation of values.

The hieratic quality of the protagonists – the absence of anecdotal gesture, their direct and unwavering gaze – strips them of the picturesque associations traditionally linked to the rural world. They are not figures drawn from Galician folklore or costumbrista narratives, but rather authoritative agents within their respective fields of expertise. This dignified stillness situates them on the same plane as the historical holders of power represented in courtly and military portraiture. In this context, the dog, the livestock, the staff, agricultural tools, clothing, and the surrounding landscape cease to function as decorative elements and instead become attributes of power, much like the heraldic lion, scepter, or sword in portraits of Philip IV. As in Velázquez's *Las Meninas*, where each element fulfills a hierarchical function, in Caldas's photographs every detail within the working environment operates as a sign of technical and professional authority.

This aesthetic process of dignification constitutes a necessary precondition for political recognition. These women – whose labor sustains the economy and the very life of rural communities – cease to be anonymous figures and are instead transformed into icons of resistance. Through the use of monumental framing and carefully balanced compositions, the stable and the meadow are transfigured into throne rooms. No longer objects of a condescending gaze, these women emerge as sovereign subjects who return the viewer's gaze directly, asserting their rightful place within history.

Therefore, Caldas uses photography to challenge dominant narratives and visual hegemony, appropriating the “logic of the gaze” inherent to the portrait genre. The cheesemaker, the shepherdess, and the livestock farmers occupy space with the authority of those who know that their bodies sustain a community. In this way, the artist reappropriates the codes of high painting – heroic scale, directed lighting, and pyramidal composition – in order to bestow them upon historically subaltern subjects.

Reappropriation and Feminist Artistic Strategies: The Body as a Battleground

In the 1980s, postmodern art demonstrated that the image can no longer be understood as a simple reflection of reality, but rather as an ideological battleground. Contemporary critiques of representation question how images and media construct, delimit, or distort reality, as well as the ways in which power and identities – gender, sexuality, race, class, or religion – are produced and regulated. Sherrie Levine, one of the key figures of this period, employed appropriation – following in the wake of Marcel Duchamp – to interrogate artistic authorship, the notion of originality, and the

truye el estereotipo de la mujer objeto de los medios de masas y de las películas de Hollywood, Caldas cuestiona el arquetipo de la mujer del rural gallego asociada al paisaje y a la naturaleza de carácter mítico. Es por ello que ha seleccionado a mujeres autónomas, independientes y emprendedoras, que ejercen como sujeto político con plena soberanía. Retrata a mujeres jóvenes y de mediana edad, que actúan como relevo de las anteriores generaciones, desmontando así la idea de la mujer abnegada, vieja y descuidada.

De igual modo, siguiendo a las Guerrilla Girls, en su ataque a las instituciones museísticas por dedicarse a objetualizar el cuerpo de las mujeres e invisibilizar a las mujeres artistas, Mar Caldas introduce en el Museo Provincial de Lugo rostros y manos que la Historia del Arte oficial decidió omitir, a menos que fuera en calidad de musas pasivas o figuras secundarias en escenas costumbristas. Al igual que estas artistas activistas denunciaron la exclusión de las mujeres en los museos, Caldas introduce físicamente a la mujer rural en el Museo Provincial de Lugo, no como musa, sino como hacedora de cultura. Por lo tanto, la cámara de la artista no captura un reflejo de la realidad, sino que construye una nueva realidad donde el trabajo de estas mujeres es, por fin, encarnado en signos de poder.

En este punto, la obra de Mar Caldas también se conecta con las estrategias comunicativas de Barbara Kruger en su ataque frontal a los sistemas de visualidad imperantes. Aunque los medios estéticos difieren, el sustrato es el mismo: Kruger utiliza la imagen y el texto para recordarnos que “nuestros cuerpos son campos de batalla”. En *Facedoras*, el cuerpo de la mujer rural es el territorio donde se libra la lucha por la visibilidad. El gran formato y la nitidez técnica actúan como el texto directo de Kruger, gritando una verdad que ha sido silenciada; así, el cuerpo de la ganadera, que ha sido curtido por el clima y el esfuerzo, es un dispositivo político que desafía el edificio de valores del que habla Bryson.

La obra de Mar Caldas es, por tanto, una crítica a la representación canónica del cuerpo y es aquí donde la fotografía se convierte en esa arma de lucha de la que hablan la crítica posmodernista y las prácticas artísticas feministas. Convierte el cuerpo de la mujer trabajadora en una herramienta que contrarresta la hegemonía visual. Nos damos cuenta de que nuestra incapacidad para ver a estas mujeres como figuras monumentales era, en realidad, un prejuicio de clase y de género incrustado en nuestra visión del arte.

Por otro lado, el arte posmodernista de los años 80 se caracterizó por su enfoque crítico y su disposición a cuestionar las fronteras entre el arte y la cultura popular. Mar Caldas hereda esta capacidad de hibridación para integrar el documento sociológico con la alta cultura visual. En estos retratos, el hieratismo de sus composiciones contiene tal vez un componente simbólico: hay movimiento porque el trabajo de estas mujeres es la base estática que permite que todo lo demás se mueva dentro de un

hegemony of the masculine genius. In a parallel gesture, Mar Caldas deploys appropriation as a strategy to reclaim sovereignty. She takes up the visual codes of power in order to “steal” the aura of court portraiture and, in doing so, to transfer it to those who work with livestock, manage the land, or care for beehives, that is, to those who sustain life itself.

In a similar vein, Cindy Sherman used photography to expose how the male and cinematic gaze encoded the female body, presenting female identity as a masquerade, a visual and socio-cultural construction. Similarly, Mar Caldas employs monumental portraiture to challenge the visual hegemony that has historically relegated rural Galicia to a subordinate position. She positions her work within this critical tradition, while shifting its focus: whereas Sherman deconstructs the stereotype of woman as object within mass media and Hollywood cinema, Caldas interrogates the archetype of the rural Galician woman as a figure merged with landscape and nature, often framed in mythical terms. For this reason, she selects women who are freelancers, independent, and entrepreneurial, operating as political subjects with full sovereignty. She portrays women of both younger and middle generations, who act as a bridge from previous cohorts, thereby dismantling the image of the self-sacrificing, aged, and neglected rural woman.

In a similar way, and in line with the critique articulated by the Guerrilla Girls against museum institutions for objectifying the female body while rendering women artists invisible, Caldas introduces into the Museo Provincial de Lugo the faces and hands that official art history chose to omit, except insofar as they appeared as passive muses or secondary figures in costumbrista scenes. Just as these activist artists denounced the systematic exclusion of women from museums, Caldas physically inscribes the rural woman into the institutional space of the Museo Provincial de Lugo, not as muse, but as producer of culture. Her camera, therefore, does not capture a reflection of reality; rather, it constructs a new reality in which the labor of these women is finally embodied as signs of power.

Caldas's work also connects with the communicative strategies of Barbara Kruger in her direct critique of dominant regimes of visibility. Although their aesthetic means differ, the underlying premise is the same: Kruger combines image and text to remind us that “our bodies are battlegrounds”. In *Facedoras*, the rural female body becomes the terrain on which the struggle for visibility is enacted. The large format and technical sharpness function analogously to Kruger's declarative textual interventions, articulating a forceful assertion of a silenced truth. In this sense, the body of the livestock farmer – hardened by climate and physical labor – operates as a political device that challenges the “montage of values” described by Bryson.

Mar Caldas's work thus constitutes a critique of the canonical representation of the body, and it is at this point that photography becomes the instrument of struggle in-

orden de cuidados. El encuadre monumental obliga al espectador a mirar hacia arriba, físicamente, a las protagonistas. Se rompe así la mirada de arriba hacia abajo que el arte urbano-burgués ha proyectado históricamente sobre el campo. En *Facedoras de Lugo*, el prado y el establo son ocupados por una presencia grandiosa que exige un nuevo contrato visual, donde la mujer trabajadora no es musa ni elemento del paisaje, sino el sujeto soberano que sostiene la estructura misma de la vida y el territorio.

Del olvido del rural en la genealogía feminista a la idea de Matria: territorio e identidad gallega desde una mirada situada

Resulta crucial identificar una omisión histórica: el sesgo metonímico de la ciudad. Mientras las vanguardias feministas de los setenta y ochenta diseccionaban la domesticidad burguesa o la alienación de la oficina, el rural permanecía como un espacio anclado en una atemporalidad mítica. En Galicia, donde la estructura social ha dependido históricamente de la Matria –esas mujeres que sostienen la economía de subsistencia y la gestión del territorio–, este silencio es doblemente elocuente.

Mar Caldas propone una ruptura con este olvido histórico. Su obra no busca el retorno bucólico, sino el reconocimiento de una vigencia técnica y política. Al introducir a las ganaderas, queseras y apicultoras en el espacio del museo, Caldas no solo amplía el catálogo de lo representable, sino que subvierte la propia agenda del feminismo artístico, obligándolo a mirar hacia sus periferias geográficas y productivas. Aquí, la Matria deja de ser un concepto romántico para revelarse como una estructura de resistencia y sostenimiento de la vida frente a la invisibilidad sistémica.

Resulta paradójico que el arte feminista del Estado español, tan prolífico en la denuncia de la opresión en el hogar e incluso en el ámbito laboral, haya mantenido durante décadas una mirada ciega hacia el campo. El rural se percibía, desde una óptica puramente urbana, como un espacio anclado en el pasado o un residuo folclórico ajeno a la vanguardia. Sin embargo, en Galicia, la figura de la mujer es el eje vertebral que sostiene la estructura social y económica. La Matria gallega no es aquí una metáfora poética, sino una realidad material. Mar Caldas recupera este hilo conductor y lo trae al presente, demostrando que las problemáticas de género en el rural –la titularidad de las explotaciones, el relevo generacional, la tecnificación, el cuidado de la biodiversidad– son debates de absoluta vigencia. Al hacerlo, la artista no solo amplía el archivo de la memoria, sino que, a mayores, actualiza la agenda del feminismo artístico, llevándolo a territorios que el canon había decidido ignorar.

En el contexto posmodernista, la imagen ha dejado de ser un reflejo de la realidad para entenderse como una construcción de poder. En esta exposición, el cuerpo de la mujer rural se convierte en un arma de lucha contra la invisibilidad. La galleguidad

voked by postmodern criticism and feminist artistic practices. She transforms the body of the working woman into a tool that counters visual hegemony. We come to realize that our inability to perceive these women as monumental figures was, in fact, a class and gender-based prejudice deeply ingrained in our very ways of seeing art.

On the other hand, the postmodern art of the 1980s was characterized by its critical orientation and its willingness to question the boundaries between art and popular culture. Caldas inherits this capacity for hybridization, integrating sociological documentation with high visual culture. In these portraits, the hieratic quality of the compositions may also carry a symbolic dimension: there is movement because the labor of these women constitutes the stable foundation that allows everything else to move within an economy of care. The monumental framing compels the viewer to look physically upward at the protagonists, thereby disrupting the traditional top-down gaze that urban-bourgeois art has historically projected onto the countryside. In *Facedoras de Lugo*, the meadow and the stable are inhabited by a grand presence that demands a new visual contract: one in which the working woman is neither muse nor landscape element, but rather a sovereign subject who sustains the very structure of life and territory.

From the Erasure of the Rural in Feminist Genealogy to the Idea of Matria: Territory and Galician Identity from a Situated Perspective

It is crucial to identify a historical omission: the metonymic bias of the city. While feminist avant-gardes of the 1970s and 1980s were dissecting bourgeois domesticity or office-based alienation, the rural world remained framed as a space anchored in a mythic atemporality. In Galicia, where social structure has historically depended on *Matria* – those women who sustain subsistence economies and the management of the territory – this silence is doubly significant.

Mar Caldas proposes a break with this historical amnesia. Her work does not aim at a bucolic return, but rather at the recognition of a technical and political contemporaneity. By introducing livestock farmers, cheesemakers, and beekeepers into the museum space, Caldas not only expands the catalogue of what is deemed representable, but also subverts the very agenda of feminist art, compelling it to turn its gaze toward its own geographical and productive peripheries. In this context, *Matria* ceases to function as a romanticized concept and instead emerges as a structure of resistance and of life-sustaining labor in the face of systemic invisibility.

It is paradoxical that feminist art in Spain – so prolific in its critique of oppression within the domestic sphere and even within the workplace – has, for decades, maintained a blind spot with regard to the rural. From a predominantly urban perspective, the



Limpadora (Facedoras do Bueu)

countryside has often been perceived as a space anchored in the past or as a folkloric residue detached from the avant-garde. Yet in Galicia, women constitute the structural backbone sustaining both the social and economic order. Here, *Matria* is not a poetic metaphor, but a material reality. Caldas retrieves this structuring principle and brings it into the present, demonstrating that gender-related issues in rural contexts – such as land ownership, generational succession, technological transformation, and the stewardship of biodiversity – are matters of urgent contemporary relevance. In so doing, the artist not only expands the archive of memory, but also reactivates the agenda of feminist art, extending it toward territories that the canon had effectively chosen to overlook.

Within a postmodern framework, image can no longer be understood as a reflection of reality, but rather as a construction of power. In this exhibition, the body of the rural woman becomes an instrument of struggle against invisibility. In Caldas's work, Galician identity moves away from folklore to situate itself within both a mental and physical landscape. There is a profound connection between body and land – a kind of affective geography rooted in the province of Lugo. The images reveal an intimate symbiosis among animals, women, nature, and territory. The woman holding a staff alongside her dog and her cattle does not dominate the landscape; she inhabits it. A horizontal gaze is established between worker and animal. As articulated in contemporary ecofeminist theory, this relationship is not one of exploitation, but of interdependence. Caldas captures this notion of *Matria* in Galicia, where the territory is not conceived as property, but as an extended body sustained through care, technical knowledge, and forms of wisdom transmitted across generations: forms of knowledge that capitalism has too often undervalued.

One of Mar Caldas's most significant achievements in *Facedoras* lies in her ability to avoid the cliché of nostalgic ruralism. Her photographs are imbued with a strong sense of contemporaneity, moving beyond typification and anthropological framing. The beekeeper's protective suit, the ventilation system in the stable, or the livestock farmer's tools all register forms of professionalization that are often overlooked from urban centers. While the domestic and the laboring spheres frequently merge in representations of women in rural contexts, here the public space of the landscape operates against the erasure of professional labor, even as it gestures toward ongoing struggles such as depopulation, deforestation – as suggested by the T-shirt bearing the environmental slogan "Altri Non" – and the persistence of inherited structures. In this sense, Caldas's work situates itself within a broader tradition of artists who have used photography to document alterity, yet it does so from a situated perspective that resists exoticization. Rather than producing distance, her images convey a form of knowledge and engagement that, while not strictly experiential, is nonetheless shared. She articulates Galicia from the periphery of hegemonic centers of power, drawing on an intimate familiarity with the terrain she represents and translating it into images that oscillate

en Mar Caldas se aleja del folclore para instalarse en el paisaje mental y físico. Existe una conexión profunda entre el cuerpo y la tierra, una suerte de geografía de los afectos de la provincia de Lugo. En las imágenes vemos una simbiosis profunda entre animales, mujeres, naturaleza y territorio. La mujer que sujeta el cayado junto a su perro y sus vacas no domina el paisaje; lo habita. Hay una mirada horizontal entre la trabajadora y el animal. Como bien sabemos desde las teorías del ecofeminismo contemporáneo, esta relación no es de explotación, sino de interdependencia. Caldas captura esa idea de Matria en Galicia, donde el territorio no es una propiedad, sino un cuerpo extendido que requiere y se sostiene de cuidados, técnica y una sabiduría transmitida generación tras generación, que desafortunadamente el capitalismo a menudo infravalora.

Uno de los mayores logros de Mar Caldas en *Facedoras* es evitar el cliché del ruralismo nostálgico. Sus fotografías rebosan contemporaneidad, más allá del tipismo y del carácter antropológico. El traje de protección de la apicultora, el ventilador del establo o las herramientas de la ganadera son las huellas de una profesionalización que a menudo se ignora desde los centros urbanos. Generalmente lo doméstico y lo laboral se funden en las imágenes de las mujeres en el medio rural, pero aquí el espacio público del monte funciona contra el olvido de lo profesional, mientras se lucha contra la despoblación, la deforestación –el guiño de la camiseta con el lema de la lucha ecologista “Altri Non”– o las inercias del pasado. Así, el trabajo de Caldas se inserta en una tradición de artistas que han utilizado la fotografía para documentar la alteridad, pero lo hace desde una mirada situada, ya que no hay exotismo. Por el contrario, aporta un conocimiento y también una experiencia que, aunque no es vivencial, es compartida. Piensa Galicia desde la periferia de los centros hegemónicos de poder, puesto que conoce el terreno que pisa y lo traduce en imágenes que oscilan entre la denuncia sutil y la elegancia elegíaca. La artista no captura a estas mujeres, sino que las presenta en su pleno dominio. Por ejemplo, en las fotografías dedicadas a la producción de quesos, el producto final no es solo un alimento; lo podemos entender como un objeto cultural cargado de tradición y sabiduría ancestral, que, a su vez, también representa la profesionalidad actualizada y renovada.

Por lo tanto, resulta muy interesante la mezcla de los elementos locales y tradicionales con la contemporaneidad, lo que nos traslada a un mundo actual totalmente globalizado. En este sentido, sorprende la juventud de algunas de las protagonistas, rompiendo estereotipos centrados en las mujeres mayores del rural gallego. Estas son nuevas generaciones que se dedican con orgullo a estas labores y que vienen cargadas de ilusión y con ansias de renovar las tradiciones, incorporando la sostenibilidad a sus proyectos empresariales: huerta ecológica, bienestar animal y productos sin conservantes.

between subtle critique and a restrained, elegiac sensibility. Caldas does not “capture” these women; she presents them in full command of their domain. In the photographs dedicated to cheese production, for instance, the final product is not merely a food item, but can be understood as a cultural object imbued with tradition and ancestral knowledge, while simultaneously embodying a renewed and contemporary form of professional expertise.

It is therefore particularly compelling to observe the interplay between local, traditional elements and contemporary practices, a convergence that situates these images within a fully globalized present. In this regard, the youth of some of the protagonists is especially striking, disrupting long-standing stereotypes that associate the rural Galician woman with older generations. These are new cohorts who engage in this work with a strong sense of pride and purpose, committed to renewing inherited traditions while integrating sustainability into their professional practices through organic farming, animal welfare, and the production of preservative-free goods.

Visual Studies and the Scopic Regime

To examine *Facedoras de Lugo*, it is essential to engage with the field of Visual Studies and, more specifically, with Martin Jay’s concept of the scopic regime. Visuality is not an innocent act, but a system of power and a social construction that exceeds the merely physiological act of seeing. As Jay reminds us, each historical moment is characterized by a dominant scopic regime; what we see is always mediated by inherited ways of seeing. In the case of rural Galicia, the prevailing regime has been one of productive invisibility or bucolic idealization, that is, it has historically been framed through ethnographic, costumbrista, or romantic-picturesque lenses. Caldas breaks with this scopic regime through a kind of linguistic turn: the image no longer describes reality, but constructs a discourse of sovereignty. Photography ceases to function as an index of what has been and instead becomes a device that produces discourse, affirming what is – namely, a sovereign and professionalized presence. In this sense, the reappropriation of the codes of court painting – pyramidal composition, directed lighting, and heroic scale – enables the livestock farmers of Lugo to cease being objects of an external gaze and to become agents of the scopic regime itself. In doing so, they disrupt traditional scopophilia and confront the viewer. They are not an exoticized “other”; rather, they are subjects who return a gaze that does not seek to please but to assert presence, or who disregard the viewer altogether, with the authority of those engaged in the fundamental labor of sustaining the world.

Likewise, although the landscape retains a significant presence, it does not become iconic. Rather than functioning as an identity marker of territory, it serves to

Estudios Visuales y el régimen escópico

Para analizar *Facedoras de Lugo*, debemos recurrir a los Estudios Visuales y al concepto de régimen escópico de la mirada propuesto por Martin Jay. La visualidad no es un acto inocente, sino un sistema de poder y una construcción social, más allá del mero acto fisiológico. Jay nos recuerda que cada época tiene su régimen escópico predominante. Lo que vemos está mediado por formas de ver heredadas. En el caso del rural gallego, el régimen dominante ha sido el de la invisibilidad productiva o la idealización bucólica, es decir, históricamente ha sido etnográfico, costumbrista o romántico-pintoresco. Mar Caldas realiza una ruptura con este régimen escópico a través del giro lingüístico: la imagen ya no describe una realidad, sino que construye un discurso de soberanía. La fotografía ya no es un índice que señala lo que ha sido, sino un dispositivo que construye un discurso. Afirma lo que está siendo, esto es, una presencia soberana y profesionalizada. En este sentido, la reapropiación de los códigos de la pintura de corte —la composición piramidal, la iluminación dirigida, la escala heroica— permite que las ganaderas de Lugo dejen de ser objetos de la mirada ajena para ser dueñas del régimen escópico, rompiendo con la escopofilia tradicional y desafiando al espectador. Ellas no son el *otro* exótico. Estas mujeres son sujetos que devuelven una mirada que no busca complacer, sino afirmar su presencia; o que la ignoran con el poderío de quien está ocupado en la labor fundamental de sostener el mundo.

Igualmente el paisaje, aún teniendo importancia, no se convierte en icónico, ya que más que un uso identitario del territorio, busca mostrar que esos espacios naturales les pertenecen a ellas, como propietarias o usuarias beneficiarias de los mismos, dejando claro que son empresarias o emprendedoras de sus propios negocios. Por ello, al igual que en las anteriores *Facedoras*, no son mujeres elegidas al azar, sino que han sido seleccionadas de forma cuidadosa para poder transmitir lo que a Mar Caldas le interesa contar. Quiere dejar claro que son mujeres que trabajan para sí mismas, autónomas y empoderadas, esto es, que no son trabajadoras asalariadas.

El archivo fotográfico: de la tipología social a la dignidad del oficio

Para situar *Facedoras de Lugo*, debemos mirar hacia atrás, hacia aquellos fotógrafos que convirtieron el oficio en monumento. La obra de Mar Caldas hereda y, simultáneamente, subvierte la tradición de la tipología social abanderada por August Sander. En su monumental proyecto *Hombres del siglo XX*, Sander buscó crear un orden taxonómico de la sociedad de la Alemania de Weimar a través de la representación de los estamentos y profesiones. Sin embargo, donde Sander buscaba la objetividad con un

underscore that these natural spaces belong to the women themselves — as owners or as primary beneficiaries — making clear their status as entrepreneurs and agents of their own economic activity. For this reason, as in the previous *Facedoras* series, the women portrayed are not chosen at random; they are carefully selected in order to convey the specific narrative that Caldas seeks to articulate. The emphasis is on presenting women who work for themselves — self-employed and empowered — rather than wage laborers.

The Photographic Archive: From Social Typology to the Dignity of Labor

To situate *Facedoras de Lugo*, it is necessary to look back to those photographers who turned labor into monument. Caldas's work both inherits and simultaneously subverts the tradition of social typology associated with August Sander. In his monumental project *People of the Twentieth Century*, Sander sought to construct a taxonomic ordering of Weimar society through the representation of social strata and professions. Yet whereas Sander pursued objectivity in an almost scientific register — akin to a botanical classification — Caldas rejects classification in favor of the singularity of the subject, foregrounding subjective sovereignty. In this sense, she does not portray a peasant woman as if she were a laboratory specimen; rather, she depicts a specific woman, with a name and surname, owner of her own technique and time, in an act of visual empowerment.

This impulse toward dignification also resonates with Irving Penn's *Small Trades*. Penn removed workers from their everyday environments to photograph them against neutral studio backdrops, granting them a formal elegance that aligned them visually with haute couture models or celebrities—in other words: with social elites. Caldas, by contrast, operates in the inverse direction: she keeps her *facedoras* within their habitat —the meadow, the mountain, the stable, the henhouse, the apiary — yet through the use of technical lighting (combining flash and natural light) she achieves a sharpness that endows working tools with the aura of sacred objects. Through this precision of framing, both in relation to the foreground figures and their environment, the stable itself acquires the aura of a palace. Mud, rubber boots, feed buckets, beekeeping suits, staves, and animals cease to function as costumbrista details; instead, they are presented as attributes of power, elevating these women to the status of state portraiture.

Caldas's work should also be read through the lens of archival critique. In his essays on photography and labor, Allan Sekula warned that images of workers are often mobilized either to reinforce social order or to transform labor into aesthetic spectacle. Aware of this risk, Caldas avoids both victimization and idealization. In line with Seku-

carácter casi científico, casi como si se tratase de una clasificación botánica, Caldas rechaza la clasificación para centrarse en la singularidad del sujeto, busca la subjetividad de la soberanía. De este modo, no retrata una campesina como si de una muestra de laboratorio se tratase; sino que retrata a esta mujer en concreto, con nombre y apellidos, dueña de su técnica y de su tiempo, en un ejercicio de empoderamiento visual.

Esta voluntad de dignificación resuena también con la formalidad de los *Small Trades* de Irving Penn. Sacó a los trabajadores de su entorno cotidiano para fotografiarlos sobre un fondo neutro de estudio, otorgándoles una elegancia formal que los igualaba a los modelos de alta costura o a las celebridades, es decir, a las élites sociales. Caldas, de forma inversa, mantiene a sus *facedoras* en su hábitat –el prado, el monte, el establo, el gallinero, la colmena–, pero a través de la utilización de la iluminación técnica (empleando flash y luz natural) logra una nitidez que otorga a los materiales de trabajo, como las herramientas de labranza, el aura de objetos sagrados. Mediante esta precisión del encuadre, tanto para las figuras en primer plano como para el entorno, consigue que el establo adquiera el aura de un palacio. El barro, las botas de goma, el cubo con comida, el traje de apicultura, el cayado y los animales no son anécdotas costumbristas, sino son mostrados como los atributos de poder, otorgándoles una autoridad que los eleva a la categoría de retrato de Estado.

La obra de Caldas también debe leerse bajo el prisma de la crítica al archivo. Allan Sekula, en sus ensayos sobre la fotografía y el trabajo, advertía sobre cómo las imágenes de los trabajadores suelen ser utilizadas para reforzar el orden social o para convertir el esfuerzo en estética. Caldas, consciente de este peligro, evita la victimización y la idealización. Siguiendo a Sekula, Caldas no estetiza la pobreza, se centra en la dignidad técnica del oficio. Sus mujeres no son pobres campesinas, sino *facedoras*, es decir, verdaderas gestoras de una complejidad técnica y vital que muchas veces el espectador urbano ignora.

La poética del rastro y la luz

Técnicamente, el uso de la luz en Mar Caldas actúa como un pincel que desvela lo que el ojo apresurado ignora. Hay una economía de la imagen que rehúye el exceso para concentrarse en la esencia del rastro. El silencio que emana de sus fotografías no es vacío, sino una pausa reflexiva que invita al espectador a completar el relato. Es en esa grieta entre lo que se muestra y lo que se intuye donde reside la potencia crítica de su trabajo.

Frente a la aceleración de la cultura visual contemporánea, su obra nos obliga a detenernos en las imágenes. Más allá de la atmósfera extrañamente atemporal generada a través de la elección intencionada de los encuadres y las composiciones, en

la's thinking, she does not aestheticize poverty; instead, she foregrounds the technical dignity of labor. Her subjects are not impoverished rural figures, but *facedoras* (producers, makers): women who function as true managers of a complex technical and vital system that is often overlooked by urban spectators.

The Poetics of Trace and Light

Technically, Mar Caldas's use of light functions as a brush that reveals what the hurried eye tends to overlook. Her images are governed by a visual economy that rejects excess in order to concentrate on the essence of the trace. The silence that emanates from her photographs is not emptiness, but a reflective pause that invites the viewer to complete the narrative. It is within this gap – between what is shown and what is merely intuited – that the critical force of her work resides.

Against the acceleration of contemporary visual culture, her work compels us to pause before the image. Beyond the strangely atemporal atmosphere produced through the deliberate choice of framing and composition, in these portraits of women workers from Lugo – as in her earlier series – everything remains in focus. As a result, every element acquires relevance: both the women in the foreground, alongside the animals, and the landscape receding into the background. Moreover, by choosing large-format prints, Caldas urges viewers to slow down in front of each image, to hold the gaze long enough to register its details. In this respect, her work resonates with the pictorially constructed photographs of Jeff Wall, where the scale and clarity of the image demand sustained attention and a prolonged act of looking.

Thus, Mar Caldas's camera lingers on detail: the beekeeper's smoker, the veterinarian's stethoscope, the hands that handle livestock, the electric shepherd's crook, the mountain clothing. These are the signs described by Bryson: codes of a reality that, once embodied in these heroic-scale photographs, compel the viewer to acknowledge the existence of a world that has always been there, but which we have refused to see.

Genealogies of Photography in Galicia: From Ethnography to Critical Theory

To fully grasp the scope of *Facedoras*, it is necessary to situate it within the broader history of photography in Galicia. One cannot overlook the work of Ruth Matilda Anderson, who in the early twentieth century, commissioned by the Hispanic Society of America, traveled across Galicia documenting a world that already appeared to be in transition

estos retratos de trabajadoras lucenses –al igual que en las series anteriores– todos los elementos están enfocados. De este modo todo es relevante; tanto las mujeres que se encuentran en un primer plano, junto a los animales, como el paisaje de fondo. Además, al elegir un gran formato para la impresión de las fotografías nos obliga a pausarnos delante de cada imagen; a detener la mirada, para poder captar y fijarnos en todos los detalles, al igual que en las fotografías de corte pictórico que caracterizan a la obra de Jeff Wall.

Así, la cámara de Mar Caldas se detiene en los detalles: el ahumador de la apicultora, el fonendoscopio de la veterinaria, las manos que manejan el ganado, el pastor eléctrico, la ropa de montaña. Estos son los signos de los que habla Bryson; códigos de una realidad que, al ser encarnada en estas fotografías de escala heroica, obliga al espectador a reconocer la existencia de un mundo que siempre estuvo ahí, pero que nos negábamos a ver.

Genealogías de la fotografía en Galicia: de la etnografía a la teoría crítica

Para entender la magnitud de *Facedoras*, es preciso situarla en diálogo con la historia de la fotografía en Galicia. No podemos olvidar la labor de Ruth Matilda Anderson, quien a principios del siglo XX, por encargo de la Hispanic Society of America, recorrió Galicia documentando un mundo que ya entonces parecía estar en transición. Sin embargo, mientras Anderson trabajaba desde una mirada etnográfica y exterior, buscando el tipismo y la peculiaridad cultural, Mar Caldas trabaja desde dentro, desde una conciencia situada y feminista. Por otro lado, Anderson capturaba lo que iba a desaparecer, mientras que Caldas aprehende lo que persiste y lo que se transforma.

Si en los archivos históricos de fotógrafos gallegos como Kamarada o Luis Ksado la mujer aparecía a menudo vinculada a una visión romántica, melancólica o meramente funcional –la lechera, la pescadera como símbolos de identidad–, en Caldas hay una voluntad de desmitificación. Aquí no hay *saudade*, sino presencia. La artista no busca el instante decisivo de Cartier-Bresson, sino la construcción de una imagen estable, casi eterna, que hereda el rigor compositivo de la tradición, pero lo vacía de su carga folclórica.

En la tradición de la fotografía humanista y esencialista gallega, figuras como Xosé Suárez capturaron la dureza y la honestidad del trabajo con una sobriedad que huía del pintoresquismo. De esta toma la capacidad de mostrar el trabajo no como una condena, sino como una identidad técnica. Por su parte, Virxilio Viéitez nos legó el hieratismo de la *Terra de Montes*, donde el retratado se coloca de forma frontal a la cámara con una solemnidad casi sagrada, consciente de la trascendencia del acto fotográfico. Caldas retoma el retrato estático de Viéitez, es decir, esa presencia rotunda que detiene el tiempo, y lo traslada al gran formato contemporáneo; ya que no parte tanto de la fo-

at the time. However, while Anderson operated from an external ethnographic gaze, oriented toward typification and cultural particularity, Mar Caldas works from within, from a situated and feminist awareness. Where Anderson sought to capture what was about to disappear, Caldas engages with what persists and what is in the process of transformation.

If in the historical archives of Galician photographers such as Kamarada or Luis Ksado the female figure often appeared tied to a romanticized, melancholic, or merely functional vision – the milkmaid, the fishmonger as symbols of identity – in Caldas there is a clear impulse toward demythologization. Here there is no *saudade*, but presence. The artist does not seek Cartier-Bresson's "decisive moment," but rather the construction of an unflinching, almost timeless image that inherits the compositional rigor of tradition while stripping it of its folkloric charge.

Within the tradition of Galician humanist and essentialist photography, figures such as Xosé Suárez captured the harshness and integrity of labor with a sobriety that eschewed any trace of picturesque representation. From him, Caldas inherits the ability to portray work not as a form of condemnation, but as a form of technical identity. Virxilio Viéitez, in turn, bequeathed the hieratic quality of the Terra de Montes, where sitters position themselves frontally before the camera with an almost sacred solemnity, aware of the significance of the photographic act. Caldas reactivates Viéitez's static portrait – that imposing presence that arrests time – and transposes it into the conditions of contemporary large-format imagery; in other words, her reference point is less popular photography than painting. While in Viéitez's work the portrait marks social milestones – the wedding, the emigrant's return, death – in Caldas's work the milestone is the daily act of labor itself. The act of making, creating, producing (*facedoras*) is what becomes worthy of representation.

It is essential to mention the photographer Manuel Sendón, who, through the CEF (Centro de Estudos Fotográficos de Vigo), has played a key role in articulating a critical reflection on Galician identity and its visual representation, distancing it from its nostalgic burden. Sendón has analyzed how Galician photography has oscillated between documentary practice and the construction of mythologies, often under the weight of melancholy. Caldas situates her work within this line of critical thought, while adding a decisive gendered perspective.

Enrique Lista, both in his doctoral dissertation and in his artistic practice, has examined the fissures within the institutional representation of art in Galicia. Particularly significant is the interview Lista conducted with Caldas for the publishing house Lur, in which the key elements of her creative process are laid bare: the tension between document and construction, between the memory of the trace and the imposition of the image. This exchange provides tools for understanding *Facedoras* as a political intervention.

tografía popular como de la pintura. Y mientras que en Viéitez el retrato marcaba hitos sociales –la boda, el regreso del emigrado, la muerte–, en Caldas el hito es el trabajo diario mismo. El hecho de *hacer* (*facedoras*) es lo que merece ser representado.

Resulta ineludible citar al fotógrafo Manuel Sendón, quien desde el CEF (Centro de Estudios Fotográficos de Vigo) ha sido fundamental para articular una reflexión crítica sobre la identidad gallega y su representación visual, alejándola de su carga nostálgica. Sendón ha analizado cómo la fotografía gallega ha oscilado entre el documento y la creación de mitologías, a menudo bajo el peso de la melancolía. Mar Caldas se inserta en esta línea de pensamiento crítico, pero añadiendo la perspectiva de género.

Por su parte, Enrique Lista, tanto en su tesis doctoral como en su trabajo artístico, ha analizado las grietas de la representación institucional del arte en Galicia. Especialmente relevante es la entrevista que Lista realizó a Mar Caldas para la editorial Lur, donde se desvelan las claves de su proceso creativo: esa tensión entre el documento y la construcción, entre la memoria del rastro y la imposición de la imagen; aportando las herramientas para entender *Facedoras* como una intervención política.

Una crítica de la representación y la visibilidad del rastro rural

Facedoras de Lugo es un auténtico acto de equilibrio poético y político, ya que la fotografía deja de ser un espejo para convertirse en una herramienta de justicia histórica. Esta propuesta de Mar Caldas supone una intervención radical sobre la visibilidad: decide representar lo que históricamente ha sido naturalizado como paisaje de fondo de un relato ajeno. Por lo tanto, a través de la mirada de la artista, las mujeres del rural lucense se presentan despojadas de cualquier rastro de folclore y se muestran revestidas de una autoridad monumental. En esta exposición son las protagonistas de una nueva Historia del Arte que, al fin, pueda resultar integradora, situada y profundamente humana; reconociendo, por fin, a quienes sostienen el mundo. De este modo, a través de estas imágenes, dejan de ser un dato estadístico o un elemento más del paisaje para convertirse en presencias ineludibles; produciéndose la transición de la mujer como *objeto* del paisaje, a la mujer como *sujeto creador* y sostenedor del mismo.

Siguiendo las reflexiones de Norman Bryson acerca de la visualidad en el arte occidental, la artista rompe con esa ceguera social que nos impide ver el carácter convencional de nuestros valores. Al retratar a las mujeres ganaderas, pastoras y apicultoras de Lugo, Caldas no solo documenta una serie de oficios, sino que está dinamitando un gran edificio histórico construido a partir de mitologías patriarcales y silencios de liberados. Al activar los códigos de reconocimiento social de los que hablaba Bryson, Mar Caldas consigue que los trabajos desempeñados por las mujeres del rural dejen de ser una anécdota en un telón de fondo para convertirse en una categoría estética

A Critique of Representation and the Visibility of the Rural Trace

Facedoras de Lugo constitutes a genuine poetic and political act of balance, insofar as photography ceases to function as a mirror and instead becomes a tool of historical justice. Mar Caldas's proposal entails a radical intervention in regimes of visibility: she chooses to represent what has historically been naturalized as the background landscape of an external narrative. Through the artist's gaze, women from rural Lugo are presented stripped of any folkloric residue and instead endowed with a monumental authority. In this exhibition, they emerge as protagonists of a new history of art that aspires, finally, to be inclusive, situated, and profoundly human: one that acknowledges, at last, those who sustain the world. In this way, through these images, they cease to be statistical data or merely another element of the landscape, becoming instead unavoidable presences; the result is a shift from woman as object of the landscape to woman as subject who creates and sustains it.

Drawing on Norman Bryson's reflections on visuality in Western art, the artist disrupts the social blindness that prevents us from recognizing the conventional nature of our own systems of value. By portraying the women livestock farmers, shepherds, and beekeepers of Lugo, Caldas does not merely document a series of professions; rather, she destabilizes an entire historical montage constructed upon patriarchal mythologies and deliberate silences. By activating the social codes of recognition described by Bryson, Mar Caldas enables the labor performed by rural women to cease functioning as anecdotal background within a larger narrative and instead emerge as an aesthetic and political category of primary significance. There is no turning back: their presence within the imaginary of contemporary art has become an unequivocally sovereign reality. In this way, the labor of these *facedoras* is embodied in signs of dignity and respect, compelling us to unlearn inherited modes of seeing through the presence of these empowered women.

Ultimately, this exhibition constitutes a critique of representation and celebrates the rupture of the invisibility perpetuated by traditional visual codes, proposing instead a new logic of the gaze. It is a situated gaze through which forms of women's labor linked to the land and to animal care are finally elevated to the status of grand history. *Facedoras de Lugo*, therefore, is more than photography exhibition; it is a genuine intervention into the history of art, rooted in the Galician context, yet driven by a broader, global ambition that transcends the merely local.

In conclusion, *Facedoras de Lugo* also offers a lesson in the archaeology of the present, reminding us that memory is ultimately an act of will. Mar Caldas compels us to confront what has always been there, yet what the official canon chose not to see. By the end of the exhibition, we have not merely contemplated a series of photographs; we have witnessed a feminist cartography of affects, labor, and endurance. These women

y política de primer orden. Ya no hay marcha atrás: su existencia en el imaginario del arte contemporáneo es, definitivamente, una realidad soberana. De este modo, las labores de estas *facedoras* son encarnadas en signos de respeto, obligándonos a *des-ender* nuestra forma de mirar a través de estas mujeres empoderadas.

En definitiva, esta exposición es una crítica de la representación que celebra la ruptura de la invisibilidad perpetuada por los códigos tradicionales y propone una nueva lógica de la mirada. Se trata de una mirada situada en la que los oficios de las mujeres vinculados a la tierra y a los animales son, finalmente, elevados a la categoría de gran Historia. Por lo tanto, *Facedoras de Lugo* no es solo una exposición de fotografía; es una auténtica intervención en la Historia del Arte, desde el contexto gallego, pero con una intención más amplia y globalizada que trasciende a lo meramente local.

Por último, *Facedoras de Lugo* también supone una lección de arqueología del presente y nos recuerda que la memoria es un acto de voluntad. Mar Caldas nos obliga a mirar lo que siempre estuvo ahí, pero que el canon oficial decidió no ver. Al final del recorrido expositivo, no solo hemos contemplado fotografías, sino que realmente hemos sido testigos de una cartografía feminista de afectos y esfuerzos. Estas mujeres son las que hacen (las *facedoras*), las que construyen y las que, en última instancia, permiten que el mundo siga girando bajo un orden de trabajo, cuidados y respeto por la vida. Así, no son fantasmas de un pasado que se desvanece, más bien emergen como agentes activas de un futuro que están construyendo de forma constante. *Facedoras de Lugo* son una presencia necesaria; al reclamar el aquí y ahora de estas mujeres, Mar Caldas nos obliga a repensar la mirada naturalizada sobre el campo. Por todo ello, podríamos considerar estas imágenes como monumentos a la resistencia, o rastros de una sabiduría que sobrevive pese a la desatención del progreso urbano. A través de este ejercicio de justicia visual, estas mujeres trabajadoras dejan de ser un elemento del paisaje para convertirse, con su presencia, en *facedoras* de la memoria activa.

Notas

- ¹ El interés de Mar Caldas por mostrar a mujeres desempeñando trabajos en el espacio público se remonta a la primera *Guía Postal de Lugo*, un fotomontaje realizado para la exposición colectiva *Olladas de Muller sobre a Guía Postal de Maruja Mallo*, comisariada por Anxela Caramés y Encarna Lago y realizada en 2014 en la sala de la Diputación de Lugo.
- ² *100 % contigo* (2018-2024) visibiliza la contribución de las mujeres del ayuntamiento de O Rosal a su comunidad. Este trabajo fue mostrado entre noviembre de 2022 y marzo de 2023 en el Museo del Mar de San Cibrao, formando parte de una de las exposiciones colectivas comisariadas por Anxela Caramés para el proyecto *Cuidados, vulnerabilidades y dependencias*. *Miradas desde los feminismos*, dirigido por Antía Pérez Caramés e Iria Vázquez.

are the ones who make (the *facedoras*): those who build, sustain, and ultimately enable the world to continue turning through structures of labor, care, and respect for life. They are not ghosts of a disappearing past; instead, they emerge as active agents of a future they are continuously constructing. *Facedoras de Lugo* asserts itself as a necessary presence: by reclaiming the here and now of these women, Caldas forces us to rethink the naturalized gaze historically projected onto the rural world. For all these reasons, these images may be understood as monuments to resistance, or as traces of a form of knowledge that survives despite the neglect imposed by urban-centered notions of progress. Through this act of visual justice, these working women cease to function as mere elements of the landscape and instead become, through their very presence, *facedoras* of an active and living memory.

Notes

- ¹ Mar Caldas's interest in representing women engaged in labor within the public sphere can be traced back to the first iteration of *Guía Postal de Lugo*, a photomontage produced for the group exhibition *Olladas de Muller sobre a Guía Postal de Maruja Mallo*, curated by Anxela Caramés and Encarna Lago and held in 2014 at the Sala da Deputación de Lugo.
- ² *100 % contigo* (2018-2024) makes visible the contributions of women from the municipality of O Rosal to their community. This project was presented between November 2022 and March 2023 at the Museo do Mar de San Cibrao, as part of one of the group exhibitions curated by Anxela Caramés within the framework of the project *Cuidados, vulnerabilidades e dependencias*. *Olladas desde os feminismos* directed by Antía Pérez Caramés and Iria Vázquez.

Facedoras de Lugo. Web da RMPL



Facedoras de Lugo. Web de la RMPL

Facedoras de Lugo. RMPL website

PARTICIPARON NO PROXECTO

PARTICIPARON EN EL PROYECTO / THE FOLLOWING PARTICIPATED IN THE PROJECT

Pura (Gandaría / leiteira ecolóxica Mourelle)	18
Uxía (Granxa Salvatierra)	20
Nerea (Granxa Salvatierra)	22
Isabel (A Horta de Sancoveiga)	24
Sara (Gandaría Capador)	26
Eva (Gandaría Xomelio S.C.)	28
María del Mar e María (CODEGUI SCG)	30
Yara (Yaramel)	32
Lucía (Granxa Lucía García Fraga)	34
Irea e Concha (Queixería / granxa ecolóxica Bértolos & Serranos)	36
Ana (Granxa A Cancela)	38
Rocío e María José (Gandaría Casa de Lema)	40
Gemma (Granxa ecolóxica Cabuxa Natur)	42
Reme (Gandaría López)	44
María (Gandaría Feral)	46
María (Gandaría Vianesas D'acólá)	48
Ana (Gandaría Taluco)	50
Isabel (Froitos da Horta A Ruliña Tres Fuciños SCG)	52
Ana (Casa Brais)	54
Chelo (Gandaría Quintián)	56
Esther e Verónica (Queixos Mazarico)	58
Marta (Granxa Maruxa)	60

Agradecementos:

Marta Fortes, Miguel Saavedra Vigo,

Alejandro Salvatierra, Daniel Raposeiras Vieites

**Área de Cultura,
Patrimonio Histórico Artístico
e Normalización Lingüística
da Deputación Provincial**

Iria Castro Fernández
Deputada Delegada

Rede Museística Provincial

Encarna Lago González
Xerente

Museo Provincial de Lugo

Aurelia Balseiro Garcia
Directora

CATÁLOGO

Edición: Deputación Provincial de Lugo

Textos: Iria Castro Fernández, Encarna Lago González,
Ana Cabana Iglesia, Anxela Caramés

Apoio lingüístico: Cris Lesmes

Fotografía: Mar Caldas

Deseño e maquetación: Juan Gallego Estudio Gráfico

Impresión: Gráficas Anduriña

Depósito Legal: LU 117-2026

ISBN: 978-84-8192-621-7

© dos textos: Iria Castro Fernández, Encarna Lago
González, Ana Cabana Iglesia, Anxela Caramés

© das imaxes: Mar Caldas, VEGAP, Lugo, 2026

© desta edición: Deputación Provincial de Lugo

EXPOSICIÓN

5 de marzo–31 de maio 2026

Coordinación: Encarna Lago González

Organización: Rede Museística Provincial de Lugo. Área
de Cultura. Vicepresidencia da Deputación de Lugo

Texto: Mar Caldas

Montaxe: Matías Linares Carrera (Responsable coordi-
nador de montaxe de exposicións da RMP) coa colabo-
ración de Manuel Fernández

Deseño gráfico: Juan Gallego Estudio Gráfico

Impresión fotográfica: Verde

Enmarcado: Cuadros Asorey

Rotulación: Labeling Rotulación

Impresión flyer: Gráficas Anduriña

Seguro: ASR

MAR CALDAS (Vigo, 1964)

Nos seus proxectos utiliza a fotografía, o texto e o vídeo subvertendo as representacións herdadas e á posición voyeurista do espectador. Formula cuestións como as relacións de dominación entres os xéneros e entre as culturas, o recoñecemento do traballo feminino e o achegamento á memoria democrática desde as micro-historias.

O seu traballo foi obxecto da ampla mostra individual *Mulleres, Traballo e Memoria*, celebrada no Centro Galego de Arte Contemporánea CGAC (Santiago, 2025). Participou en exposicións de prácticas feministas como *Compartir es vivir* (Museo de la mujer, México DF, 2024); *Activisme Feminista* (Centre Cultural La Nau, Valencia, 2023), *Dende a fenda. Algunhas prácticas artísticas feministas en Galicia* (Sala da Deputación de Pontevedra, Vigo, 2022); *Coidados, Vulnerabilidades e Dependencias. Olladas desde os feminismos* (Museo Provincial do Mar, San Cibrao, Lugo, 2022); *Women in Work. Mujer, arte y trabajo en la globalización* (Sala de la UPV, Valencia / Galería Octubre, UJI, Castellón, 2017); *Alén dos xéneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia* (Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, MARCO / Auditorio de Galicia. Santiago, 2017); *Olladas de Muller sobre a Guía postal de Lugo de Maruja Mallo* (Sala de Exposicións do Pazo de San Marcos, Lugo, 2014); *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León MUSAC, León, 2012). Asemade o seu traballo formou parte das revisións de artistas galegas realizadas no Auditorio de Galicia: *Marxes e Mapas. A creación de xénero en Galiza* en 2008, e *A arte inexistente: As artistas galegas do século XX*, en 1995.

marcaldas.com