



Identities and narratives
in contemporary Galician photography

O xénero de detrás da cámara

Jennifer Novoa Domínguez
Miguel Anxo Rodríguez González
(eds.)

EDITORIAL
alvarellos

O xénero detrás da cámara

O xénero detrás da cámara

Identities e narratives
na fotografía galega contemporánea

Jennifer Novoa Domínguez
Miguel Anxo Rodríguez González
(eds.)

EDITORIA
alvarellos

OESTE [divulgación & ensaio]

Este libro está financiado polo grupo de investigación IDEAHS da USC (GI-1510) a través da axuda da Xunta de Galicia co código 2023-PG060 (ED431C2023/21). Plan Galego IDT. Consolidación e Estruturación 2023 GRC.

IDEAHS

Investigación
e Desenvolvemento
en Artes e Humanidades

© ALVARELLOS EDITORA, 2025
Rúa de Sempre en Galiza, 4
15706 Santiago de Compostela – Galicia

© textos e imaxes: as súas autoras
© Anna Turbau, VEGAP, Santiago de Compostela, 2025

Deseño de capa: Xacobe Neto
Maquetación: Paula Cantero
Impresión: Podiprint

VERSIÓN DIXITAL EN ABERTO
Depósito legal C 1630-2025

Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra só pode ser realizada coa autorización dos seus titulares, agás excepción prevista pola lei. Diríxase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) se precisa fotocopiar ou escanear algún fragmento desta obra.

Índice

Introdución	9
FOTOGRAFÍA E MEMORIA: XÉNERO, NARRATIVAS E PEDAGOXÍAS VISUAIS	15
Facedoras de imaxes: rastrexando ás fotografías galegas (1980-2000) Jennifer Novoa Domínguez	17
Os lugares da fotografía na gráfica galega contemporánea: o caso do movemento feminista e LGTBIQ+ María Gil Martínez	33
«Perpetuando»: resignificando a historia con perspectiva de xénero Olaia Sendón	55
Canto dura un eco? Un movemento de mulleres nas postremeiras do franquismo Violeta Janeiro	69
Darlle corpo ao silencio: unha conversa con Anna Turbau Jennifer Novoa Domínguez	89

CONSTRUÍR A MIRADA: CREACIÓN E EDICIÓN FOTOGRÁFICA	99
Corpos e relatos que mudan. Xénero e fotografía en Galicia desde a década dos setenta Miguel Anxo Rodríguez González.....	101
O íntimo como motivo fotográfico Andrea Costas Lago	121
Retrato (fotográfico) do artista <i>queer</i>: obras dunha mostra antolóxica imaxinada Xosé M. Buxán Bran	139
A edición fotográfica e o fotolibro. Unha mirada interseccional Sabela Eiriz.....	159
Bibliografía	175

Introdución

JENNIFER NOVOA DOMÍNGUEZ

E MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ¹

Dúas nenas xogan, nunha habitación pouco iluminada, e unha delas, cunha cámara fotográfica na man, dispara. A imaxe resultante semella un xogo escintilante de reflexos. Son amigas, e unha desas nenas é Alicia Seoane, quen a día de hoxe -trinta anos despois- segue a traballar no medio. A imaxe nace dese espazo íntimo no que dúas cativas, afastadas de calquera mirada adulta, experimentan co seu propio corpo e coa maneira en que se perciben. É un xesto honesto, sen artificios, que fala do xogo compartido e do pracer de facer xuntas; un deses momentos nos que a fotografía non é máis que un pretexto para descubrirse, para mirarse e recoñecerse na outra.

Esta fotografía da portada ponnos sobre a pista das exploracións feitas desde a intimidade do espazo doméstico, pero que en ocasións chegan ao ámbito público. No medio fotográfico, este «facerse público», segue a ter unha importancia crucial, e é o pasaporte para a entrada nun contexto institucional compartido coas artes plásticas; un contexto marcado –nas últimas décadas– pola conquista dun territorio de recoñecemento cultural para a fotografía,

¹ Grupo iDEAHS (Investigación e Desenvolvemento en Artes e Humanidades) Universidade de Santiago de Compostela.

pero á vez de disolución e hibridación con outras disciplinas e técnicas artísticas. Neste novo territorio, o xénero converteuse nun dos puntos de atención preferentes, tamén no contexto galego.

Este libro é o testemuño dunha xuntanza, dun encontro que quixo abrir espazos de diálogo e reflexión en torno á fotografía contemporánea desde Galicia. Un encontro celebrado os días 23 e 24 de outubro de 2024 na cidade de Santiago de Compostela, organizado polo grupo de investigación IDEAHS, que tomou o título «O xénero detrás da cámara: novas reflexións en torno á fotografía galega contemporánea». Foi unha oportunidade para reunir voces diversas, con distintos percorridos e perspectivas, que compartiron o seu compromiso coa fotografía como obxecto de estudo e medio para a práctica artística.

A iniciativa de publicar este libro naceu, en parte, como unha excusa para retomar a conversa arredor da fotografía desde Galicia. Para reflexionar, cuestionar, repensar e ampliar os discursos existentes, tanto os que xa forman parte do canon como aqueles que emerxen da práctica e do pensamento contemporáneo. A historia da fotografía galega vaise conformando —como todas as historias de calquera tipo— a partir dunha suma de relatos, de nomes e de acontecementos, e nestes anos se debe prestar atención a que sexa máis plural e inclusiva, aberta ás miradas que cuestionan os relatos únicos, que valoran as voces múltiples e que reivindicán a importancia do xénero como categoría de análise.

Este volume pódese entender tamén como un verdadeiro baúl fotográfico. Un artefacto no que nos atopamos con imaxes e discursos diversos que proceden de distintas fontes e contextos, mais que comparten unha matriz común: o medio. A fotografía como motivo, como soporte, como obxecto e como discurso. A imaxe que, ao ser mirada e pensada, abre camiños para novas interpretacións e achegas. O libro é resultado dun compromiso co medio, que segue a ser obxecto de atención e escrutinio nuns tempos de disolución de fronteiras entre as disciplinas artísticas, pero onde a imaxe fotográfica se está a ver sometida a unhas modalidades de difusión nunca antes imaxinadas, con internet e as redes sociais. Esta proliferación e democratización vén de hai décadas, e tal vez este sexa un dos motivos de que o medio fose un dos preferidos á hora de desenvolver exploracións máis ou menos conscientes nos terreos da identidade de xénero.

O libro estrutúrase en dúas seccións que organizan os contidos seguindo as liñas temáticas principais. A primeira parte, «Fotografía e memoria: xénero, narrativas e pedagogías visuais», reúne traballos que exploran a fotografía como ferramenta de recuperación, propoñendo relecturas da memoria colectiva desde as perspectivas feministas e *queer*. Aquí sitúanse as investigacións de Jennifer Novoa, María Gil, Olaia Sendón e Violeta Janeiro. A primeira formula a necesidade de establecer relatos sobre a historia da fotografía galega en clave de xénero, que contradiga a imaxe dunha suposta ausencia, desvele nomes e describa situacións de participación real nos procesos fotográficos. María Gil ocúpase no seu texto das fotografías galegas desde a análise das publicacións feministas e LGTBIQ+ das últimas décadas do século xx. Olaia Sendón presenta un relato sobre un proxecto que desenvolveu cos seus estudantes na Escola de Imaxe e Son da Coruña, que funcionou como dispositivo para desvelar os estereotipos que pesan na historia da fotografía universal, e imaxinar posibilidades a partir dun xogo de identidades de xénero. Violeta Janeiro, pola súa banda, presenta unha revisión crítica da historia da fotografía desde a evocación de mulleres fotógrafas na España dos últimos anos do franquismo, dúas delas cunha forte vinculación con Galicia. No seu texto –que deriva dunha investigación para unha exposición presentada en Santa Cruz de Tenerife en 2024–, indaga nunha serie de nomes que desde o activismo feminista puxeron o corpo e a cámara ao servizo das loitas contra a desigualdade de xénero e polos dereitos das mulleres, e que axudaron a conseguir algúns dos avances máis significativos na lexislación española nestas materias. Esta sección remata cunha conversa con Anna Turbau, onde se entrelazan a memoria, a experiencia e a reflexión sobre a práctica fotográfica comprometida, e onde a fotógrafa imaxina desenvolvementos e proxectos futuros, tristemente non realizados.

A segunda parte, «Construír a mirada: creación e edición fotográfica» achégase á fotografía como práctica artística contemporánea e inclúe textos que apuntan á situación e posibilidades expresivas do medio, onde o corpo e o mundo da edición centran a ollada das autoras. Comeza a sección cun texto de texto de Miguel Anxo Rodríguez, que propón unha historia da fotografía galega en clave de xénero desde os anos setenta ata os primeiros anos do século XXI, poñendo énfase nas transformacións no contexto cultural e

os efectos da aparición da Facultade de Belas Artes en Pontevedra. A continuación preséntanse achegas de Andrea Costas Lago, Xosé M. Buxán Bran e Sabela Eiriz. Na primeira, a creadora presenta unha indagación en primeira persoa onde o corpo se erixe en campo de probas e punto de contacto entre corpos, identidades e memoria, nunha operación de exposición pública e investigación da contorna humana máis achegada, que non agocha a radicalidade da confrontación. Xosé M. Buxán realiza un relato de incursións en territorios de sexualidade e intimidade asociados á sensibilidade *queer* e LGTBIQ que derivou nunha traxectoria de edición de fotolibros e exposicións de temática homoerótica pioneiros no contexto español. Finalmente, Sabela Eiriz reflexiona sobre as posibilidades e peculiaridades dun campo editorial moi específico que nos últimos anos está a erixirse nun dos máis interesantes para a difusión da fotografía: o fotolibro. As reflexións de Sabela en torno ás interaccións entre imaxe e folio nestes formatos dan pé a unha aproximación a unha selección de fotolibros de autoras galegas publicadas recentemente. A través de distintos enfoques, do íntimo á creación *queer* ou á edición fotográfica, esta sección indaga nos novos modos de entender e producir imaxes na actualidade.

Esta publicación, ademais, eríxese nunha homenaxe a Anna Turbau, amiga e compañeira, que lamentablemente faleceu antes de ver rematado este proxecto. A súa voz, o seu pensamento e o seu legado están presentes en cada páxina e en cada reflexión que aquí se recolle. Queremos agradecerlle profundamente a súa colaboración co proxecto, o seu compromiso e o cariño que sempre demostrou pola fotografía e pola comunidade que conformamos. É a nosa responsabilidade colectiva preservar e difundir o seu legado co agrado e a dedicación que ela nos transmitiu.

O xénero detrás da cámara non é só o resultado dunha investigación colectiva, senón unha mostra de compromiso ético para construír relatos sobre a fotografía con voces e discursos que quedaron nas marxes. Esta proposta quere ser unha contribución a esa apertura, un convite a seguir falando, investigando e creando desde Galicia e máis aló, mantendo viva a memoria e o diálogo aberto. Inauguramos un espazo que confiamos continúe medrando e enriquecéndose, un lugar onde a fotografía se entenda como unha ferramenta para explorar o mundo e para construír novas narrativas desde o xénero, a cultura e a historia.



Xornadas O xénero detrás da cámara.
Cortesía Fundación DIDAC.
Fotografías: Katia Castro.
Outubro 2024



FOTOGRAFÍA
E MEMORIA:
XÉNERO,
NARRATIVAS
E PEDAGOXÍAS
VISUAIS

Facedoras de imaxes: rastrexando ás fotógrafas galegas (1980-2000)

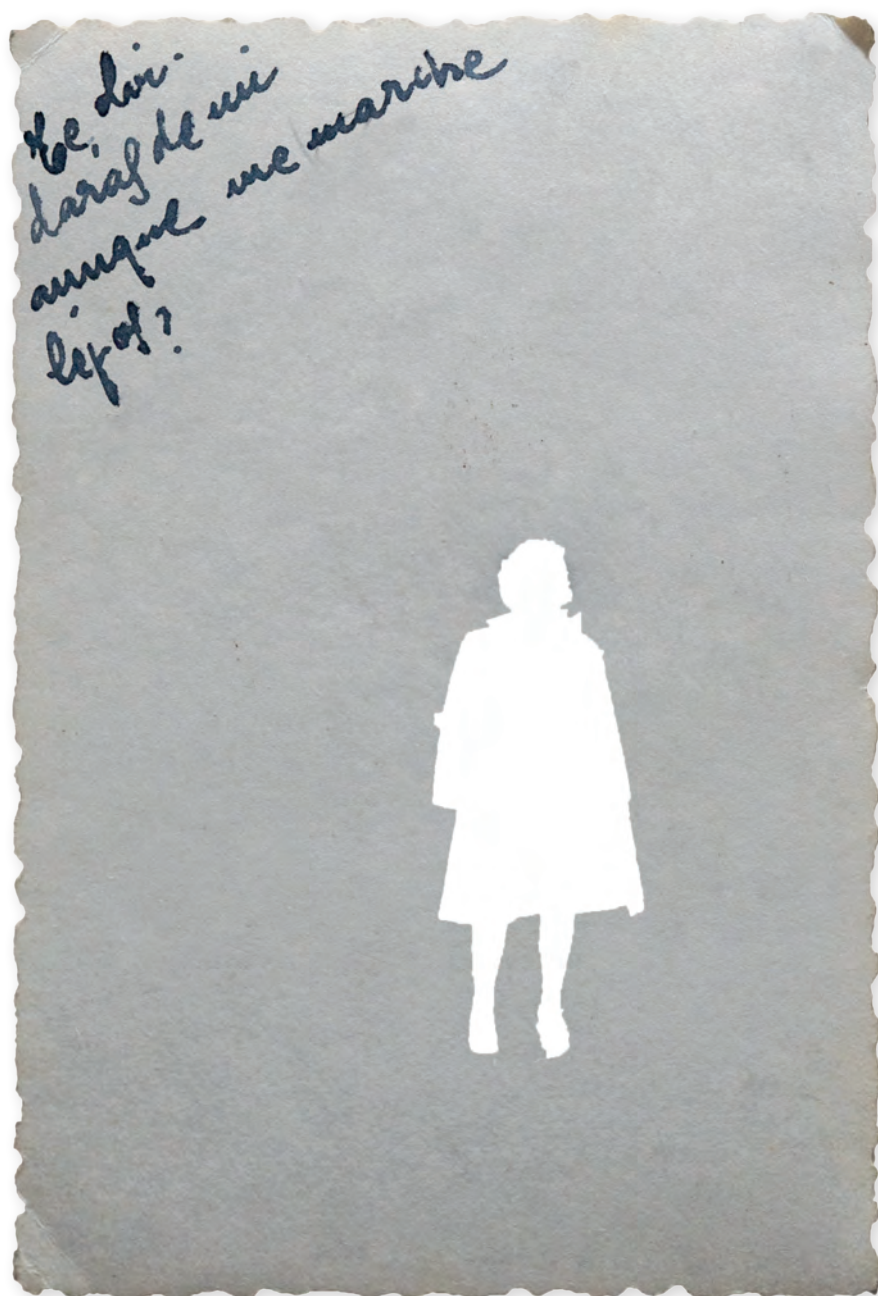
JENNIFER NOVOA DOMÍNGUEZ

Todo comezou cunha visita á exposición de Rainiero Fernández no CGAC onde, dentro dunha vitrina, estaba exposta unha fotografía do I Congreso Fotográfico Galego realizado no ano 1961. Vinte e tres participantes, algúns deles coas súas cámaras nas mans. Todos son homes.

Por que non existiron grandes fotógrafas galegas? É unha das preguntas que levaba tempo cuestionándome, sendo profundamente influenciada pola teoría da historiadora da arte Linda Nochlin. Aquela fotografía en branco e negro, a que chamo «a fotografía dos fotógrafos», xerou en min unha curiosidade que fixo que comezase a investigar cal foi o lugar da muller dentro do contexto fotográfico galego por aquel entón. Unha vez comezas a reflexionar sobre este tipo cuestións, é preciso coñecer o investigado previamente e achegarte ás persoas que se interesaron en pensar esta disciplina antes ca ti. O que me atopei foi unha sucesión de relatos, como no estudo de calquera ámbito, que se centraban na investigación de arquivos de nomes relevantes, históricos, que seguían sendo homes. Onde quedaban as mulleres? Parece imposible artellar un discurso



*¿Te olvidarás de mí aunque me marche lejos?,
proyecto Cuando esta fotografía hable, Sabela Eiriz, 2024*



asumindo que a súa ausencia estaba xustificada por unha falta de interese por parte delas na fotografía. Inxenua ante o que se me ía presentar, agardaba atoparme cun libro de referencia, unha historia, con H maiúscula, da fotografía galega. Un libro cunha narrativa consolidada coa que se puidera traballar, analizar, e ver cales eran os ocos que se tentaban cubrir. O que esperaba era poder aplicar as ideas de Nochlin e dinamitar unha estrutura que non tivera en conta as mulleres coa finalidade de crear un discurso máis completo¹.

Co tempo, asumes que non se pode dinamitar algo que non existe, polo menos na súa totalidade. Ademais, comprendes que se analizamos as imaxes baixo uns estándares de calidade moi específicos atoparémonos con suxeitos que queden nas marxes e, por consecuencia, non sexan estudados. Aínda que de cara ao público esa fotografía do I Congreso Fotográfico Galego parece amosar unha idea de que a muller non se interesaba pola fotografía, ou non era o seu lugar, é unha suposición que non se atén á realidade. Elas estaban, elas fotografaban. A cuestión sería comprender por que non habitaban ese tipo de espazos e coñecer cales eran os seus lugares e as prácticas que elas experimentaban.

«As mulleres tiveron outros lugares, outras miradas e unha posición de poder radicalmente diferente, subalterna, esquivada sistematicamente (...)»². Nesta cita, Griselda Pollock asume a diferenza de espazos habitados por homes e mulleres, o que me levou a conectar cunha imaxe de Emile Marcelin publicada na revista satírica *Journal amusant* do ano 1862. Nesa imaxe vemos a *La Photographie*, a alegoría da fotografía pousada nunha cámara sustentada nun trípode e cunha saia chea de imaxes. A personificación desta disciplina encarnada nun corpo de muller. Resulta curioso como este tipo de imaxes empregadas en xornais e revistas, ou no *márketing* de empresas como Kodak (as denominadas *Kodak Girls*), amosábanos unha vinculación directa da muller á práctica fotográfica. Se a relación cámara/muller podía resultar tan evidente é imposible pensar que elas non estiveron aí. Por que

¹ Linda Nochlin, «Por qué no ha habido grandes mujeres artistas», en *Mujeres artistas. Ensayos de Linda Nochlin*, ed. por Maura Reilley (Alianza Forma, 2022), 49-80.

² Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismos, feminidad e historias del arte* (Fiordo Editorial, 2023), 13.

existen tan poucos proxectos, concretamente no caso galego, que se interesasen pola relación da muller con esta disciplina? Neste senso, Stéphanie Onfray en *Mujeres y fotografía en el siglo XIX español* comenta que existía unha profunda diferenza entre a orde simbólica e o mundo real, polo que en ningún momento o sexo feminino se considerou apto para gozar da liberdade incondicional, como tampouco se viu habilitado para manexar unha cámara fotográfica³. Desta maneira, o lugar da muller parecía estar relegado ao ámbito simbólico, ao fantástico, e a non experimentar os espazos que transitaban os seus coetáneos.

Tendo presente as reflexións de Onfray e Pollock sobre que «existía unha profunda diferenza entre o orde simbólico e o mundo real» e «as mulleres tiveron outros lugares», a dúbida sobre o lugar das fotografías galegas amplíase con novas cuestións: Por que non interesou investigar a súa produción? Que tipo de imaxes facían? Era un oficio ou unha afección para elas? Existen unhas características singulares nas fotografías feitas por mulleres que, por consecuencia, fanas diferentes as dos seus coetáneos? E, en relación con isto, podemos distinguir entre unha «fotografía de mulleres» e unha «fotografía de homes»?

En 1969, Juan Domingo Bisbal publica un artigo na revista *Arte fotográfico* no que formula unha crítica á fotografía realizada por mulleres:

Adaptouse perfectamente á práctica da fotografía afeccionada e, nalgúns casos, tamén á profesional (...) Manexa a cámara con mestría, posúe grande reflexos (...) nos certames xa se atúe co home, o seu contrincante, que ve perigar o liderado que fora sempre disputado entre os membros afeccionados do chamado sexo forte. Hai algo que lle reprochamos á muller fotógrafa: as súas obras seméllanse en exceso ás dos seus opoñentes masculinos. Iso non nos gusta. As súas fotografías están exentas de feminidade, da auténtica feminidade, o que constitúe un defecto sentimental. Seméllanos que están plaxiando o estilo masculino. Gustaríanos ver nesas obras un modernismo inédito e atrevido, presidido, iso

³ Stéphanie Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX Español. El ejemplo madrileño de la Colección Castellano (1850-1870)» (Tese doutoral, Universidad Complutense de Madrid, 2022), 32.

si, pola auténtica feminidade, comprensible do delicado e decidido facer da muller bela e culta⁴.

O que propón é un achegamento crítico ás fotografías por non reflectiren nos seus traballos unha suposta identidade feminina. No canto de valorar a súa capacidade creativa e expresiva na fotografía, pon o foco na súa suposta obriga de producir imaxes que se axustasen ás expectativas asignadas ás mulleres⁵. Esta visión responde a unha longa tradición na que a creación artística das mulleres foi analizada a partir de estereotipos de xénero, esixíndolles unha expresión ligada ao que se consideraba «propio» da feminidade. No caso da fotografía, esta demanda de autenticidade feminina non só limitaba a liberdade creativa das fotógrafas, senón que tamén revelaba unha contradición: por unha banda, recoñecía a súa capacidade técnica, mais, por outra, censurábase calquera afastamento dos códigos considerados tradicionais para o xénero. Deste xeito, establecíase unha oposición entre a suposta neutralidade de fotografía masculina e unha expectativa de feminidade que, lonxe de recoñecer a diversidade de voces e estilos, impón un modelo restritivo.

Tendo en conta o anterior é comprensible entender que ata as propias fotografías non soubesen cal era o seu lugar. As narrativas que as rodeaban eran contraditorias e difusas. Esta ambigüidade non só dificultaba o seu recoñecemento dentro do campo fotográfico, senón que tamén complicaba a construción dunha identidade propia, atrapándoas entre a validación e a expectativa de diferenza. Así, a necesidade de comprender mellor a súa presenza, ou ausencia, nos relatos sobre a fotografía galega espertou en min unha nova cuestión: Como atopamos a esas fotógrafas? Como rastrexar os seus nomes, os seus traballos e traxectorias nun contexto no que a súa pegada foi, en moitos casos, «esvaecida»?

Existen múltiples vías para abordar esta procura mais a estratexia adoptada neste caso céntrase na revisión de catálogos de eventos fotográficos, ou artísticos, espazos nos que se foi configurando unha parte significativa do relato sobre a fotografía en Galicia. Neste

⁴ Juan Domingo-Bisbal, «La mujer y la fotografía», *Arte Fotográfico*, n.º 213 (1969), 1107-1109.

⁵ Carmelo Vega, *Fotografía en España* (Manuales Arte Cátedra, 2017), 726.

sentido, resultan especialmente relevantes a Fotobienal de Vigo (1984-2000), a Bienal de Artistas Galegas, o Outono Fotográfico e as mostras organizadas polo Grupo Fonmiñá. A través da análise destes materiais é posible identificar nomes, traxectorias e tendencias que contribúen a unha cartografía máis precisa da participación das mulleres, en relación coa fotografía, nestes contextos. Neste texto centrarémonos na análise da Fotobienal de Vigo e da Bienal de Artistas Galegas, dous eventos comprendidos entre os anos 1980 e os 2000, coa intención de procurar identificar que espazos se lles concedeu ás fotografías e que tipos de proxectos desenvolveron.

Tencionando ultrapasar a situación presente, comeza hoxe a I Fotobienal. Vigo '84. As motivacións que lle serven de guieiro son o avaliamiento da fotografía como feito cultural, se cadra o máis claro e definitório deste século que camiña cara o seu cabo, a proxección da fotografía galega –a que foi e a que é– cara o exterior, e –como obxectivo sobranceiro– rachar a situación de *ghetto* na que se acha, dentro do campo cultural da própria Galiza. (...) Dado que o criterio, segundo o devandito, era a proxección, o espallamento, da nosa fotografía, pareceu-nos lóxico adicar esta I Fotobienal á fotografía galega, facendo balanço dun século da nosa produción, rematando no máis recente –26 fotografías galegos de hoxe–. Este punto de vista coidamos debe rematar con esta Bienal, de tal xeito que as vindeiras edicións tencionarán ofrecer panorámicas de diferentes fotografías nacionais de dentro e fóra do Estado español, aínda que, en todas elas, exista sempre unha sección adicada á fotografía galega, que encha os ocos que pudieran ficar nesta edición (*sic*)⁶.

Así comeza o catálogo da primeira edición da Fotobienal de Vigo, a única aínda non xestionada polo Centro de Estudos Fotográficos (CEF). O proxecto xurdiu grazas á organización do colectivo Canbranco. Agrupación que tivo a súa orixe no contacto que se produciu entre Manuel Vilariño, Xosé Suárez Canal, Manuel Sendón e Vitor Vaqueiro, cando os dous primeiros foron convidados a facer en Vigo a presentación do cartafol *Sulgados*, realizado conxuntamente por Sendón e Vaqueiro. Desta conexión de axentes organizáronse outros proxectos expositivos, pero tamén o agrupamento

⁶ Canbranco, *I Fotobienal Vigo 84* (Concello de Vigo, 1984), 5-6.

dos catro fotografías (aos que se une Xoan Piñón) no citado colectivo Canbranco, para a organización da primeira Fotobienal⁷.

Como podemos ver na introdución do propio catálogo do evento, este constituíase como un proxecto que tiña como cometido a consideración da fotografía como feito cultural. Do mesmo xeito, os seus organizadores querían proxectala cara ó exterior. Comentaban que non lles movían os valores estéticos da fotografía, senón a recuperación do pasado. Aquí é onde a fotografía, como ben indicaban, xogaba un papel fundamental como documento do que fomos, da nosa historia⁸.

A primeira Fotobienal contou cunha listaxe de fotografías, tanto históricos coma contemporáneos, que conxuntamente sumaron un total de 46 nomes. O que foi realmente sorprendente, sen deixar de lado a magnífica selección proposta e a calidade dos proxectos, é que só se contou coa participación dunha única muller, Marta Filgueira⁹, sendo a súa imaxe empregada como peche do catálogo.

Se continuamos analizando os catálogos das seguintes edicións, observamos que non é ata a edición do ano 1994 cando se comeza a contar, de xeito gradual, coa participación dun maior número de fotografías galegas. É preciso comentar que a edición do ano 1986, pese a incorporación do formato *Vigovisións*¹⁰, non

⁷ Enrique Lista, «Introdución da fotografía na arte galega dende 1980» (Tese de doutoramento, Universidade de Vigo, 2014), 161-164.

⁸ Canbranco, Op. Cit.

⁹ Como engade Enrique Lista na súa tese, o nome de Marta Filgueira pode levar a confusión. Existen diferentes referencias a este nome no contexto da fotografía galega, pero non todas corresponden á mesma persoa. A primeira muller que participou na Fotobienal de Vigo, Marta Filgueira, non é a mesma que tomou parte nas Bienais de Artistas Galegas cuxa obra está recollida nun libro que compila quince anos de traxectoria fotográfica editado no ano 2006 pola Deputación de Pontevedra. Ademais, cómpre sinalar que a Marta Filgueira que figura na primeira edición da Fotobienal de Vigo faleceu antes da realización do propio evento. É interesante como, a pesar de ser dúas persoas diferentes, ambas traballan o uso do branco e negro, manifestando un gusto pola xeometría e polas paisaxes, tanto naturais como arquitectónicas.

¹⁰ O proxecto consistía no convite a fotógrafos, a maioría de fóra de Galicia, para realizar unha serie fotográfica na cidade de Vigo ao longo de varios días acompañados polos organizadores. Participaron no proxecto os

contou coa participación de ningunha fotografía¹¹. A partir da seguinte edición, a do ano 1988, participan fotografías como Cristina García Rodero, Ana Fox, Krystina Ziach, Karen Narra, Linda Troeller, Martha Rosler, Mitra Tabrizian, Nan Goldin, Graciela Iturbide, Sandra Eleta, Susan Meiselas, entre outras. Esta cuestión, a pesar da falta de participación de mulleres que traballasen desde Galicia, supón un gran avance para o panorama fotográfico galego. A Fotobienal convertíase así nun espazo de referencia para todas aquelas persoas interesadas na fotografía. Nun contexto marcado pola escaseza de referentes femininos, o feito de convidar a estas fotografías, moitas delas figuras recoñecidas a nivel internacional, tivo que resultar inspirador para aquelas que xa formaban parte ou aspiraban a integrarse no ámbito fotográfico.

Cómpre destacar dúas edicións en particular, pois grazas a elas é posible trazar unha ampla listaxe de autoras vinculadas á fotografía no noso territorio: a de 1994, pola concesión da bolsa de creación á fotografía Mar Caldas; e a do 2000, que contou coa maior presenza de creadoras galegas.

«Decidín que xa estaba ben de tanto correr e empecei a mirar o meu pasado con cariño, disposta a aprender del e a reflexionar sobre min relacionando os feitos que me trouxeron até aquí e como son»¹² sinalaba Mar Caldas a modo de introdución ao seu proxecto. As dúas pezas do proxecto de Caldas reproducidas no catálogo poden considerarse verdadeiros artefactos artísticos, próximos ao concepto de *fototableau*¹³, no sentido de que non se limitan á fotografía como rexistro, senón que se integra nun conxunto plástico de

fotógrafos Vari Caramés, Guy Hersant, Paul den Hollander, Jorge Milder, Jorge Rueda e Marco Saroldi. A mostra foi exposta na Saa dos Peiraos.

¹¹ Chégase a esta conclusión cos datos obtidos dos catálogos de dita edición.

¹² Mar Caldas, cit. en Manuel Sendón e Xosé L. Suárez Canal, *VI Fotobienal* (Concello de Vigo, 1994), 91.

¹³ Este termo refírese a aquelas obras fotográficas que, afastándose da instantaneidade tradicional, adoptan características propias da pintura (como a monumentalidade, a frontalidade, a posta en escena ou a capacidade de deterse na mirada) para presentarse como imaxes para seren contempladas. No caso de Caldas, esa idea complicase aínda máis: os seus *tableaux* non se reducen á bidimensionalidade da fotografía, senón que se expanden en soportes onde a imaxe convive coa pintura e outros elementos. Para máis información ver: Diego Albarrán, *Del fotoconceptualismo al fototableau*:

maior complexidade. Nestes soportes de madeira, a imaxe fotográfica (unha mostra á artista na súa infancia e outra, xa adulta) convive e se entrelaza con pintura e elementos tridimensionais, xerando unha obra híbrida na que os límites entre disciplinas se dilúen. A fotografía convértese así nun medio máis dentro da linguaxe expresiva da artista, empregada non só para representar, senón para construír unha narrativa visual íntima e simbólica. O traballo de Caldas tamén se pode inscribir na liña da chamada fotografía plástica, práctica vinculada á arte contemporánea, na que a imaxe deixa de ser unha simple representación do real para converterse nun espazo de construción, escenificación e experimentación formal¹⁴.

Como xa indicabamos con anterioridade, e antes de comezar coa análise da Bienal de artistas galegas, cómpre deterse na última edición da Fotobienal, celebrada no ano 2000. Esta convocatoria, xunto co seu respectivo catálogo, resulta fundamental para trazar un mapa da creación fotográfica feminina en Galicia a finais do século XX, pois nela recóllense nomes como os de Carme Nogueira, Andrea Costas Lago, Belén Liste, Zoraida Marqués ou Maruxa Fernández, autora da imaxe que ilustra a portada do catálogo.

Entre os proxectos máis íntimos e conmovedores da edición do 2000 atópase *Incorporados*, de Andrea Costas Lago. A artista preséntase espida, nun exercicio de exposición honesto, no que o seu propio corpo se converte en superficie de inscrición da memoria. Sobre el superpón fragmentos de corpos doutras persoas da súa familia, creando así un palimpsesto visual onde as identidades se mesturan, se toca, se herdan. É unha obra que fala das raíces, do corpo como arquivo afectivo e xenealóxico, e da pel como territorio simbólico. *Incorporados* é tamén un acto poético de reconciliación co pasado, un intento de trazar un mapa visual da identidade familiar desde a carne e a imaxe. A superposición dos corpos funciona como metáfora da continuidade, do que se transmite e do que nos conforma.

Por outro lado, a presenza de Maruxa Fernández nesta edición adquire unha forza simbólica especial ao elixirse unha das súas imaxes como portada do catálogo. Esta decisión sitúa o seu

fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000) (Ediciones Universidad de Salamanca, 2012), 8.

¹⁴ Dominique Baqué, *La fotografía plástica* (Gustavo Gili, 2003), 14-16.

traballo nun lugar de visibilidade destacada e funciona como declaración de intencións por parte da organización. A súa proposta é, sen dúbida, unha das máis críticas e desconcertantes da edición. A artista fotografía galiñas mortas ás que engalana con xoias, perrucas e outros ornamentos humanos, construíndo escenas que rozan o grotesco, o teatral e o absurdo. Fernández xoga coa tensión entre o artificio e a verdade, entre a estética e a morte. Tal como ela mesma apuntaba: «Mais unha vez desmontado o artificio, aparece a desilusión ao esvaecer a maxia que lles daba a vida».¹⁵ A frase revela a intención de evidenciar a farsa, facer visible o que está oculto baixo a beleza impostada, cuestionar a cultura da aparencia e da ilusión. As súas imaxes non buscaban agradar, senón perturbar, interpelar directamente ao espectador, obrigándoo a confrontar o desacougo que produce a beleza cando esta se constrúe sobre o baleiro. A súa obra é, en definitiva, unha crítica á domesticación do corpo e da morte, á necesidade de maquillar aquilo que incomoda.

Para continuar coa labor de rastrexo e visibilización das fotografías galegas que traballaban a finais do século XX, resulta de gran interese acudir tamén aos catálogos conservados doutro evento fundamental no contexto galego: a Bienal de Artistas Galegas, organizada polo grupo Alecrín. Foi un proxecto colectivo e feminista que apostaba pola creación das mulleres desde o compromiso político e social, e que deixou unha pegada importante no panorama artístico do momento.

Nesta ocasión, analizaranse tres das edicións das que se conservan os catálogos: a II Bienal, celebrada en 1990; a III, no ano 1994; e a IV, en 1997. Cada unha destas publicacións permite reconstruír parte da historia feita por mulleres en Galicia, ofrecendo datos, nomes e propostas que, en moitos casos, non atoparon espazo noutros circuítos expositivos¹⁶.

¹⁵ Manuel Sendón e Xosé L. Suárez Canal, *IX Fotobienal* (Concello de Vigo, 2000), 108.

¹⁶ Cómpre lamentar, porén, a imposibilidade de acceder ao catálogo da primeira edición da Bienal. Malia ter realizado unha investigación profunda en arquivos e fondos documentais, o material non chegou ás miñas mans, polo que este baleiro permanece, por agora, sen cubrir. Agárdase poder localizado e incorporalo en futuras publicacións, coa intención de seguir tecendo unha historia máis completa e xusta para as creadoras galegas.

A II Bienal de Artistas Galegas resulta especialmente significativa porque incorpora un apartado específico dedicado á fotografía baixo o título *Visións-Muller*. Este espazo conta cunha fermosa introdución a cargo de Margarita Ledo Andión, quen propón unha lectura sensible e política sobre o acto de mirar desde a experiencia situada das mulleres. Ledo sinala que a categoría de identificación das participantes neste apartado é clara: son fotografías galegas. Subliña que existe un criterio territorial que non é anecdótico, senón que recoñece a influencia obxectiva do entorno na expresión persoal, tamén nos modos de mirar, pois é dese entorno do que parte toda creación simbólica¹⁷.

No seu texto, Margarita Ledo tamén confesa sentirse perturbada polas fotografías de aniversarios ou vacacións que se amorean en sobres *fastfood*, sen tempo para seren ordenadas nos álbums: imaxes acumuladas, desposuídas do seu relato¹⁸. Esta reflexión, conecta cunha crítica máis fonda sobre a relación entre tempo, memoria e representación. Trátase dun dos primeiros, e poucos, textos escritos por unha muller sobre o traballo fotográfico doutras mulleres galegas. Isto convérteo nunha peza fundamental, non só polo que comenta, senón polo que inaugura: unha nova narrativa posible, construída desde dentro, coa vontade de nomear e pensar as creadoras no seu contexto. Dentro deste apartado *Visión-Muller* inclúese o traballo das seguintes fotógrafas: María Alejos (sendo a súa imaxe escollida para ilustrar a portada do catálogo), Beatriz Díez Astoreka, Asunción Fernández Puentes, Marta Filgueira, Isabel García, Nieves Loperena, Pilar Prol, Marisol Rodríguez e Xexé.

Entre os nomes que se recollen atopamos propostas diversas, porén hai casos que merecen unha atención máis pausada. Neste senso, cómpre deterse no traballo da fotógrafa Pilar Prol, xa que o seu descubrimento foi especialmente revelador. Trátase dunha fotógrafa ourensá, en activo, cuxa traxectoria merece ser motivo de visibilidade. Un dos episodios máis significativos na súa carreira é a cobertura fotográfica da revolta de Allariz en 1989,

¹⁷ Margarita Ledo Andión, «Visión-Muller», en II Bienal de Artistas Galegas, ed. por Alecrín (Concello de Vigo, 1990), 19-21.

¹⁸ *Ibid.*

un acontecemento clave na memoria política en Galicia¹⁹. O fotoxornalismo é, historicamente, un dos ámbitos máis masculinizados da práctica fotográfica, e mesmo hoxe continúa sendo un espazo onde a presenza da muller é minoritaria. Que Pilar Prol estivese alí, no centro do conflito, documentando coa súa cámara a resistencia popular alaricana fronte ao caciquismo, non só resulta revelador, senón profundamente inspirador. Supón un acto de desafío aos roles de xénero tradicionalmente asignados, e tamén unha toma de posición clara: situarse, desde a mira e o corpo, fronte á inxustiza e o poder. As imaxes conservadas da revolta son moito máis que documentos; son testemuñas visuais dunha veciñanza organizada, do poder colectivo fronte ao abuso, dunha vila que defendeu o seu dereito a decidir. Grazas á ollada de Prol, ese momento permanece na nosa memoria.

Outro caso especialmente relevante é o da fotógrafa pontevedresa Xexé. A súa obra destaca pola delicadeza das composicións e pola capacidade de xerar imaxes abertas, que convidan á interpretación máis alá da mera representación. Moitas das súas fotografías son bodegóns, nos que o paso do tempo e a materialidade do propio papel fotográfico adquiren unha forza singular. Xexé non só traballaba coa imaxe, senón tamén coa súa textura, co seu peso, co seu eco. Ademais, resulta interesante o feito de que participase como fotógrafa na revista *Festa da palabra silenciada*, un espazo fundamental para a cultura e o pensamento feminista en Galicia. Nas súas creacións alterna entre a quietude da natureza morta e a liberdade expresiva do *fotocollage*, ofrecendo un corpus visual que, malia a súa discreción nos circuitos artísticos, merece ser redescuberto e posto en valor.

Na III Bienal de Artistas Galegas xa non se contemplou un apartado específico dedicado á fotografía, como acontecía na anterior edición. Porén, iso non impediu que se incluíran a creadoras que traballaban ou experimentaban coa imaxe fotográfica desde distintos enfoques plásticos ou conceptuais. Entre elas atopamos nomes como Ana Fernández, Carme Nogueira, María Ledo, Marta Filgueira, Pamen Pereira ou Rosa Veloso. As súas propostas, aínda que non sempre se definan estritamente como fotográficas,

¹⁹ Para máis información ver: Mar Gil e Pili Prol, *Allariz, 1989: Crónica dunha revolta* (Difusora de Letras, Artes e Ideas, 2009).

demostran a permeabilidade da imaxe técnica nas prácticas artísticas contemporáneas, así como a súa capacidade para dialogar con outras linguaxes.

Dentro desta edición resulta especialmente salientable a presenza de Pamen Pereira, cuxa imaxe incluída no catálogo pertence ao seu proxecto *Metafísica sin cielo*. A fotografía seleccionada amosa un fragmento vexetal, mais lonxe de tratarse dunha simple representación naturalista, a artista intervén a imaxe escavándoa, debuxando sobre ela unha sorte de estrutura arquitectónica que cobre cunha delicada capa de pan dourado. Esta operación transforma a fotografía nun soporte híbrido, onde conflúen materia e visión, natureza é símbolo. Como sinala David Pérez, na propia web da artista, trátase de imaxes «seducidas pola falta de atracción desde un ardente mundo inmaterial»²⁰. A obra de Pereira, neste sentido, achéganse a unha dimensión sensorial e contemplativa, onde a imaxe se converte en territorio de introspección e resonancia espiritual.

Como peche á análise dos eventos promovidos por Alecrín, cómpre referirse á IV Bienal de Arte, celebrada en 1997, que retoma de novo un apartado específico dedicado á fotografía, no que participan Yolanda Ferrer e a pontevedresa Sofía Fernández de Ana. O traballo desta última resulta interesante polo uso da fotomontaxe como estratexia expresiva, unha técnica que lle permitía conxugar a ironía, crítica e poesía visual. Ela mesma presentou a súa serie como «experimentos no desenvolvemento dun relato no contexto dun bodegón», explicando que xoga «co contraste e o humor do inesperado; esa oposición de imaxes aumenta ó ser unha delas esencial e forte e outra etérea, nostálgica e delicada»²¹. A fotomontaxe presentada componse de seis imaxes nas que se representa un vaso con flores, aparentemente común, mais onde, progresivamente, ás flores lles van nacendo rostros de home, e, curiosamente, son esas flores con rostro as que van desprendéndose do seu corpo na secuencia. O conxunto activa múltiples lecturas e convida á interpretación aberta. Podemos entender esta serie como unha sutil e potente interpelación ao concepto de «muller floreiro», ironizando

²⁰ Pamen Pereira, «*Metafísica sin cielo*». <https://www.pamenpereira.com/proyectos/metafisica-sin-cielo>.

²¹ Corona Rodríguez, coord. *IV Bienal de Arte Alecrín* (Concello de Vigo, 1997), 41.

sobre esa expresión cargada de reduccionismo e sexismo. A obra de Fernández de Ana xoga así coas ausencias e presenza, coa mirada que florece, co que medra e se esvaece.

Ao longo deste texto foron xurdindo preguntas que abrían camiños de reflexión máis amplos. Ao comezo, asumín que non interesaba investigar a produción fotográfica das mulleres en Galicia, mais co tempo comprendín que esa idea respondía a unha percepción un tanto errada e precipitada. Non foi tanto unha cuestión de desinterese, senón de contexto: tamén as persoas que levaron a cabo as propostas institucionais e editoriais que hoxe analizamos foron, como comunmente apuntamos: «fillas do seu tempo». E nese tempo, coma o noso, as seleccións sempre implican decisións. Gustaríame pensar que esas decisións deben ser honestas co que aconteceu, pero inevitablemente están atravesadas tamén polas inclinacións, polos gustos, polos afectos.

A realidade é que a presenza das mulleres nestes eventos foi minoritaria, pero paulatinamente constante. Estaban aí, malia as limitacións e falta de oportunidades. E o que nos deixaron foi un conxunto de imaxes diversas: dende retratos nos que se percibe unha atención especial á persoa, ao contexto e ao tempo compartido, ata propostas onde a fotografía é un medio de exploración formal e conceptual, como o foto-*collage* ou a foto-instalación. En moitos casos, estas achegas partiron dunha posición amadora, onde a pulsión creativa nacía sen máis obxectivo que o de expresarse ou compartir. Mais tamén atopamos proxectos cunha clara vocación profesional que nos falan dunha conciencia do medio e das súas posibilidades.

O extracto do texto de Juan Domingo Bisbal que recuperaba na introdución levoume a cuestionarme se existiron diferenzas entre as fotografías feitas por homes e por mulleres. Considero que sería precipitado afirmar unha resposta definitiva. A análise dos materiais aquí tratados non permite aínda respostas fechadas, pero si apunta a certas tendencias: moitas das fotografías traballaban co corpo (coa súa propia presenza, co seu paso polo tempo) e abordaban cuestións directamente vinculadas coa experiencia de ser muller, como a maternidade ou a violencia estética. E, aínda que os homes puideron experimentar máis co espazo público, iso non implica que elas non estivesen tamén presentes, aínda que fose desde outras posicións.

A cuestión de se podemos falar dunha «fotografía de mulleres» non pretende establecer unha comparación ou xerarquía. Non se trata de afirmar que existe unha fotografía mellor ou peor, senón de sinalar que, mesmo cando os espazos que transitaron foron os mesmos, o trato ás súas imaxes foi distinto. A produción das mulleres quedou moitas veces circunscrita a espazos paralelos: eventos colectivos que, aínda sendo importantes, non contaron co mesmo prestixio nin co mesmo alcance que os grandes formatos liderados por homes. E isto supón unha problemática porque aínda que os fotógrafos tamén merezan recoñecemento, é necesario preguntarse por que a aposta polas mulleres foi (e segue a ser) tan limitada.

Este texto non busca construír unha nova narrativa única nin pechar o pasado cunha nova lista de nomes. Ao contrario: propón unha revisión que permita activar un exercicio de memoria e de escoita, que non se limite a sumar voces esquecidas, senón que cuestione os criterios que fixeron que esas voces non estivesen onde podían estar. Ao revisar tanto o proxecto da Fotobienal de Vigo coma a Bienal de Artistas Galegas, entrevemos unha cartografía incompleta, si, pero potente. A historia da fotografía galega, coma a de calquera outro campo, non está pechada. A mirada ás prácticas feitas por mulleres, aínda que fragmentaria, é tamén unha invitación a seguir investigando, a seguir nomeando e, sobre todo, a seguir ollando. Porque elas estiveron. Fotografaron. É hora de mirar conxuntamente as súas imaxes.

Os lugares da fotografía na gráfica galega contemporánea: o caso do movemento feminista e LGTBIQ+

*Non podemos discutir, entón, sobre a cultura,
e sobre os seus aspectos globais, sen recoñecer desde
o principio o feito de que ocupamos aquí un lugar, o noso.*

Michel de Certeau, 1974

MARÍA GIL MARTÍNEZ

Escribir sobre cultura é ocupar un lugar. É saber que, cando ocupamos un lugar, este dispón automaticamente unha perspectiva, conforma límites, compón alteridades. Nun exercicio de honestidade, quixera comezar este texto explicando a miña posición, asumindo o espazo que estou a ocupar e o feito que me leva a traballar sobre fotografía na gráfica galega contemporánea.

Como investigadora no campo da historia da arte contemporánea, levo xa algún tempo estudando a relación entre a arte gráfica e a política na Galiza dos últimos cincuenta anos; é dicir, o imaxinario gráfico da protesta que tivo lugar desde a Transición democrática.

Na viaxe que supón a investigación puiden achegarme a diversas formas de resistencia política no papel: entre elas, a do movemento feminista e do colectivo LGTBIQ+. Este traballo foi compartido en relatorios e pequenos textos, debatido e posto en común: ata agora chegou ao punto que presento aquí, unha composición de imaxes que riman entre elas, que conforman novos eixos. Malia todo, resta moito por investigar, moito por facer; por iso non está pechado, senón que fica nunha permanente abertura. Este capítulo non pretende ser máis que unha reflexión a partir da revisión dalgúns materiais dispostos para seguir pensando dende a colectividade, unha panorámica que compuxen e así comparto. As palabras e imaxes que eu propoño ao longo destas páxinas son invitacións a continuar o traballo polas vías que cada persoa sinta interesantes ou pertinentes, son xanelas que cadaquén pode abrir para seguir explorando. O coñecemento só pode ser articulado en rede.

É importante achegármonos a estas publicacións desde a historia da arte, para integralos dentro dunha historia visual galega, pois configuran imaxinarios propios que expanden as propostas de expresión e creación feminista ata a actualidade. Malia todo, para facer isto temos que deixar atrás unha mochila que é pesada, baseada en tendencias clasificatorias e arquivadoras, que vén profundamente ligada ao traballo dentro da propia disciplina. Non porque non sexa preciso rastrexar, dispoñer, presentar..., senón porque hai que facer un continuo traballo de revisión de como o facemos. Quizais a nosa misión actual sexa a de cuestionar as ferramentas da análise coas que contamos, sustentadas nunha forma cishetero-patriarcal, colonial e normativa de construír a historia como relato obxectivo e ler desde aí as imaxes que a integran.

Por outra banda, penso que é importante insistir en que, pola miña especialización, só podo achegarme á fotografía como unha máis das imaxes que conforman a gráfica galega contemporánea no seu conxunto. Non podo extraela dese lugar que ela mesma tamén ocupa, entre as páxinas de *fanzines*, revistas e boletíns. Aí estará situada nunha correspondencia continua entre texto-imaxe: unha imaxe non só acompaña ao texto, pero tampouco é completamente independente del. Trátase dunha ligazón complexa que se conforma na inter-relación; no momento de abriremos a páxina ambas unidades de información son presentadas ao tempo, grazas ao coidado traballo de deseño e maquetaxe. Os materiais polos que

navegaremos son diversos: algúns son autoeditados, outros editados a través de colectivos, plataformas ou asociacións; ás veces teñen unha vinculación política clara, mais noutros casos a súa postura política pode ser máis sutil, non estar adscrita a unha liña concreta. Neste senso, algunhas das publicacións estarán vencelladas directamente ao movemento feminista e LGTBIQ+, mais tamén falaremos doutras que non teñen unha posición específica, pero participan de discursos e debates que se sitúan dentro da teoría feminista.

Este texto pode ser un experimento para pensarmos materiais moi distintos cunha ollada inclusiva co fin de abranguelos na súa diversidade, para xerar conexións que rachen continuamente coa idea de catálogo e quizais ficar con novas preguntas máis que con grandes respostas. Neste sentido, este pequeno ensaio é, no fondo, un ensaio visual en forma de texto. O traballo que levei a cabo foi o de localizar as imaxes para pensalas no seu conxunto, atopar as rimas en forma e contido, establecer novas conexións entre elas. Quixen configurar unha panorámica, ou iniciar un atlas sobre o que hai que continuar a establecer os ríos, identificar as montañas. Quizais este texto debería ser meramente visual, un *collage* de imaxes conformando constelacións, un ceo que aquí non pode deixar de quedar agochado tralas palabras. Penso que teño que pedir desculpas ao lector pola imposibilidade de presentar o traballo desa outra forma, e recomendo encarecidamente a busca dos materiais que iremos transitando.¹

Para configurar este mapa, falaremos dos usos e empregos da fotografía. Neste capítulo situamos tres: a fotografía como memoria gráfica, a fotografía como unha forma do humor e a representación do corpo fotografado. Estes usos permitirán pensar sobre as diferentes maneiras nas que imaxe e texto se relacionan, por que este soporte é moitas veces preferido ou seleccionado polas creadoras para as súas páxinas, e en que sentido foi útil para o movemento.

¹ Moitas das revistas e boletíns que se mencionan ao longo do artigo pertencen ao fondo *A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGTBIQ+*, do Consello da Cultura Galega, resultado da colaboración entre o seu Centro de Documentación en Igualdade e Feminismos e ADHUC –Centre de Recerca Teoria, Gènere, Sexualitat da Universitat de Barcelona–. Pódese consultar en aberto na seguinte ligazón: https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/coleccion.php?id=7050 [data de acceso: 18 de marzo de 2025]

Aquí son tres os eixos que resumen algúns dos elementos que considero chave para comezar a reflexionar arredor destas cuestións, aínda que quizais poderían ser máis: o importante é que a forma de aglutinar as imaxes permite extraer novas ideas desa unión. Da mesma forma que convido ao lector a buscar as publicacións, tamén o convido a pensar criticamente a viaxe, atopar as fallas e sinalar os ocos ao final.

Primeiro eixo: a fotografía como memoria gráfica

Nos anos da Transición democrática, o movemento feminista tomou pulo para participar da construción do Estado democrático, para entrar con forza no debate e asentarse como discurso. A pesar das diferenzas nas posicións teóricas dos diferentes grupos conformados, en cuestión duns poucos anos a mobilización tivo grande importancia na recuperación dos dereitos perdidos ao longo de décadas de ditadura. Se consideramos o borrado das mulleres e do colectivo LGTBIQ+ ao longo da historia recente, podemos comprender por que trala morte do ditador foi necesario un movemento feminista que sinalara as fendas, rachara co canon e fixera oco a novas voces. Neste contexto, a produción gráfica foi fundamental como acompañamento á loita política, mais tamén como espazo de creación propio e libre.

Como rexistro das loitas e movementos, fican as imaxes. Por ese motivo cómpre falar en primeiro lugar do emprego da fotografía como ferramenta de memoria gráfica: nos boletíns e revistas, a fotografía documenta e dá soporte ás historias, para que resistan aí, para que non se esquezan. Un exemplo moi claro podemos atopalo en *Andaina. Revista do movemento feminista* (1983)²: nas súas páxinas, as fotografías poden entenderse dende a idea da

² Editada en Santiago de Compostela, xorde da colaboración de mulleres integradas en grupos e colectivos de diversas cidades galegas para conformar a Coordinadora Nacional de Organizacións Feministas nos anos oitenta. Cf. Consello da Cultura Galega, «Andaina» [1.^a época], en *A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGTBIQ+*, data de acceso: 20 de marzo de 2025, https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/cabeceira/index.php?p=2000&id=7050.

fotorreportaxe para documentar as manifestacións en favor da legalización e regulación do divorcio³ e da legalización do aborto⁴, ou as continuas concentracións en apoio a causas de despidos improcedentes [fig. 1]⁵. A mirada fotográfica sobre a loita dun feminismo activo ofrece imaxinarios de resistencia para o futuro: fixa as cousas que suceden, que se moven, que cambian; rexistra esas crebas que marcan as rúas, as pisadas sobre o espazo público que era pouco a pouco reconquistado. Deixa marcas, imprime un relato que fora silenciado, reprimido, censurado.

Nun sentido similar, as fotografías de pintadas e graffitis recollen as pegadas, na contra do carácter efémero que teñen orixinalmente as letras sobre o muro. As mensaxes, sen querer, son conservadas nun dobre exercicio: estético, a través do encadre, da cor, da luz..., mais tamén no rexistro de algo que por definición o tempo vai borrar das rúas. O xesto espontáneo de contestación e resistencia sobre o espazo público fica impreso na memoria a través da cámara. Como un sinal, permanece para a historia, abrangue centos de voces que gritaron consignas nas manifestacións ata perderse no aire, miradas que situaron as problemáticas no debate público ou mentes que imaxinaron por momentos outros futuros posibles.

Podemos observar un exemplo no número 6 de *Area. Revista das mulleres nacionalistas galegas* (1990)⁶, onde un texto sobre a lei do aborto é acompañado por unha fotografía de rúa, cunha monxa a man esquerda a piques de saír do marco e a frase sobre a parede:

³ «Encol do divorcio», *Andaina. Revista do Movemento Feminista* 0 (1983): 10.

⁴ «Manifestación do 6 de marzo...», *Andaina. Revista do Movemento Feminista* 2(1983): 16.

⁵ Un exemplo, a mobilización sobre o caso dos despidos de ASTANO en Ferrol, cf. «Entrevista a mulleres da Asamblea Comarcal de O Ferrol», *Andaina. Revista do Movemento Feminista* 7 (1985): 8-9.

⁶ *Area* foi a revista das Mulheres Nacionalistas Galegas, organización de militantes desvinculadas do Bloque Nacionalista Galego cara o ano 1987, situadas na liña do Movemento de Livertaçom Nacional. Cf. Consello da Cultura Galega, «Area», en *A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGBITQ+*, data de acceso: 20 de marzo de 2025, https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/cabeceira/index.php?p=2003&cid=7050.

cooperativistas e que se deberían reclamar como vivendas de protección oficial. A.G.M.—Iso, ¿non é un tema collido polos sindicatos?

Carmen.—Non, alí parece que non entran ou non queren entrar.

A.G.M.—Vosoutros, ¿trabalalstes denantes de casaros?

Fina.—Eu logo de casarme, pero deixei.

Carmen.—Eu dende os 13 anos nunha fábrica de madeira até que casei.

A.G.M.—Estabades sindicadas?

Carmen e Fina.—Non.

A.G.M.—¿Por qué?

Carmen.—Daquela non estaba tan a luz como agora. E ademais non che decían de afiliarte a un partido ou a un sindicato.

Traballábamos polo saldo e si te despedían, aleluia!

A min colléronme por recomendación e estiven sen asegurar, pois até os dozaio anos non podían asegurarte.

A.G.M.—¿Pensades que os mulleres que pasaron pola Asamblea experimentaron algún cambio a nivel cotián?

Fina.—Algunhas si, pero moi poucas.

A.G.M.—¿Poido cecais a Asamblea servir para que medrara o degrau de participación social das mulleres?

Carmen.—Para unha minoría si, coa maoría non hai que contar. ASTANO era o punto clave e desaparecido o tema rematouse o problema para moitas.

A.G.M.—¿Que pensades das feministas?

Fina.—Eu non teño nada en contra das feministas.

Fina.—Eu tampouco.

Fina.—¿Sabedes o que pasa coas feministas? Que moitos homes pónenlle mala sara e non as queren, porque a eles gústalles ternos na casa. E ós mulleres á que máis e á que menos gústanos saír pero o peso do que din os homes aínda é moi forte para nós as mulleres.

Carmen.—Non se trata de dar nomes, pero escoitais comentarios na tenda como... "eu non vou á Asamblea porque o meu home non me deixa ir"..., e outras cousas olo estilo.

A.G.M.—Marta, ¿Por que abandonaches a Asamblea?

Marta.—Palos insultos de que fun obxecto durante unha acción por parte dalgunha muller.

En xeral as mulleres non valemos para organizarnos pois rematamos pelexando unhas con outras. Pero bueno, ben mirado, dentro dos sindicatos ou das empresas de homes, isto tamén se dá, aínda que non sae á luz do día como o

das mulleres. Os homes pódennos resolver a bafetadas, máis nunha muller isto non pode resolverse así.

Falamos moito rato máis sobre os problemas, os centos de problemas que plantea a organización de mulleres, a idea esta tan extendida de que as mulleres non servimos para organizarnos, da nosa inexperiencia colectiva neste terreo, de cómo os homes fan propaganda de todos os nosos erros interesadamente, etc. Tamén estivemos valorando accións concretas e recoñecéronse fallos que haubo. Sopesando todo o que tivo de bon e de malo esta historia chegamos a conclusión de que é mellor caer e mancarse que renunciar a andar.



Aspecto da Manifestación do pasado 28 de Abril en Sulluiga, convocada pola Movemento Feminista e apoiada, máis desigualmente, pola práctica totalidade de partidos e sindicatos da nosa Nación.

Fig. 1. Páxina 9 de *Andaina*, n.º 7 (1985).

En: *A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGBTIQ+*.

Proxecto de colaboración do CDIF-CCG e do ADHUC-UB

«Se os curas parisem o aborto sería um sacramento» [fig. 2]⁷. O seu primeiro número utilizara como imaxe da portada unha fotografía capturada nunha manifestación, dunhas mans en alto formando un triángulo para compoñer o símbolo da vaxina. Moitas das fotografías que se utilizan ao longo dos diversos números non veñen asinadas, non teñen autoría clara, polo que tamén poden entenderse desde o feito colectivo, como o muro dunha rúa.

A portada do número 11 de *Andaina* (1987)⁸ toma de novo fotografías ligadas a manifestacións e espazos de resistencia, rexistro da contestación activa, onde volvemos a atopar símbolos como o da vaxina. Esta portada é interesante por varios motivos: por unha banda, pola decisión de facer unha montaxe de seis fotografías en branco e negro sobre fondo azul e engadir unha marca de tinta azul sobre elas que, como un trazo de pintura, as percorre e colorea en recordo á bandeira galega; un xesto que modifica a simbología das imaxes pola inclusión da cor. Por outra, pola introdución na montaxe de loitas que non son específicas do movemento feminista, aínda que si o impliquen, como as protestas pola adhesión á OTAN e a petición de retiro das bases militares estadounidenses en España: a correlación visual das fotografías, xustapostas, outorga un sentido integrador, reúne varios movementos como parte dunha loita unitaria.

Así, as fotografías dan conta dun feminismo interseccional, que comprende que debe implicarse en diferentes niveis de resistencia política. Nun caso semellante, a publicación do ano 2003 de *Andaina* toma unha posición contestataria perante a catástrofe ambiental que supuxo o *Prestige*, dedicándolle o número⁹. Naqueles anos, as fotografías das voluntarias e voluntarios vestidos de branco, portando máscaras antigás e rodeados de petróleo quedaron gravadas nas retinas da poboación. O traballo das mulleres, severamente afectado, deu lugar ao termo «chapapote patriarcal», que ben recolle a Asociación Unha Gran Burla Negra no seu Glosario de Nunca Máis:

⁷ «Sobre a lei do aborto», *Area. Revista das mulleres nacionalistas galegas* 6 (1990): 6.

⁸ [Portada] *Andaina. Revista do Movemento Feminista* 11 (1987).

⁹ [Portada] *Andaina. Revista do Movemento Feminista* 33 (2003).



SOBRE A LEI DO ABORTO

O juízo que estes dias atrás celebrou-se em Iruña contra 3 profissionais da sanidade por praticar um aborto, demonstra-nos umha vez máis que a Lei despenalizadora do PSOE nom nos serve para solucionar os problemas reais das mulheres.

O aborto no Estado Espanhol segue sendo um delito, só que para tentar calar umha reivindicaçom sentida por amplos sectores do povo meterom no Código Penal o Artigo 417-bis polo que baixo três presupostos e sempre baixo supervisom do Poder Judicial, em teoria as mulheres podem acolher-se a este direito:

-Quando há risco para a vida ou saúde da nai.

-Quando o embaraço é consequência de umha violaçom.

-Quando o feto pode nascer com grandes deformaçoms físicas ou psíquicas.

Temos umha regulaçom que é das máis restrictivas em matéria de Aborto das que se conhecem donde fica a decisom da mulher? ¿Onde fica a maternidade desejada?.

Nos parimos, porque somos mulheres, e somos as que máis claro o temos, que nom queremos abortar, que o aborto é umha agressom. Que um grande número de abortos que se dam nom existiriam se existisse umha educaçom sexual desde cativo/a, se existissem Centros de Orientaçom Sexual em condiçoms e número

Fig. 2. Páxina 6 de *Area*, n.º 6 (1990). En: *A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGBTIQ+*. Proxecto de colaboración do CDIF-CCG e do ADHUC-UB

Naqueles dias do naufragio, o chapapote o invadia todo e semelhava atraparnos para sempre, impregnando a areia, as rochas, as aves... E também a pel, as mans, as gargantas e os pulmoms, para sempre invadidos por a substância peganhenta que definia a paisagem e as

vidas. O feminismo galego utilizou o termo ‘chapapote patriarcal’ em dous sentidos. Um primeiro para definir o modelo capitalista de produçom, que facilitara o desastre, que ia contra a vida das mulheres e do planeta, e outro para definir o próprio patriarcado, como esse chapapote que axfisia as nossas vidas, pringado-as de violênci, de explotación, de submisom¹⁰.

O movemento feminista comprende que as opresións veñen ligadas ao xénero, si, máis tamén á clase, e por tanto a loita non pode separarse dunha ollada crítica ás condicións materiais do traballo. E así o comprenden as imaxes, que, como veremos, retratan ás mulleres obreiras, as mulleres que sustentan o país trala guerra, o exilio e a emigración.

Para achegármonos a esta idea, é preciso falar de *Festa da palabra silenciada*¹¹, cuxo número 0 (1983)¹² contén un fotografía de Margarita Ledo, deseñadora da revista, onde se ve unha muller apoiada na bicicleta dun dos rapaces que ten ao seu lado, mirando de fronte á cámara, seria. Acompaña á imaxe coas seguintes palabras:

Cando tirei esta foto, nunha parroquia de Vilalba e nas eleccións xerais do 79, nada me chamou a atención agás sentir que nela íase conxugar o azar obxectivo. Esta foto, na súa denotación dos dous elementos que diseñan o agro galego tería unha codificación doada pra a súa lectura como documento político.

[...]

É evidente que eu enfoquei á muller e que a muller sentiuse enfocada por min, quixo ser enfocada por min pra unha foto de prensa que, case con toda seguridade, ela non miraría publicada.

¹⁰ Unha Gran Burla Negra, «Chapapote patriarcal», en *Glosario NM*, data de acceso: 20 de marzo de 2025, <http://unhagranburlanegra.gal/glosario/chapapote-patriarcal>.

¹¹ Publicación ligada ás Feministas Independentes Galegas (FIGA) para «promover o pensamento, a investigación, o debate e a crítica feminista [...], así como potenciar e visibilizar a creación das mulleres». Cf. Consello da Cultura Galega. «Festa da palabra silenciada». En *A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGBITQ+*. Data de acceso: 20 de marzo de 2025, https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/cabeceira/index.php?p=2001&id=7050.

¹² Coordinado por María Xosé Queizán e Isabel Mouriz. Cf. *Ibid*.

¿Por qué quixo, pois, fixar súa imaxe?

Poderíamos falar da relación foto-espectáculo, do seu vencello co mítico, co retorno da morte. Pero [...] interesanos a actitude libre da muller da foto como unha mostra de acción e de independencia personal, sobrepasando a opinión de que a imaxe é privada [...].

Esta foto, tamén, non cabería en ningún periódico de Galicia porque nin fala dun persoeiro (no momento de depositar o seu voto), nin se pode facer con ela localismo, nin serve pra agasallar a unha institución. Pero como eu, naquel tempo, dirixía un periódico semanal progresista, esta foto foi portada pra o número ‘especial eleccións’ e pra restituirlle á foto de prensa o seu papel como elemento informativo maior¹³.

Non se trata só dunha reflexión estética sobre fotografía como retrato da persoa representada, vencellada no texto ás de Manuel Chicharro analizadas por Carlos Maside en «En torno a la fotografía popular»¹⁴: unha posición do corpo frontal, vertical, hierático. Comprende ao tempo un sentido do fotoxornalismo de xénero como un constante desafío á obxectividade, poñendo o foco nas historias en sombra para achegarse a outras formas de mostrar a interacción das persoas co espazo público e no ámbito doméstico; no privado, no público e en todos os espazos intermedios. Isto xa foi analizado pola propia Margarita Ledo noutras ocasións; nas súas palabras: o fotoxornalismo de xénero «usará a linguaxe da fotografía como un acto de amor»¹⁵.

De forma complementaria, Anna Turbau afirmaba que para ela a fotografía era «unha linguaxe silenciosa», ante a apreciación de Jennifer Novoa sobre a súa paixón¹⁶. A imaxes da fotógrafa catalá tamén apareceron en *Festa da palabra silenciada*: a fotografía da nena galega apoiada no marco da porta, fitando cara o exterior,

¹³ Margarita Ledo Andión, [Cando tirei esta foto...], *Festa da palabra silenciada* 0 (1983): 3.

¹⁴ Carlos Maside, «En torno a la fotografía popular», en *Pintura actual en Galicia*, Colección Grial 2 (Galaxia, 1951): 21-26.

¹⁵ Margarita Ledo Andión, «Fotoperiodismo y género: la pieza que sigue faltando», *In_Mujeres: monografías feministas* 3 (2024): 70.

¹⁶ Jennifer Novoa-Domínguez, «La fotografía es un lenguaje silencioso: Entrevista a Anna Turbau». *Arte, individuo y sociedad* 35, n.º 1 (2023): 332.

foi portada do número 5 (1988)¹⁷. A sensibilidade coa que Anna Turbau mirou para os Ancares e As Neves é algo que marcou profundamente a forma de observar e entender o rural galego de finais dos anos setenta. As mulleres representadas, de nenas até anciás, eran tratadas con suma dignidade e humanidade, e por iso ofrecen un relato que sostén a memoria dende abaixo¹⁸. Con imaxes coma esta, *Festa da palabra silenciada* non só artellou un discurso feminista plural, complexo e aberto, senón que fixo o posible por constituír unha historia da creación con perspectiva de xénero, valorando e difundindo o traballo das mulleres, introducindoas nas súas portadas e intercalando obras plásticas con textos literarios e artigos.

Nas súas páxinas as propostas eran moi diversas, rescatando ao longo dos seus números a obra de artistas de diferentes lugares do mundo. Este é o caso da artista visual italiana Angiola Bonanni, quen recolleu coa súa cámara os disturbios de Watts que sacudiron Os Ánxeles en agosto do ano 1965¹⁹, como unha forma de resistencia antirracista ante a represión policial. Unha das fotografías deste rexistro foi utilizada na portada do número 14 (1998)²⁰: unha imaxe de muros rotos trala revolta, coas palabras «Burn, Baby, Burn» debuxadas sobre as ruínas. Nela volvemos atopar a relación entre a foto, a memoria e o graffiti. A elección desta portada para un número destinado a arquitectura e urbanismo é unha declaración de intencións, unha forma de ollar ao tema dende a acción dos corpos disidentes sobre o espazo. É imposible borrar as marcas, eliminar as pegadas das persoas que habitan e conforman as cidades. As accións permanecen aí, tralo paso do tempo, trala volta á orde.

No número 17 (2002)²¹, atopamos a obra da fotógrafa brasileira Paula Simas, que desenvolveu ensaios fotográficos arredor

¹⁷ [Portada] *Festa da palabra silenciada* 5 (1988).

¹⁸ Cf. Natalia Poncela (coord.), *Anna Turbau. Galicia, 1975-1979* (Consello da Cultura Galega, 2017).

¹⁹ Cf. Darrell Dawsey, «5 Years After the Watts Riots: McCone Commission's Recommendations Have Gone Unheeded», Los Angeles Times, 8 de xullo de 1990. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-07-08-me-455-story.html>.

²⁰ [Portada] *Festa da palabra silenciada* 14 (1998).

²¹ [Portada] *Festa da palabra silenciada* 17 (2002).

de temas sociais sobre as vidas e o relato cotiá dos traballadores e traballadoras do Brasil²². Na imaxe, unha muller observa a cámara apoiada na porta dun bar. O retrato, como os de Anna Turbau, sitúa de novo ás verdadeiras protagonistas das historias que conforman a memoria.

Por último, non é posible falar da relación da memoria feminista na Galiza sen facer referencia ao imaxinario de figuras chave para o feminismo galego, que son reivindicadas en diferentes publicacións xa desde a Transición democrática. Este é o motivo de dedicarlle o número 2 de *Festa da palabra silenciada* a Rosalía de Castro²³, no ano 1985 polo centenario da súa morte. A imaxe elixida para a portada é a do retrato de Antonio Portela (1902), que ao tempo toma e retoca a fotografía de Luis Sellier (ca. 1880): na portada, o retrato é editado e coloreado e, en certo sentido, reapropiado desde a ollada masculina coa que fora creado inicialmente a través das mans do colectivo feminista.

No número engádesse unha introdución e unha escolma de textos nunha sorte de antoloxía crítica da autora. Nese texto inicial, e na liña do que sinalaron Helena Miguélez-Carballeira no seu libro *Galiza, um povo sentimental?* (2014)²⁴ e Laura Calvo Gens no seu artigo sobre a imaxe rosaliana²⁵, María Xosé Queizán escribe:

Temos a obriga de dar a nosa visión de Rosalía; de publicar os textos onde a autora reproba a situación das mulleres e a súa propia, de denunciar a manipulación de que foi obxecto, ao longo dos anos, a Nai, a Santiña, a Sofrida, a Folclórica. Negamos enérxicamente esa imaxe amañada, mansa e melosa, que se ten atribuído e reivindicamos á Rosalía coraxosa, que pensa e sente como muller, que reacciona con dureza ante os aldraxes²⁶.

²² Paula Simas, «Base de dados de Livros de Fotografia», data de acceso: 20 de marzo de 2025, <https://livrosdefotografia.org/perfil/1085/paula-simas>.

²³ [Portada] *Festa da palabra silenciada* 2 (1985).

²⁴ Helena Miguélez-Carballeira, *Galiza, um povo sentimental? Género, política e cultura no imaginário nacional galego* (Através Editora, 2014).

²⁵ Laura Calvo Gens, «Imágenes de la melancolía y el laurel: una aproximación a las tipificaciones visuales de Rosalía de Castro», *Itinerarios* 39 (2024): 107-132.

²⁶ María Xosé Queizán, «Rosalía», *Festa da palabra silenciada* 2 (1985): 3.

Catro anos despois, a revista *Andaina* (1989) publicará un artigo que se pode comprender como unha proba máis da recuperación colectiva de figuras históricas referentes para a configuración do feminismo na Galiza; neste caso, a teor da loita contra a violencia machista [fig. 3]²⁷. No lado dereito aparece unha fotografía que rexistra unha concentración diante do pazo de xustiza de Ourense, onde as manifestantes van vestidas coa escultura de Concepción Arenal e enmascaradas de Rosalía, nunha sorte de protesta performativa que as establece coma iconas do feminismo galego. A cámara recolle os retratos saíndo ás rúas, as imaxes axitadas por mans e levadas como estandarte. A escultura de Concepción Arenal utilizada polas manifestantes é a que se atopa en Ourense, a mesma que na páxina esquerda expresa con sorna: «Quedeime de Pedra ao ver que a enmenda do PSOE segue mantendo, como no meu tempo, a violación como delito privado, ou semipúblico, e sen castigo aos xuíces machistas». Todo isto vólvese máis interesante cando sabemos que a escultura, realizada por Aniceto Marinas en 1898, foi construída despois da morte de Concepción Arenal, contradicindo os seus desexos expresados nunha carta: «as estatuas deben levantarse ao xenio, á santidad ou ao heroísmo: eu non son nin un xenio, nin unha heroína, nin unha santa»²⁸. As mulleres feministas rescatan da mirada patriarcal as imaxes producidas de Rosalía de Castro e Concepción Arenal para mobilizalas, levalas á acción do movemento e traelas de novo a un imaxinario feminista que ten que dotarse de referentes da súa propia terra.

Rosalía transfórmase nun símbolo tan forte para o feminismo galego que é reproducido ata a actualidade. Por exemplo, en portadas como a do número 1 de *Infumable* (2015)²⁹, *fanzine* colaborativo creado por Afra Torrado e Orballo (Rocío Martínez), no que lle poñen lentes de pasta á fotografía de Luis Sellier.

²⁷ Isaura Graña, «Campaña feminista contra a violencia machista», *Andaina. Revista do Movemento Feminista* 18 (198): 2-3.

²⁸ Traducido do orixinal en Eloísa Vega-Vergel, *A contrapelo: as mulleres nos monumentos públicos da Coruña* (Chan de Pólvara, 2018): 4, <https://riu-ma.uma.es/xmlui/handle/10630/34256>.

²⁹ [Portada] *Infumable* 1 (2015). <https://infumable.home.blog/infuonline/>.

CAMPAÑA FEMINISTA CONTRA A VIOLENCIA MACHISTA

Isaura Graña

O 17 de maio o pleno do Senado aprobaba o Proxecto de Lei Orgánica de Actualización do Código Penal. Nas reformas introducidas, ao traveso de enmendas por parte do psœ, regulan-se como delitos os maus tratos a coño no seo da familia, o impago de pensións de parte dos conxugues separados e a reforma do título IX relativo aos delitos contra a liberdade sexual no que se introduciron, por fin! algunhas das demandas a que o Movemento Feminista dos distintos povos do E. español viñamos demandando de vello: A consideración de delitos contra da liberdde sexual (en troques de delitos contra a honestidade), ampliación do concepto legal da violación (até agora só a penetración forzada do pene na vagina) e que "o perdón da persoa agravada" non extinga xa en ningún caso a acción penal.

Na última semán de Maio, o pleno do Congreso aprobou as reformas introducidas no Senado co que a nova lexislación está xa en vigor.

O Movemento Feminista Galego tiña desplegado unha importante campaña de concienciación e mobilización dende hai dous anos contra a violencia machista, denunciando á par as leis vixentes que rebordaban machismo así como a aplicación das mesmas.

Aspeito da manifestación que percorreu as ruas de Pontevedra o 12 de Marzo.



Fitos nesta campaña de espallamento da gravidade e magnitude deste tipo de violencia teñen sido o "Tribunal de mulleres contra as agresións machistas" celebrado en Santiago o 5 de Marzo de 1988 e as "Xornadas Feministas contra a violencia machista" de ámbito estatal realizadas en Decembro de 1988 en Santiago e orgaizadas polo Movemento Feminista Galego.

O 8 de marzo de 1989, charlas, debates, publicacións e manifestacións centraron as súas denuncias nas agresións machistas en todos os ámbitos da vida das

mulleres. (acoso sexual nos lugares de ensino e traballo, violacións e outras agresións na rua e no ámbito doméstico), sobranceando o escandaloso grao de machismo do que viña facendo gala o corpo xudicial á hora de ditar sentencias.

A última fase desta campaña ten concentrado as forzas na esixencia de reforma do Código Penal en materia de violacións, agresións e maus tratos domésticos e esto acontecía así porque o Código Penal que pretendían actualizar tiña pasado xa polo Congreso dos Deputados sen que se introducira absolutamente ningún cambio. A ocasión era "de ouro" para facer ver a grande preocupación dos lexisladores, e, en particular do psœ, verbo das mulleres e as demandas feministas.

A Campaña desplegada neste tempo, a ampla acollida de parte de amplos sectores sociais xunto á ola de indignación que ergueron as famosas sentencias de Lleida ("a da minisaia") e de Pontevedra ("dous violadores libres pola vida da vítima") obrigaron ao goberno español a reconsiderar a súa posición



Corte de tráfico en Santiago no mes de abril.

2

Fig. 3. Páxinas 2 e 3 de *Andaina* n.º 18 (1989). En: *A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGBTIQ+*. Proxecto de colaboración do CDIF-CCG e do ADHUC-UB

Campanha Feminista

introducindo, pola serodia e vergoñenta vía de enmenda no Senado, algunhas das nosas veillas demandas que gozaban xa entón de amplo respaldo popular.

Charlas, mesas redondas, declaracións públicas, pintadas, murais, pancartas, cortes de tráfico, manifestacións, reparto de propaganda masiva, carteis, collida de sinaturas esixindo que foran contemplados uns poucos CRITERIOS MINIMOS en materia de Leis...

Serviron para facer medrar a conciencia de amplos sectores sociais, para fornecer as gans de pelexa e loita contra tanto machismo e tanta desigualdade conseguindo, ao cabo, unha nada despreciable vitoria.

O novo texto está aprobado e supón un certo avance na loita contra as violacións e outras agresións sexuais. Axuda a criar conciencia sobre a gravidade do delito, sobre o ben xurídico a protexer, sobre a idea tan espallada que existe da violación...

Noustante fica aínda muito por andar.

Dous dos puntos básicos que esixiamos —e seguimos esixindo— non foron recollidos para nada:

1. que sexan delitos públicos (en troques de privados ou semipúblicos) e por tanto, perseguíbeis de oficio.

2. que se castigue a aqueles funcionarios (policías, fiscais, xuíces, forenses) que na investigación destes delitos aldraxen á muller agredida, desvelen a súa vida privada, submeta-na a preguntas maltencioadas...

Outras esixencias que comprirá legislar durmen aínda o soño da desidia e machismo de gobernantes e lexisladores (como, por exemplo, o acoso sexual nos lugares de traballo).

Porén, o que importa máis... no feminismo galego temos reforzado a nosa convicción de que nen estas nen outras reformas "van rematar coas violacións" porque estas están arraizadas na orde social vixente, na fonda desigualdade e distinta socialización que se fai de homes e mulleres dende o berce, no seo da familia patriarcal, no aparello escolar e en todos os ámbitos da vida das persoas.

Por iso neste todo tempo, temos chamado ás mulleres a non se fechar nas casas, a denunciar as agresións,



Concentración diante do pazo de xustiza de Ourense convocada pola AGM o 16 de maio.

Diversas organizacións preparanse para saír en manifestación convocadas pola Asemblea de Mulleres en A Coruña o 11 de maio.



a non deixar-se prender do medo, da vergoña e buscar acobillo en xente amiga, nos grupos de mulleres... A sumar-se á loita contra todo o que mantén as diferenzas entre os sexos, a dominación dos homes sobre as mulleres. A loitar para ir criando máis e máis condicións para que nunca máis se volte producir unha agresión a ningunha muller nen na casa, nen na rua, nen no traballo.

A vitoria obtida neste episodio, axuda tamén a facernos máis conscientes (contra as prédicas que se ouven dende as mais variadas posicións políticas) de que a conciencia, a organización, a unidade e a experiencia fan-se na loita e é a loita o mellor mecanismo para facer

fronte a tanta desigualdade e opresión, para gañar a outras mulleres á causa feminista.

Esta vitoria fornece tamén de folgos para seguir librando batalla contra este ordenamento social que alenta, predica e asenta sobre a máis fonda desigualdade social: de clase, de xénero, de raza, de etnia... Unha orde social que, lonxe das declaracións formais e declamacións dos políticos profesionais, en absoluto ofrece igualdade nen vai ofrecela. Un sistema que só pode merecer o noso repudio e a nosa entrega a construción de todas as forzas capaces de mandala ao basureiro da historia. ●

Segundo eixo: a fotografía desde o humor ou algúns usos lúdicos da imaxe

Introducida a idea da reapropiación³⁰, podemos achegarnos a usos lúdicos da fotografía dentro da gráfica. As revistas e boletíns tomaban libremente as imaxes para dotalas de novos sentidos, aínda que a busca e obtención destas fotografías viña condicionada ao repertorio visual que as editoras podían atopar ao seu redor. Entre os diversos exemplos que se poden achar facilmente se percorremos as páxinas, no número 12 de *Andaina* (1987) aparece a postal de Moniva van Wijlick, «Mulleres na Montagne de Bueren» (1981)³¹: un recordo dunha viaxe que se transforma nunha andaina feminista, literal e metaforicamente.

Desde unha óptica semellante, vemos o reaproveitamento da fotografía de moda, na que as mulleres, aínda que en ocasións actuaron como produtoras, maiormente foron utilizadas como obxecto de consumo. É o caso da obra de Deborah Turbeville para *Vogue*, «Women in a Bath House» (1975): portada do número 16 de *Andaina* (1988), a fotografía é copiada e impresa cun filtro azul, unha decisión estética que afecta á imaxe, cambia o contraste e o brillo, e incluso fai as figuras algo máis irrecoñecíbeis. Estas modificacións intrínsecas ao proceso de impresión, como pode ser tamén retirarlle a cor á imaxe e deixala en branco e negro, modifican a fotografía orixinal. De forma consciente ou inconsciente, algo cambia no momento da recepción. Podemos atopar outro exemplo en *A Saia. Boletín do Colectivo Feminista Independente Galego* (1983)³²: no número 1 fai uso do traballo do fotógrafo de moda

³⁰ Sobre a relación entre a creación artística e o humor no movemento feminista, cf. Sabela Fraga Costa, «Ficcións apropiadas, humor e feminismos nas artes visuais nas últimas décadas», tese doutoral (Universidade de Vigo, 2024).

³¹ [Portada] *Andaina. Revista do Movemento Feminista* 12 (1987).

³² Primeira revista realizada por un colectivo feminista integramente en galego, entre 1982 e 1983, situada no feminismo da diferenza. Cf. Consello da Cultura Galega, «A Saia», en *A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGBTIQ+*, data de acceso: 20 de marzo de 2025, https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/cabeceira/index.php?p=2002&id=7050.

Guy Bourdin para ilustrar un texto sobre a posición teórica do colectivo³³. Neste caso, a cor é retirada, polo que o resultado aparece en grises sobre o rosa do papel; a figura da muller espida que seguía unha liña azul, de súpeto traza un camiño ou quizais o sigue, abre unha grecha.

Mais tamén poderíamos falar de como recoñecidas fotografías vencelladas á historia da arte son reutilizadas de forma similar nestas publicacións. Na portada dese mesmo número de *A Saia* é tomada «Noire et Blanche», de Man Ray (1926). Precisamente, esta mesma fotografía foi reinterpretada recentemente por María Blanco dentro do proxecto *Perpetuando*, creado pola artista audiovisual e ilustradora Olaia Sendón, que propuxo ao seu alumnado reimaxinar a historia canónica da fotografía cunha ollada de xénero: «trátase de ver como quedaría a historia da fotografía se por exemplo Man Ray fose Ana Ray, e se en vez de ser nós as musas e eles os autores, fósemos nós as autoras e eles foran os musos»³⁴.

Alén deste xogo coa revisión da ollada masculina sobre os corpos, atopamos achegas a obras de afamadas artistas femininas, como Tracey Emin. O primeiro número de *As + perralheiras* (2005)³⁵ recrea a obra «I've Got It All» (2000) para a súa portada; a peza orixinalmente formaba parte dunha *performance* onde a artista británica metía libras na súa entreperna, mentres a acción era documentada por *polaroids*. Na nota inicial que abre o número da revista, o colectivo engade un extracto que explica o porqué da elección da obra: a imaxe de Tracey Emin servía de anuncio para a exposición *Trans Sexual Express*, que tivo lugar no ano 2002 no Kiosko Alfonso da Coruña, e foi retirada da fachada por presión

³³ «Apuntes sobre feminismo independente», *A Saia. Boletín do Colectivo Feminista Independente Galego* 1 (1983).

³⁴ Begoña R. Sotelino, «La gallega que pudo ser la mejor fotógrafa del mundo», *La Voz de Galicia*, 4 de outubro de 2023. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/vigo/2023/10/03/gallega-pudo-mejor-fotografamundo/0003_202310V3C4992.htm.

³⁵ Revista editada polo grupo de artivismo queer coruñés As Maribolheras Precárias. Cf. Consello da Cultura Galega, «As + perralheiras», en *A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGBTQ+*, data de acceso: 20 de marzo de 2025, https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/cabeceira/index.php?p=2009&id=7050.

cidade³⁶. Polo tanto, a recreación é unha homenaxe á icona e ao seu significado³⁷, mais tamén é unha declaración de intencións políticas ante a censura dos corpos disidentes no espazo público, cargada de humor.

Este uso lúdico da fotografía na gráfica galega contemporánea non pode desvencellarse dun xogo onde entran as tesoiras e a cola, un formato propio das técnicas de guerrilla gráfica. Observamos o *collage* como unha ferramenta máis para a apropiación e a recreación das imaxes, e atopamos multitude de exemplos ao longo das páxinas das publicacións do movemento: a portada do número 20 de *Andaina* (1990)³⁸, dedicada ás mulleres galegas, reúne no feito de cortar e pegar ás donas, ás viúvas, ás compañeiras, ás traballadoras, ás excéntricas, escandalosas, disidentes..., toda unha serie de particularidades, multiplicidades e complexidades que artellan ao colectivo e que poden ser representadas nun mesmo espazo, no papel. Esta acción é resumida por Remedios Zafra na idea do «corta-crea», como un modo de facer feminista por si mesmo; como ela explica: «copiar, que implica observar, coñecer e reproducir», e «crear, facendo estraño o familiar e familiar o estraño, interpelando ás cousas, desaprendendo, remixeando, comparando, introducindo variantes, recontextualizando, subxectivando, transgredindo»³⁹. As mulleres actúan para deixar de ser entendidas como meras consumidoras ou obxecto de consumo, transformándose en produtoras das súas propias imaxes.

A fotografía entón pode situarse como sinalamento, como visibilización, como forma de mostrar que estamos aí. Nunha liña similar á proposta por *Andaina*, a revista feminista *Revirada* utiliza un *collage* de referentes realizado por Mar Cendón para a portada do seu número 3 (2018)⁴⁰, onde podemos observar a súa concepción múltiple do movemento feminista. E neste

³⁶ [Extrato revista Trans Sexual Express 02], *As + perralheiras* 1 (2005).

³⁷ Mark Durden, «Rethinking Tracey Emin», en *Art into Life: Essays on Tracey Emin*, ed. por Alexandra Kokoli e Deborah Cherry (Bloomsbury Visual Arts, 2022): 26.

³⁸ [Portada] *Andaina. Revista do Movemento Feminista* 20 (1990).

³⁹ Traducido do orixinal en Remedios Zafra, *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean* (Páginas Espuma, 2013): 199-200.

⁴⁰ Mar Cendón, [Portada] *Revirada. Revista feminista* 3 (2018).

camiño da reimaxinación, atopamos o *fanzine Galiza nación cuir* (2016)⁴¹, que no primeiro número mira con ollo crítico o imaxinario propio constituído historicamente, dando conta dos ocos que existen ata nos movementos progresistas que estableceron as bases culturais do país: toman a fotografía dos asistentes á IV Asemblea das Irmandades da Fala para renomeala e graffiteala, coa frase «a cultura será feminista ou non será»⁴².

Terceiro eixo: o corpo fotografado

En último lugar, da posibilidade de xogar coas imaxes podemos viaxar ao xogo coas representacións dos corpos sobre o papel. A fotografía permite retratar o corpo en diferentes sentidos, compoñelo, presentalo, visibilizalo, mostralo ou construílo ao antollo. A portada de *Revirada* do 2023 conta cunha obra da traballadora social, sexóloga e fotógrafa Verónica Ramilo, que na súa labor tenta ollar para os corpos, para as marcas diversas e os pregos que o cobren e configuran. A imaxe para *Revirada* presenta o rostro dunha muller anciá de perfil en primeirísimo primeiro plano, sobre o que utiliza a edición e a superposición para facer fincapé nas súas engurras, que como a cortiza dunha árbore sosteñen e dan conta do paso do tempo, ou como as follas dun libro recolle as loitas acumuladas sobre a pel. A súa face é a face das compañeiras máis vellas, que foron afastadas do relato da historia de Galiza a pesares de sostela.

E é que visibilizar ás mulleres que artellan o movemento, en diferentes idades e diferentes contextos, implica ao tempo visibilizar os diferentes tipos de corpos, fóra do canon e da norma. Como vemos, esta diversidade pode presentarse a través da cámara, como sucede tamén no traballo de Marta Girón para o número 3 de *Revirada* (2018), onde a ollada sobre os corpos espidos pode ser unha ollada disidente. Mais se nos achegamos ás revistas historicamente vencelladas á loita do colectivo LGTBQI+, vemos múltiples usos da fotografía sobre o corpo nu que xera outro tipo de mirada,

⁴¹ Coordinado e editado pola Comisión de Sexo, Xénero, Diversidade e Políticas LGTBQI da Galleira.

⁴² «A Nosa Terra Cuir!», *Galiza nación cuir* (2016). <https://www.calameo.com/read/0047925661cc2d1470f67>.

outro tipo de resistencias. Revistas como *S'homos*⁴³, *Enboga*⁴⁴, ou *Gay Z Lésbica*⁴⁵, presentan nalgunhas das súas portadas fotografías sobre o fragmento do corpo: corpos espidos, acéfalos, partidos como paisaxes de sombras e luces, de curvas e desniveis; corpos non identificados, non personalizados, que comprenden a presentación da sexualidade e do desexo desde outras posicións afastadas da heteronormatividade [fig. 4].



Fig. 4. Portadas de *Gay Z Lésbica* (n.º 0, 1994), *Enboga* (n.º 1, 1999) e *S'homos* (n.º 8, 1995). En: A Saia. *Publicacións periódicas feministas e LGBTIQ+*. Proxecto de colaboración do CDIF-CCG e do ADHUC-UB

⁴³ Editada entre 1991 e 1997 polo Colectivo Homosexual de Compostela. Cf. Consello da Cultura Galega, «S'homos», en *A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGBTIQ+*, data de acceso: 20 de marzo de 2025, https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/cabeceira/index.php?p=4434&id=7050.

⁴⁴ Editada entre 1999 e 2001 por BOGA-Colectivo de Lesbianas de Galicia. Cf. Consello da Cultura Galega, «Enboga», en *A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGBTIQ+*, data de acceso: 20 de marzo de 2025, https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/cabeceira/index.php?p=2008&id=7050.

⁴⁵ Editada entre 1993 e 1995 polo Colectivo Coruñés de Gais e Lesbianas. Cf. Consello da Cultura Galega, «Gay Z Lésbica», en *A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGBTIQ+*, data de acceso: 20 de marzo de 2025, https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/cabeceira/index.php?p=4477&id=7050.

Ao tempo, o corpo permite xogar coa súa representación, a través de edicións fotográficas ou *collages*, como é o caso da portada de *Ghaiseta* (1977), na que unhas patacas colocadas estratexicamente na parte inferior censuran e, ao tempo, compoñen o corpo a través da imaxinación⁴⁶.

Malia todo, o xogo tamén pode darse na performatividade da exploración coa representación da identidade, a través da transformación estética, da maquillaxe, da roupa..., nun exercicio de reconstrución continua. O corpo non é algo estático, e a imaxe que recolle a fotografía tampouco: pode ser só unha das múltiples paradas. Entón o xesto, a posición ou a mirada tomadas pola cámara son do mesmo xeito formas de pensarmos criticamente, no individual e no colectivo, o abano que configura a expresión de xénero. Son outras maneiras de continuar a pensar a través da imaxinación lúdica que xorde no feito creativo.

Saír do eixo, desencaixarse, descentrarse

Unha conclusión implica un peche. Mais, como comentaba ao principio, este traballo é tan só un inicio, unha proposta aberta a ser continuada por todas aquelas mans que queiran tocar as páxinas, entrar nas imaxes, reunilas doutra maneira. Non existe unha conclusión posible máis aló do feito mesmo de descentrar o coñecemento, de coller os tres eixos que compoñen o capítulo e desencaixalos. Tomalos, levalos, reconstruílos, reimaxinalos. Espallar a constelación, procurar formas paradoxais de completar un universo en expansión.

⁴⁶ Editada por Milhomes – Grupo Gai da Coruña. Cf. Consello da Cultura Galega, «Ghaiseta», en *A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGBTQ+*, data de acceso: 20 de marzo de 2025, https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/cabeceira/index.php?p=4478&cid=7050.

«Perpetuando»: resignificando a historia con perspectiva de xénero

OLAIA SENDÓN

O proxecto «Perpetuando», sobre o que se artella este texto, parte dunha pregunta: Que pasaría se a igualdade de xénero fora unha realidade histórica? Esta iniciativa, que está a ser realizada co alumnado de 2.º do Ciclo Superior de Iluminación da Escola de Imaxe e Son de A Coruña, intenta resignificar a historia da fotografía invertendo os roles de xénero tanto nos autores como nos suxeitos retratados de fotografías icónicas. Tamén creamos os «fotoramas», espazos inmersivos onde o público pode revivir esas imaxes transformadas. En ambas actuacións, o obxectivo é cuestionar as narrativas tradicionais e promover unha visión máis inclusiva e equitativa da historia da fotografía.

Vivimos nunha sociedade construída, en certo modo, por imaxes. A fotografía, en particular, ocupa un lugar privilexiado como medio de documentación e expresión artística, pero tamén como unha ferramenta que participa activamente na produción e perpetuación de significados culturais, sociais e políticos. Susan Sontag xa advertía que fotografar é un acto poderoso, unha forma de apropiación do mundo, unha intervención no real que determina o que é

digno de ser visto e lembrado¹. As imaxes fotográficas configuraron imaxinarios colectivos, influíron na nosa percepción sobre o pasado e consolidaron estruturas de poder que determinan quen ten acceso á representación e en que termos. Por todo isto, é fundamental que non aceptemos as imaxes de forma pasiva, senón que cuestionemos os seus significados e as estruturas de poder que reproducen. Vivimos nunha época de crise epistemolóxica, na que a información non contrastada, de persoas sen fundamento, adoita recibir a mesma validez ca dun especialista. Isto crea unha necesidade social urxente de reivindicar a importancia do pensamento crítico baseado no coñecemento, evitando xuízos simplistas e sen contrastar.

Con esta conciencia desenvolvemos «Perpetuando». O noso obxectivo principal era a identificación das estruturas de representación a través da inversión dos roles de xénero dos autores e dos suxeitos das fotografías icónicas da historia, permitindo así unha reflexión sobre as dinámicas de exclusión que marcaron o desenvolvemento da disciplina.

Dende os seus primeiros días de vida, as crianzas son fotografadas e participan, de maneira inconsciente, da linguaxe visual que define a súa identidade e o seu lugar no mundo. As súas primeiras interaccións coa fotografía están vencelladas a dinámicas familiares e sociais que lles ensinan como deben posar, como presentarse ante os ollos dos demais. A imaxe fotográfica capta a realidade, ao mesmo tempo que a constrúe, establecendo códigos de xénero, clase, raza e identidade que modelan as nosas expectativas sobre quen somos e quen podemos chegar a ser.

A fotografía foi empregada dende a súa invención no século XIX como unha ferramenta de poder e control. Dende aquelas terribles *imaxes de tipos*, onde se clasificaban razas e disidencias, até hoxe, a súa función como instrumento de dominación mantén unha liña de continuidade. Vistas agora, algunhas desas fotografías poden resultar cómicas, pois a mirada do colonizador branco xa non está investida, afortunadamente, do mesmo rigor de outrora. Porén, a triste realidade que representan permanece igualmente devastadora.

As estratexias sofístanse, pero o uso da fotografía como ferramenta de control non se limita ao pasado. A fotografía segue a ser un instrumento poderoso na construción de narrativas políticas

e sociais. As imaxes que vemos nos medios de comunicación, nas redes sociais e nas campañas publicitarias están cargadas de significados que reflicten e reforzan as estruturas de poder existentes. A través delas, non só se constrúen realidades, senón que tamén se perpetúan desigualdades e se naturalizan xerarquías sociais. A fotografía, non é neutral: é un espazo de disputa onde se libran batallas simbólicas que definen quen ten voz e quen non.

A fotografía non é unha excepción no que respecta ao resto das disciplinas artísticas, xa que a súa narrativa dominante está atravesada por unha visión androcéntrica e occidentalocéntrica que privilexiou as achegas dos homes brancos por enriba das identidades marxinadas –sendo as mulleres, obviamente, unha desas «minorías maioritarias»–. Mentres os homes eran recoñecidos como creadores, innovadores e testemuñas da historia, as mulleres, salvo casos excepcionais, foron confinadas aos ámbitos do retrato de estudio, da fotografía doméstica ou da documentación secundaria. Esta exclusión non é casual, senón que responde a unha lóxica patriarcal e colonial que definiu a fotografía como un espazo de poder ao que só determinados suxeitos –homes brancos e occidentais– podían acceder plenamente. Así, a historia da fotografía non só reflicte as desigualdades da sociedade que a produciu, senón que tamén as perpetúa, consolidando un canon que invisibiliza ou minimiza o papel das mulleres e doutras identidades marxinadas.

Cómpre aplicar unha mirada crítica dentro do estudo da historia da fotografía para evitar as exclusións que, ao longo do tempo, consolidaron un canon baseado en xerarquías e desigualdades. Desigualdades presentes tamén noutras disciplinas artísticas e científicas.

Neste contexto, o proxecto «Perpetuando» exemplifica esta reflexión a través da súa proposta visual, como antes sinalamos, a inversión de xéneros en imaxes icónicas pon en evidencia as dinámicas de exclusión que marcaron a historia da fotografía. Ao alterar os roles asignados tradicionalmente, estas representacións non só fan visible a ausencia histórica das mulleres na configuración do canon, senón que tamén abren novas posibilidades de interpretación, permitindo repensar as relacións de poder que estruturaron o campo da imaxe e a súa memoria cultural.

Na educación artística, aprendemos mirando cara atrás, estudando as figuras que marcaron o camiño e que foron recoñecidas

como referentes. Absorbemos os seus coñecementos, imitamos os seus estilos e, sen nos decatarmos, perpetuamos a súa mirada. Newton falaba de «camiñar a ombros de xigantes», pero poucas veces nos preguntamos o que implica traballar sobre os carreiros abertos por outros. A realidade é que se as referencias que herdamos presentan ás mulleres como musas e non como creadoras, é difícil, case imposible, pensar fóra desa estrutura. O problema do estudo de xénero nas artes non é só a ausencia de nomes femininos no relato oficial, senón a forma en que, mesmo sen intención, seguimos reproducindo esas estruturas dende o inconsciente.

Podo poñer un exemplo persoal: sempre me considereí feminista, pero cando escribín o meu primeiro guión como estudante, o protagonista era un home. Non porque tivese que ser así, podería ter sido unha muller, pero simplemente non o pensei. Tivo que ser un profesor quen mo fixera ver: «Por que non escolles unha voz feminina, sendo ti muller?» Fiquei perplexa. Hoxe sabería que responder: quería que a miña voz se escoitase, e todas as películas que me impactaran ata ese momento tiñan homes no centro. Se os referentes que temos son os que son, como imaxinar algo diferente?

Está claro que hai que estudar a historia da fotografía, coñecer as súas figuras clave e comprender o seu legado. Pero non está de máis facelo sinalando as súas eivas, evidenciando o que quedou fóra e cuestionando o relato que nos chegou. O proxecto «Perpetuando» funciona precisamente como unha metáfora disto. Na docencia, sabemos que as aprendizaxes máis profundas non veñen dos discursos teóricos, senón das conclusións ás que o alumnado chega por si mesmo. E iso é o que fai que «Perpetuando» sexa tan efectivo: non fai falta explicar nada en abstracto porque, ao traballar directamente co material fotográfico, vese con claridade que algo non encaixa. Basta con inverter os xéneros nas imaxes para que se faga evidente unha cuestión que, doutra maneira, podería pasar desapercibida. O propio proceso de traballo revela as desigualdades sen necesidade de grandes explicacións.

A educación en fotografía debe ir máis aló da técnica ou da estética, integrando unha perspectiva crítica que cuestione os discursos hexemónicos e analice os mecanismos de exclusión que estruturaron a disciplina. O noso traballo propón unha intervención pedagóxica que combina historia da fotografía e estudos de xénero

a través dun proxecto educativo baseado na recreación de imaxes icónicas a través dunha mirada crítica. Ao reinterpretar a historia dende unha óptica feminista e decolonial, pretendemos cuestionar as estruturas que determinaron quen tivo acceso ás estruturas de poder da representación e en que condicións.



Fig. 1: Man Ray perpetuado por María Blanco

O obxectivo desta proposta é dobre: dunha banda, achegarmos ao alumnado ao estudo da fotografía como ferramenta de representación e construción social, permitindo que comprendan as súas implicacións políticas, culturais e ideolóxicas. Doutra banda, fomentar unha reflexión sobre os procesos de exclusión que marcaron a historia da disciplina, explorando formas de reescribir ou resignificar esas narrativas.

A nosa proposta parte da idea de que a fotografía reflicte o mundo e tamén o transforma. Ao reinterpretar imaxes históricas

cun enfoque de xénero, non pretendemos unicamente corrixir as omisións do pasado, senón abrir un diálogo sobre os modos en que seguimos reproducindo exclusións na produción e consumo de imaxes hoxe en día. A través deste proxecto, buscamos crear espazos de reflexión e acción que permitan imaxinar un futuro no que a historia da fotografía —e da imaxe en xeral— se escriba desde unha óptica inclusiva, plural e equitativa.

A fotografía, ademais de ser unha disciplina artística e documental, pode converterse nunha poderosa ferramenta de reflexión e cambio. Cando a súa aprendizaxe se enfoca dende unha mirada crítica, non só permite cuestionar as narrativas establecidas, senón que tamén axuda a dar visibilidade a aquelas voces que historicamente quedaron á marxe. A maneira en que vemos e interpretamos as imaxes está condicionada por quen as contou e por quen quedou fóra do relato, e iso é algo que se pode e se debe cuestionar dentro do ámbito educativo.

O enfoque pedagóxico que propoñemos parte desta premisa: crear un espazo onde o alumnado poida analizar e desafiar os relatos dominantes, explorando novas formas de representación e expresión propias. Como indicábamos antes, a reinterpretación de imaxes históricas cunha perspectiva de xénero non só pon de manifesto a ausencia das mulleres na historia da fotografía, senón que tamén abre un debate sobre o poder da imaxe como ferramenta de transformación social. O obxectivo non é recuperar figuras esquecidas, senón fomentar unha aprendizaxe activa que leve a cuestionar como se constrúe a historia e quen ten o poder de contala.

O proxecto «Perpetuando»

O proxecto «Perpetuando», que xa leva dous anos de traxectoria, naceu nas aulas da materia de Proxectos Fotográficos na Escola de Imaxe e Son. Dende a súa presentación inicial no MARCO de Vigo (2023), «Perpetuando» foi consolidando a súa presenza en diversos espazos culturais e educativos, contribuíndo á reflexión sobre a fotografía con perspectiva de xénero. O proxecto estivo presente no Culturgal (2023 e 2024), así como na Fundación Luis Seoane (2024) e no festival Intersección (2023). Tamén chegou ao Cine Teatro da man do Concello de Ribadeo no 2025 e des-

envolveu actividades en centros educativos como o CEIP Labaca e o CEIP Seis do Nadal en Vigo. A súa traxectoria segue en expansión, establecendo novas colaboracións con diferentes niveis educativos e institucións académicas. Durante o 2024 e o 2025, traballamos coa docente Mar Caldas e coa Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo, reforzando o enfoque formativo e crítico do proxecto. Ademais, tamén participamos nas Xornadas sobre Mulleres organizadas pola AS-PG (2024), ampliando así os espazos de debate e visibilización desta iniciativa.

A idea xurdiu cando, como docente, pedía traballos teóricos sobre a historia da fotografía para que o alumnado coñecese aos clásicos. Porén, coa chegada da intelixencia artificial, esta práctica volveuse contraproducente, xa que facilitaba que os traballos se realizasen sen o esforzo de investigación e reflexión necesarios. Buscando alternativas, atopei inspiración no meu álbum ilustrado *A fotógrafa perpetua*, un libro dirixido a nenos e nenas no que cada ilustración ocultaba un autor consagrado da historia da fotografía. Eu inventara unha muller galega e fotógrafa, Perpetua, que realizara esas imaxes icónicas. Daquela, pensei que podería ser interesante levar esa idea a outro nivel cunha perspectiva de xénero máis definida. Así naceu a inversión de xéneros. Unha práctica hexemónica no ensino da fotografía é a reprodución de imaxes históricas. Trátase dun exercicio moi completo porque require análise e práctica técnica, e tamén é unha ferramenta fantástica para empoderar ao alumnado. Copiar a «os mestres» —xa que ese título sempre estivo reservado case en exclusiva aos homes— é unha experiencia enriquecedora, xa que as imaxes resultantes son sempre de alta calidade, ao seguir o criterio estético imperante. Pero, neste caso, non se trata só de copiar, senón de apoderarse desas imaxes, resignificalas e convertelas noutra cousa.

Así, chegamos á idea de reinventar o pasado pola vía da utopía, imaxinando unha historia da fotografía na que a igualdade de xénero existiu dende sempre. Que pasaría se as mulleres nunca fosen relegadas ao papel de musas e sempre tivesen sido recoñecidas como creadoras? E se as estruturas patriarcais non dominaran a historia da fotografía? Estas preguntas convértense no eixo central do proxecto, que non só busca corrixir as omisións do pasado, senón tamén abrir un diálogo sobre como seguimos reproducindo exclusións no presente.

Para o curso 2025/2026 seguimos dedicadas a este proxecto, que non só ensina técnica e historia, senón que tamén fomenta unha reflexión crítica sobre as estruturas de poder e a representación na fotografía. «Perpetuando» é, en definitiva, unha ferramenta pedagóxica para reescribir o pasado para construír un futuro máis inclusivo e equitativo.



Fig. 2: Cartier Bresson perpetuado por Alejandro Río

Fluxo de traballo do proxecto «Perpetuando»

O proxecto está estruturado en varias fases:

1. Selección de imaxes

O alumnado selecciona as imaxes coas que traballar dentro da obra de autores e autoras consagradas. Sobre as imaxes elixidas, pídeselle que analice o contexto cultural e social no que se xestou. Este proceso inclúe unha reflexión sobre as dinámicas de xénero que influíron na produción e recepción destas imaxes. Nun

primeiro momento, dedicabamos moito tempo a decidir que fotos recrear e cales descartar. Buscábamos que, ao facer a inversión de xénero, o resultado fose impactante, mostrando un cambio evidente na percepción e provocando unha reflexión clara sobre os roles tradicionais. Ademais, limitabámonos principalmente aos clásicos da fotografía, todos homes, xa que eran as figuras máis recoñecidas e, polo tanto, as que máis se prestaban a ese exercicio de resignificación. Porén, co paso do tempo, decidimos eliminar eses filtros e quitarlle as limitacións ao proxecto. Abrimos o abano e comezamos a explorar outros autores e autoras, incluso aqueles que inicialmente descartamos. Un exemplo claro foi a imaxe da malleira de Nan Goldin: nun principio non a consideramos, pero ao final o cambio de xénero na súa obra resultou ser un dos máis evocadores e transformadores. Segundo Goldin, a fotografía funciona como un territorio que conecta o íntimo e o político, permitindo explorar a identidade e poñer en cuestión as convencións sociais². Esta apertura levounos a atopar novas capas de significado e a enriquecer o proxecto, demostrando que a inversión de xénero non só ten sentido nos clásicos, senón que tamén permite resignificar obras máis contemporáneas e menos convencionais. Así, «Perpetuando» foi deixando atrás unha perspectiva máis pechada para converterse nunha práctica máis inclusiva e diversa, ampliando tanto o seu alcance como o seu impacto.

2. *Recreación das imaxes escollidas (Deseño)*

No noso proxecto, o alumnado reinterpreta as imaxes seleccionadas a través da inversión dos roles de xénero. Se a fotografía orixinal foi tomada por un home, cambiamos o nome do autor por un equivalente feminino e recreamos a imaxe desde esa nova perspectiva. Así nacen *Ivy Penn*, *Virxinia Vieitez*, *Woman Ray*, entre outras identidades resignificadas. Este cambio de nome, aínda que pode parecer un detalle secundario, ten unha carga simbólica importante. O máis evidente é o que acontece diante da cámara: onde antes había unha muller, agora hai un home, e viceversa. Pero o xogo non se limita ao que se ve, senón que tamén se estende á autoría, cuestionando quen conta a historia e desde que posición. É neste dobre xiro —na imaxe e na identidade— onde o proxecto cobra

² Ver: Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, (Aperture, 1986).

sentido e revela as costuras do xénero, facendo visibles as convenções que habitualmente asumimos sen cuestionar.

3. *Recreación das imaxes (Producción)*

A partir da análise inicial das imaxes, tamén extraemos as necesidades específicas para a súa recreación, elaborando listados de materiais, deseñando a planta de iluminación e xustificando a importancia do bosquejado previo. Esta fase está directamente conectada coa análise conceptual, pero é abordada desde unha perspectiva máis técnica. O noso obxectivo é identificar sempre o elemento clave, aquilo que Roland Barthes denomina o *punctum*, para discernir que aspectos deben ser reproducidos con precisión

Fotorama «O estudo Pacheco». Intervención no Cine Teatro, Ribadeo



e cales son secundarios. Unha das cuestións que nos formulamos constantemente é ata que punto é necesario imitar a época na que foi tomada a imaxe orixinal. Recrear un contexto histórico a través da fotografía pode parecer un reto esixente, pero, moitas veces, bastan algúns detalles clave para que unha imaxe resulte recoñecible.

Para que o proceso sexa fluído e ben organizado, empregamos ferramentas que nos axudan a estruturar o traballo e a repartir as diferentes tarefas de xeito claro. Seguindo un sistema visual baseado na metodoloxía *Kanban*, conseguimos ter unha impresión global de todas as fases do proxecto, desde a preparación inicial ata a execución final. Deste xeito, cada participante sabe en todo momento en que punto estamos e que pasos quedan por dar. Así, optimizamos os recursos dispoñibles e aseguramos que todos os elementos esenciais da recreación estean ben definidos.

4. Reflexión e difusión

Unha vez realizadas as recreacións fotográficas, o alumnado detense a analizar o proceso e a valorar as interpretacións resultantes. As imaxes finais non quedan só no ámbito escolar, senón que se visibilizan en diferentes espazos a través de exposicións e medios dixitais. Deste xeito, ábrese un diálogo máis amplo sobre a historia da fotografía e a necesidade de cuestionar as representacións tradicionais dende unha perspectiva máis inclusiva.

En definitiva, este proxecto non só achega coñecementos técnicos e históricos sobre a fotografía, senón que tamén invita a reflexionar sobre os relatos visuais que construímos e reproducimos. Ao implicarse activamente, o alumnado descobre que a imaxe non é un reflexo inocente da realidade, senón unha ferramenta de comunicación con gran impacto no xeito en que entendemos o pasado e o presente.

Os fotoramas: Unha nova perspectiva para a aprendizaxe

No marco do proxecto «Perpetuando», os fotoramas representan unha das iniciativas máis innovadoras. Trátase de espazos inmersivos que permiten aos participantes interactuar con imaxes icónicas

da historia da fotografía. A través da recreación de escenarios históricos, os visitantes teñen a oportunidade de situarse no lugar dos suxeitos orixinais e vivir a experiencia desde dentro.

Desde o punto de vista pedagóxico, os fotoramas combinan coñecementos teóricos coa práctica creativa. A súa dinámica favorece que o alumnado afonde na técnica e na composición fotográfica ao tempo que desenvolve unha mirada máis crítica e reflexiva. Ademais, estas experiencias axudan a analizar as implicacións sociais e culturais das imaxes, levando a cuestionar quen foi representado ao longo da historia e baixo que condicións. Ademais, esta metodoloxía fomenta unha aprendizaxe activa e participativa. O feito de involucrarse no proceso creativo fortalece as competencias técnicas do alumnado e ofrécelle unha visión máis realista do sector profesional, axudándoo a prepararse para o mundo laboral.

Consideracións finais

En resumo, o proxecto «Perpetuando» non ten como obxectivo elaborar unha análise teórica sobre o xénero nin ofrecer unha revisión académica da historia da fotografía. Non pertence a ese ámbito de estudo nin pretende tirar conclusións complexas sobre a representación e a identidade. O que busca, en cambio, é propoñer unha experiencia de aprendizaxe accesible e dinámica, axeitada ao nivel educativo no que se desenvolve. Trátase dunha proposta sinxela na súa formulación, pero con potencial transformador: permitir que o alumnado adquira habilidades técnicas e compositivas ao tempo que desenvolve unha mirada máis crítica sobre as imaxes que consume e produce.

Ao longo do proceso de traballo, os estudantes participan en diferentes fases, que van desde a selección e análise das fotografías ata a planificación e recreación das mesmas. Esta práctica, máis alá de servir para comprender aspectos como o encadramento, a luz ou a narratividade da imaxe, convértese nun exercicio que invita a pensar sobre o papel da fotografía na construción da memoria e na transmisión de valores e ideas. O feito de inverter os xéneros das figuras representadas nas imaxes icónicas da historia da fotografía non responde a unha intención teórica rixida, senón que funciona como un disparador para activar a curiosidade e fomentar

o cuestionamento. Non se trata de afirmar que a historia da fotografía debería ser diferente nin de reescribila artificialmente, senón de xogar coa imaxe como ferramenta de reflexión. O alumnado, ao implicarse neste proceso de recreación, descobre como as representacións visuais non son neutras e como certos discursos e formas de ollar foron normalizados ao longo do tempo. Aínda que no tratamento que lle damos na escola non incluímos unha reflexión excesivamente teórica, o que buscamos é algo moito máis directo e ligado á práctica: facer fotos, moitas fotos, a máxima cantidade posible. A través deste traballo intensivo coa imaxe, esperamos non só que o alumnado desenvolva habilidades técnicas, senón tamén que o resultado final sexa un arquivo fotográfico amplo e diverso. A nosa intención é que este arquivo non quede só dentro da aula, senón que poida saír ao mundo, expoñerse e circular, xerando así unha reflexión máis ampla que transcenda o espazo educativo e conecte coa sociedade.

Canto dura un eco? Un movemento de mulleres nas postremeiras do franquismo

VIOLETA JANEIRO ALFAGEME

O eco, en contraposición ao silencio, necesita un lugar de tránsito onde vibrar. Un eco guíanos nesta investigación –da que xurdiu a exposición ¿Cuánto dura un eco?, presentada no TEA (Tenerife Espazo das Artes) no marco da XVII Bienal Internacional de Fotografía Fotonoviembre– a través dos relatos, e pantasmas, dunha xeración de artistas que fotografaron un movemento de mulleres e un feminismo que foron determinantes na construción desa «aprendizaxe de liberdade»¹ que fixo posible que a ditadura non sobrevivise a Franco².

Pilar Aymerich, Ceclia Bartolomé Pina, Colita (Isabel Steva), Maribel Doménech, Marisa González, Helena Lumbreras, Paz Muro, Ana Teresa Ortega, Mireia Sentís y Anna Turbau naceron

¹ Carlos Mainer e Juliá Santos, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986* (Alianza Editorial, 2000).

² Francisco Arriero Ranz, «El Movimiento Democrático de Mujeres, del antifranquismo a la movilización vecinal y feminista. Ideología, identidad y conflictos de género» (Tese de doutoramento, Universidad Autónoma de Madrid, 2015). <https://repositorio.uam.es/handle/10486/666746>.

nuns tempos convulsos marcados por unha guerra civil e a consecuente posguerra. Desenvolveron unha sensibilidade artística durante décadas de censura e cerrazón en España, e articuláronse sen un marco teórico ou referencial que as amparase na súa subordinación ao modelo heteropatriarcal que tanto limitou ás mulleres durante a ditadura. Todas elas teñen en común, tamén, que coas súas cámaras subverteron o rol de «boa muller e esposa» que o sistema lles reservara, para inventarse unha nova orde onde tivese cabida a súa obra e, polo tanto, as súas reivindicacións, reclamos e desexos.

Estas fotografías (ao longo do texto, referireime ao traballo dalgunha delas), son suxeitos dobremente subalternos na súa condición de mulleres e artistas³, nacidas en torno á década dos corenta. O seu traballo reúne fotografías das mobilizacións sociopolíticas dos setenta nas que as mulleres si están presentes, para explorar de pleno a dimensión política e social da fotografía e o filme en relación con esa aprendizaxe feminista, a subalternidade do movemento e os partidos políticos e as loitas de quen o quería facer compatible cunha identidade de clase.

Este texto non pretende ser exhaustivo nin globalizador, pero si se erixe co desexo de abrir e actualizar o exercicio de memoria cara a outras liñas de observación que a historiografía non ten traballado, e para iso resulta fundamental investigar o eco do traballo das artistas que contestaron criticamente a súa educación franquista e que traballaron desde e sobre a estigmatización da muller. O texto sitúase na urxencia de seguir insistindo e ensaiando outros relatos, nese camiñar para dar pé a novas identidades fundamentais no coñecemento da mesma. Camiñar como o que fixo esa xeración de camiñantas e camiñantes ou «tolos mansos»⁴, que durante

³ Dobremente subalternos, porque o sistema da arte non fai excepcións á «boa dilixencia do *pater familias*». O concepto de «un bo pai de familia» era o criterio para medir a dilixencia esixible no cumprimento dos nosos deberes xurídicos. Vén de Roma, do *bonus pater familias*, e aínda está vixente no noso Código Civil. En agosto do ano 2014, Francia eliminou do seu as expresións anticuadas e propias dun modelo de sociedade patriarcal, como *bon père de famille*, equivalente ao «bo pai de familia» que recollen nove artigos do noso CC (497, 1094, 1104, 1719, 1788, 1801, 1867, 1889 e 1903).

⁴ «Tolos mansos» refírese a ese vagar polo campo dos escritores galegos que buscaban construír unha identidade desde o propio, como fixeron Otero Pedrayo, Vicente Risco e Ben-Cho-Shey.

os seus paseos polo campo atoparon calidades espirituais sobre as que fundamentar o seu ser e a súa maneira de estar no mundo, afastándose desa falsa grandeza que se orixina na épica do «descubrimento». Esta investigación, que parte dunha xeración de artistas nadas nos corenta (un pouco antes e un pouco despois tamén), non pretende crear narrativas heroicas ou totalizadoras, senón máis ben buscar sementes e volvernos semente, como cantou Sánchez Ferlosio en *A contratiempo* (*Carabelas de Colón*)⁵, para pór en relevo esa relación entre pasado, memoria e esfera pública na complexidade dos feminismos nas artes.

Se ben algúns movementos artísticos en España, como o *pop art*, o realismo crítico ou o conceptual nos anos sesenta e setenta, leron as aportacións dalgunhas destas mulleres desde a perspectiva da crítica social, non quixeron ver nelas o compoñente de reivindicación feminista⁶. O mundo anglosaxón si articulou desde as artes visuais unha práctica feminista que se estableceu como punta de lanza neste campo desde a década dos sesenta. Neste exercicio de ler a memoria nas marxes de quen cuestionaron a realidade política e social a través do seu traballo, ponse de relevo un pasado que, lonxe de ser subsumido, segue vivo hoxe en toda a súa complexidade. De aí a necesidade de falar de ecos que manifestan outra terminoloxía e outra forma de coñecemento de acordo aos contextos e circunstancias que as motivaron. Atopámonos ante unha xeración que non sempre se sentiu cómoda co termo *feminismo*. Certo é que non podemos pedirllas ás mulleres que se exercitaron na aprendizaxe dos feminismos que se recoñezan nas nomenclaturas dos feminismos contemporáneos. Por esta razón, non podemos tampouco aplicar de maneira retrospectiva os termos e conceptos actuais. Patricia Mayayo en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* xustifica a incomodidade do termo da seguinte maneira:

⁵ *A contratiempo* (Carabelas de Colón) é un dos títulos do álbum homónimo que Chicho Sánchez Ferlosio gravou en 1978, durante a Transición española, que durou desde 1976, tras a morte de Franco, ata 1982, cando se formou o primeiro Goberno socialista.

⁶ Juan Vicente Aliaga, Patricia Mayayo e Carlos Ordás, eds, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (This Side Up, 2013).

Sen dúbida, influíron varios factores á vez. En primeiro lugar, a renuncia das propias artistas experimentais dos setenta a recoñecerse como «feministas». A persistencia soterrada dos modelos de conducta herdados do nacionalcatolicismo, a estigmatización do termo «feminista» nunha sociedade tan machista como foi a do tardofranquismo (tamén imperaba o machismo, non o esquezamos, nos ambientes antifranquista) e prioridade que tiña en España a loita contra a ditadura fronte a calquera outro tipo de reivindicación política fixeron que moitas artistas manifestasen reticencias con respecto ao movemento de mulleres⁷.

A falta de interese da institución arte, que se construíu desde o androcentrismo, e a súa rede de museos e galerías, por amosar o traballo de mulleres artistas, así tamén das universidades en actualizar os seus temarios, que non dan espazo ás mulleres, e do horizonte capitalista ao que nos abocaban as políticas da Transición e posterior democracia, que apenas deixaban alternativas para a imaxinación política, foron, quizais, algunhas das causas polas que non estamos familiarizadas co traballo dunhas artistas que sabían que na esfera pública as mulleres estaban reivindicando alternativas aos acordos e consensos que ía pechando o aparato do Estado.

Ante a ameaza que estamos presenciando nos últimos anos duns dereitos que dabamos por asentados pero que vemos que perigan, urxe ter ao alcance da man o coñecemento de estratexias e ferramentas que desenvolveron as que contribuíron e abriron camiños para a súa consecución. Elas seguen aí, en activo, tal e como demostran algúns traballos recentes que recolle a mostra, onde o autobiográfico e o persoal son o impulso para unha nova historiografía feita desde o vivencial. Tal e como manifestan as «políticas do corpo» que comezan nos setenta, «as experiencias máis íntimas e supostamente ‘particulares’, son en realidade cuestións eminentemente políticas de gran importancia para o Estado-nación, como amosan as abundantes leis ditadas polos gobernos ao longo da historia co fin de regularlas»⁸.

⁷ Patricia Mayayo: «Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo», en *Genealogías feministas en el arte español...*, 33-34.

⁸ Silvia Federici, *Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y revindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo* (Traficantes de Sueños, 2022).

Mencionarei aquí o traballo doutras artistas máis novas que volven sobre a memoria das anteriores, ben para resignificar desde outro lugar, ou polo contrario para abrir un diálogo con esta nese continuar cara unha multiplicidade de feminismos. As obras da Cooperativa de Cinema Alternatiu (Cooperativa de Cine Alternativo), Colectivo de Cine de Clase, Maruja Roca e Gerda Taro servirannos para seguir debuxando artistas en torno a eses primeiros movementos de mulleres en España.

Por último, antes de continuar, quero abrir unha paréntese para poñer en relevo a pouca atención que se lles ten dedicado ás fotografías deste tempo. Algo que comeza a remediarse estes últimos anos a través de retrospectivas e exposición individuais, e da compra tamén de obras por parte das institucións máis representativas no Estado español. Obras que en moitas ocasións as artistas teñen que rescatar do fondo dos seus armarios e, en parte, restaurar tamén. Creo que non me equivoco se afirmo que esta é a primeira vez que se amosan todas xuntas para falar da loita común que se liderou na esfera pública.

O paradoxo da conmemoración

En 1975, coincidindo co Ano Internacional da Muller, as Nacións Unidas conmemoran por primeira vez o Día Internacional da Muller o 8 de marzo. Paz Muro responde ao evento coa *performance* titulada *La Burra cargada de medallas* (1975), unha clara alusión a fábula de Samaniego *El asno cargado de reliquias*, e que nos lembra tamén a «Extraña devoción», unha das estampas de *Los Desastres* de Goya. Samaniego alude á admiración que profesa o pobo cara as medallas e condecoracións, pero non cara a persoa en si. Por outra parte, Goya búrtese da relixiosidade carente de razón a través do culto ás reliquias. Paz Muro na súa *performance* alude á carga de traballo invisíbel e non remunerado que leva facendo a muller desde tempos inmemoriais. Nunha entrevista que Patricia Mayayo lle fixo no ano 2018, Muro responde sobre a súa propia versión da fábula: «Non será o Ano Internacional da Muller senón outra manifestación dunha tradición patriarcal que nega ás mulleres a condición de suxeitos, considerándoas como eternas representantes do seu sexo? Acaso existe o Ano Internacional do Varón? Conmemorar a «Muller» non é en realidade unha forma de ignorar as mulleres?»

1975 foi un ano decisivo. O 20 de novembro morreu Franco e dúas semanas máis tarde, do 6 ao 8 de decembro, no colexio Montpellier de Madrid celebráronse as *Primeras Jornadas pola Liberación de la Mujer*, coa asistencia de máis de cincocentas mulleres chegadas de diferentes rexións. O secretario da ONG (Organización Non Gubernamental)⁹ e grupos de mulleres de todo o Estado, que se constituíran nese mesmo ano, ao amparo do decretado *Año Internacional de la Mujer*, organizou o encontro. A esta primeira cita lle seguirán en Cataluña as *Jornadas Catalanas de la Dona* entre os días 26 e 30 de maio de 1976, que, xunto coas *II Jornadas Estatales de la Mujer*, celebradas en 1979 na cidade de Granada, son, en palabras de M.^a Ángeles Larumbe, «os tres grandes encontros do feminismo neses convulsos anos. Estas tres grandes reunións, Madrid, Barcelona e Granada foron clave, para conferir ao Movemento carta de natureza proxección como forza social autónoma non só ante a ditadura, senón tamén ante as forzas da oposición democrática e da sociedade no seu conxunto» (Larumbe, 2005)^{10, 11}.

⁹ «Debido ao rebulir que houbo nese ano de grupos legais, ilegais, informais, reunións de amizade, grupos cristiáns... nunha reunión suxeriuse o nome de Organizacións Non Gubernamentais (ONG), e de aí saíu o secretario da ONG que foi o que se ocupou da coordinación e organización do encontro de decembro de 1975. As coordinadoras locais, provinciais, rexionais, estatais comezaron a ver a luz tralas xornadas, a partir de 1976 e en función dos colectivos de mulleres que foron xurdindo. Desapareceu polo tanto a denominación xenérica de ONG e o seu secretariado, que no seu momento serviu para saír ao paso e arrolar a toda esa marea que seguía pero que non se podía legalizar de ningunha maneira» (entrevista inédita da autora a Merche Comabella, dirixente do Movemento Democrático de Mulleres (MDM), o 21 de agosto de 2023).

¹⁰ M.^a Ángeles Larumbe Gorraitz, «El feminismo en la transición democrática», *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa* 111-112 (2005): 22-25.

¹¹ Según Merche Comabella Marcos de León, dirixente do MDM, nunha entrevista inédita (21 de agosto de 2023): «Ao meu modo de ver hai outros dous encontros que tiveron a mesma gordura que as referidas no teu texto, e son «As Primeiras Xornadas da Muller no País Valenciano» e «As Primeiras Xornadas da Muller en Euskadi». Ámbalas dúas celebráronse en decembro de 1977. Naqueles anos, 1975-1979, aconteceron dous encontros estatais, Madrid e Granada, e tres de comunidades autónomas, que abarcan dez provincias».



Jornadas Catalanas de la Mujer, Pilar Aymerich, 1976

A Cooperativa de Cinema Alternatiu (Cooperativa de Cine Alternativo)¹², con Joan Martí Valls e Martí Rom, fixo un noticiario alternativo ao NO-DO sobre o encontro, que titularon *La dona* (a muller) (1976). Pilar Aymerich tomou fotografías do encontro. Nas súas imaxes vése a Aula Magna da Universidade de Barcelona abarrotada de mulleres, e nun dos seus corredores, tal e como relata a autora da imaxe, aparece o colectivo Las Niakas nunha *performance* que facía alusión ás traballadoras do fogar, reivindicando un feminismo de clase. Las Niakas foi un colectivo

¹² Fixeron noticiarios alternativos ao NO-DO. A falta de apoios fixo que a súa actividade tan só durase un ano e que soamente filmasen tres noticiarios: *La Marcha de la llibertat* (A marcha da liberdade) (1976), *La dona* (A muller) (1976) y *El Born* (1977).

que xurdiu con forza no setenta pero que pronto desapareceu. Durante as *Jornades de la Dona*, vestidas con bata branca, limparon o chan do paraninfo e sacáronlle polvo ao estrado. Esta *performance* «dá conta de como convivía o gozo da celebración cunha autocrítica interna que alertaba do perigo de que o movemento de liberación das mulleres se articulara soamente a partir das voces das mellor informadas, ‘liberadas’ ou en proceso de ‘liberación’, sen contar coas ‘que están nas casas’ »¹³.

Estas tensións aparecen reflexadas dende o outro lado, o das traballadoras e amas de casa, no filme *Dulcinea* (2023) que Paloma Polo dedica a Dulcinea Bellido, dirixente política feminista, comunista e antifranquista que fundou a primeira organización de masas feminista durante o franquismo: o Movimiento Democrático de Mujeres (MDM), e que abriu o camiño para a eclosión do pensamento e a loita feminista no tardofranquismo e a Transición en España. O «Movimiento Democrático de Mujeres», que comeza a súa andaina a mediados dos sesenta e, como matiza Francisco Arriero (experto no movemento), nace dende¹⁴ (e non «en») o Partido Comunista, foi unha organización que se mobilizou contra a ditadura nas postremeiras do franquismo e que traballou para a concreción dun feminismo de base que, máis que profundar nas formulacións teóricas, quixo organizar ás mulleres dos barrios obreiros para que tomasen conciencia das explotacións que sufrían como mulleres, traballadoras e amas de casa. Dulcinea, claro referente do feminismo do tardofranquismo e a transición, pasou moi desapercibida para a historiografía, tal e como declara Polo: «quizais foi a súa contestación feminista ao labor do partido, a súa postura de clase ou a súa aposta pola dobre militancia, entre outras cuestións, o que incomodou as narrativas predominantes na historiografía». En *Dulcinea*, Paloma Polo reproduce o imaxinario destas loitas, das que a penas temos

¹³ Assumpta Bassas Vila, «Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión», en *Genealogías feministas en el arte español...*, 249.

¹⁴ O marxismo, aínda que denunciou a subordinación da muller, non concretou unha alternativa que puidera definirse como feminista. O PCE situábase na urxencia de facer fronte a unha ditadura e a súa loita non incluía aos feminismos.

imaxes. Para iso, reescenifica a vida de Dulcinea en 16 esceas, que recrea recompilando datos de entrevistas que fixo a compañeiras na militancia feminista, familiares e amigas. Tal e como declara a artista, o gui3n sostense e toma forma da man dunha interlocución ou un «pensar en voz alta» sonoro que acompaña á reflexión retrospectiva de Dulcinea.

Arquitecturas para a represión

Moitos dos materiais que constrúen esa memoria pasada atópanse aínda nas casas das mulleres e para atopalos hai case que comezar un labor detectivesco. É así como apareceu unha cinta sen revelar, que resultou ser o documental *Mujeres en lucha*, realizado nos anos setenta pola SVT (Televisión Pública Sueca), que amosaba a resistencia feminista contra o franquismo. No marco desas resistencias, Dulcinea Bellido, xunto con Carmen Rodríguez, tiveron unha gran responsabilidade no proceso de consolidación dos grupos a favor da amnistía para os presos políticos (entre eles, os seus maridos e dirixentes do PCE) e a súa posterior politización (Arriero, 2015)¹⁵. Este movemento de «mulleres de presos»¹⁶ chegou a desenvolver unha loita extramuros dos cárceres que transcendeu a defensa dos intereses dos seus familiares encarcerados (Di Febo, citada en Arriero, 2015)¹⁷. Pilar Aymerich retrata en Barcelona en

¹⁵ Francisco Arriero Ranz, «El Movimiento Democrático de Mujeres, del antifranquismo a la movilización vecinal y feminista. Ideología, identidad y conflictos de género» (Tese de doutoramento, Universidad Autónoma de Madrid, 2015). <https://repositorio.uam.es/handle/10486/666746>.

¹⁶ «O colectivo *Mujeres de preso* foi unha especie de denominación identitaria que incluía a nais, esposas, avoas, tías, irmáns, curmáns... Foi un colectivo moi activo e con moita coraxe e audacia, ao fronte do cal estiveron Dulcinea Bellido e Carmen Rodríguez. É este colectivo o que dende as súas experiencias de loita pola liberdade dos presos políticos, a amnistía, e na súa propia evolución cara outros temas como os dereitos das mulleres e outras circunstancias de relacións de Dulcinea con algunhas mulleres intelectuais, así como incorporacións novas de mulleres de diversas idades, lugares, orixes e pensamentos, se foi fraguando o MDM» (entrevista inédita da autora a Merche Comabella, dirixente do MDM, o 21 de agosto de 2023).

¹⁷ Op. cit.

1976 a Trinidad Sanchez Pacheco, representante do movemento Dones Democrátiques de Catalunya (Mulleres Democráticas de Cataluña), lendo un manifesto diante da prisión de mulleres da *Trinidad* para pedir que as monxas Cruzadas Evangélicas de Cristo Rey (quenes por aquel entón xestionaban o cárcere) foran substituídas por funcionarias de prisións. Anticoncepción, aborto, prostitución, adulterio... eran algún dos delitos que se lles atribuíu a estas mulleres, apartadas, excluídas e infantilizadas polo sistema. Dende o MDM presionouse para que o PCE presentara unha proposta de lei para derrogar este tipo de delitos, e así o fixo en xullo de 1977. Non foi ata o 12 de xaneiro de 1978 cando puido debaterse no Congreso. Con 119 votos a favor e con 156 en contra, a proposta de derogación non saíu adiante (Arriero, 2015)¹⁸. En 1976 e 1978, Aymerich continuou retratando manifestacións por fora do cárcere da *Trinidad* con mulleres portando pancartas que levaban escrito: «*Amnistía para la mujer*».

A través dunha investigación de largo percorrido, Ana Teresa Ortega segue desenvolvendo a súa serie «*Con adivinaciones del amor, construía tu rostro*». *Arquitecturas cómplices 1939-1999* (2023). A serie consta de arquitecturas da represión cómplices dunha organización que separaba ás nais dos seus fillos. O proxecto comeza cos primeiros cárceres habilitados para mulleres leais á República, encarceradas durante a guerra e a posguerra (1939 ata a década dos cincuenta). Por aquel entón, Antonio Vallejo-Nájera, psiquiatra e militar que dirixiu os servizos psiquiátricos do bando franquista (coñecido como o «Mengele» da psiquiatría franquista) creou o Gabinete de Investigaciones Psicológicas para estudar as raíces biopsíquicas do marxismo. Estas investigacións fixéronse con presos políticos, entre eles, as mulleres reclusas en Málaga. Considerou que existía unha raza, a hispanidade, portadora de relixiosidade e patriotismo, que se atopaba ameazada polos republicanos, portadores de perversidade. Seguindo os estudos de Nájera, facíase necesario separar aos fillos das nais. En 1940, un decreto avalou a perda da tutela legal dos pais, e impulsáronse políticas de separación que se facían efectivas a partir dos tres anos de idade. Calcúlase que ata 1954, a cifra é duns 30.960 nenos desaparecidos, así consta no auto do xuíz Baltasar Garzón. Por sorprendente que

pareza, o roubo de nenos prolongouse ata 1999 a través dunha rede de médicos, monxas, curas, avogados, notarios... que operaban en maternidades finxindo que os bebés nacían mortos para dalos en adopción. A miúdo arrebatábanse nenos a mulleres de contextos sociais vulnerables. Os pais adoptivos pagaron ata 200.000 pesetas da época. Hoxe fálase de máis de 300.000 persoas afectadas.

Os hospitais psiquiátricos tamén eran parte desas arquitecturas de represión, como o Hospital de Conxo, en Santiago de Compostela. Anna Turbau logrou colarse nas súas dependencias para fotografar a mulleres que non encaixaban nos cánones da sociedade patriarcal do momento, que eran consideradas «mentalmente débiles», tal e como se pode extraer da exposición que se fixo no ano 2023 no Gaiás, dedicada ás mulleres deste hospital psiquiátrico¹⁹. Mulleres definidas por ter «un sistema nervioso e reprodutivo que lles facía padecer a loucura histérica», «loucura xenial», «psicose melancólica» ou «paixóns violentas». Entre todas as imaxes, chama a atención unha que retrata a unha nena que, seguindo o que conta a propia artista, non padecía ningún trastorno pero permanecía pechada nese centro psiquiátrico. Fai tan só oito anos (dende o 2017) que o dicionario da Real Academia Española cambiou a definición de *histeria*, que ata entón aparecía como unha «enfermidade nerviosa crónica máis frecuente na muller ca no home».

Helena Lumberras fixo un cine militante e por elo foi dobremente represaliada pola ditadura e polo seu partido. No 68, mentres todos os cineastas se interesaban polo Maio de París, Lumberras volta a España tras formarse como directora no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, en Cinecittá, para filmar a medimetraxe *Spagna 68* (o *Hoy es malo pero mañana es mío*) (1968). Fílmalo co proxecto de Unitelefilm (produtora vinculada ao Partido Comunista Italiano), na clandestinidade para mostrar a represiva situación sociopolítica do país e as loitas dos estudantes, a clase obreira e o sector do clero que apoiaba a causa obreira. A este filme síguelle *El cuarto poder* (1970), para o que contou co apoio financeiro de Pasolini. Nesta película aborda publicacións

¹⁹ *Voces esquecidas. As mulleres do Hospital de Conxo* (*Voces olvidadas. Las mujeres del Hospital de Conxo*) Gaiás, Cidade da Cultura, 2023 (Proxecto expositivo).

clandestinas antifranquistas para contrarrestar o poder e as tramas dos medios de comunicación españois vinculados ao réxime. *El cuarto poder* proxectouse recentemente na 70 edición do Festival Internacional de Berlín (2020), sen que os medios de comunicación españois deran conta diso.

En 1971, Lumbreras e Mariano Lisa (*Colectivo de Cine de Clase*) foron detidos pola policía e despedidos dos centros onde impartían clases, tamén foron expulsados do Partido Comunista de España. Lumbreras, como Dulcinea, sempre foi unha figura incómoda para o réxime e para os partidos de esquerda, moi machistas por aquel entón, pola súa dobre militancia feminista e antifranquista. Incriminada por pertencer ao PCE, Lumbreras compartiu prisión no cárcere da Trinidad, que fotografou Aymerich, con prostitutas do barrio chino, que fotografou Colita. Tras o seu paso pola cadea, expulsárona do partido xunto coa súa parella e compañeiro do colectivo de Cine de Clase, Mariano Lisa. Quedáronse sen traballo e sen amigos.

Tíñamos que seguir adiante. Helena proponlle a Mariano volver ao cine militante independente. El síntese atraído pola idea. Helena deixou a RAI, onde traballou como directora e guionista de reportaxe social. Dixo adeus a axudantía de dirección no filme *Queimada*, dirixido por Gillo Pontecorvo e con Marlon Brando como protagonista. Abandonou Italia para realizar cine militante alternativo en España²⁰.

En relación coa represiva situación que se vivía nos cárceres durante a ditadura, Florencia Rojas traballou en torno ao solar do cárcere de Carabanchel, tal e como conta a autora: un paradigma do conflito en torno a xestión do patrimonio incómodo e disonante. *Avenida de los Poblados, sin número* (2021-22) relaciona a flora silvestre que creceu libremente no terreo co sangue das libacións da deusa Minerva procedente do xacemento arqueolóxico que hai baixo o cárcere e o sangue coa que os membros da COPEL²¹ firman

²⁰ Sonia Kerfa, et al., *Le geste documentaire des réalisatrices. Amérique latine-Espagne* (Orbis Tertius, 2023).

²¹ A Coordinadora de Presos en Loita (COPEL) foi un movemento creado a finais de 1976 na prisión de Carabanchel por un grupo de presos co apoio

unha carta enviada ás Cortes e á prensa no 1977. Pois, se ben a lei de Amnistía do 77 tiña en conta aos presos políticos, esquecíase dos presos comúns que sufriron as consecuencias da lexislación franquista. Un dos tantos cometidos da transición foi o de comezar un cambio cara un sistema penal que se axustara á Constitución e que buscase a reinserción social dos reclusos. Un sistema penal que reparase as graves deficiencias das prisións: hixiene, sanidade, alimentación, acceso á educación e á cultura, que regulase a actuación dos funcionarios... A carta referida di así:

Señor Presidente das Cortes. Todos os días algún preso se automutila pedindo indulto xeral e as reivindicacións que vostedes xa coñecen feitas pola COPEL. O noso sangue é sangue do pobo a quen vostedes representan.

Marcelo Brodsky busca e saca á luz as imaxes que as ditaduras e outros réximes autoritarios tratan de esconder ou facer desaparecer. Na súa serie *Resistencia al franquismo* (2018) intervén fotografías da resistencia e oposición ao réxime. Unha delas captura un instante do recital do cantautor valenciano Raimon na Facultade de Políticas da Universidad Complutense en 1968. Raimon foi parte de *Nova Cançó* (*Nova canción*), un movemento cultural que, da man da tradición popular, contradicía as formas artísticas promovidas pola ditadura cara a unha construción identitaria nacional e homoxeneización cultural, social e moral.

Diego del Pozo Barriuso investiga os discursos do odio. Un odio que se vén normalizando e reproducindo cada vez máis nos últimos anos. En *Línea de tiempo (cuerpos, explosiones, armas...)* (2021), o artista fotografa o son das balas que remataron coa vida de cinco persoas relevantes, en cinco momentos diferentes da historia española: María Victoria García Hernández, 15/08/1936; Enrique Ruano Casanova, 07/07/1969; Francisco Javier Sauquillo, 24/01/1977; Yolanda González Martín, 01/02/1980; y Lucrecia

dun grupo de avogados e cuxo obxectivo era conseguir unha amnistía xeral ou indulto e cambiar as normas de vida dentro das cárceres. Inspirouse no Grupo de Información sobre as Prisións, creado en 1971 en Francia por iniciativa do filósofo Michel Foucault. O documento orixinal foi cedido por Daniel Pont, exdirixente da COPEL.

Péres Martos, 13-11-1992. Son crimes a cargo de paramilitares ou policías, dirixidos a persoas baseándose en «factores de identidade» como a raza, a relixión, a orientación sexual e o xénero.

O grao de penetración dunha bala sobre un libro é de 350 páxinas. Este, *350 páginas*, é o título da obra de Irene de Andrés realizada en 2023. De Andrés fotografía estes tomos que serviron de trincheira e que se conservan na Biblioteca Histórica da Complutense. Son todos eles libros que foron utilizados nas trincheiras da fronte de Filosofía e Letras na Cidade Universitaria. Barricadas improvisadas onde o grosor dun libro importaba máis ca o seu contido, e que nos achegan datos sobre as estratexias formuladas para a defensa de Madrid.

Neste contexto, a obra de María Zárraga *Simulando la casa #2* (2002) poderíase interpretar como unha chamada á liberdade persoal. Aínda que o espazo doméstico confinou as mulleres coma se fosen cárceres, Zárraga, a través de catro fotografías adheridas sobre vidro, xoga coa proxección dun espazo, o propio.

Campos de batalla na incorporación da muller ao traballo remunerado

Unha serie de fotografías de Colita nos setenta mostra obreiras en fábricas realizando un traballo que require precisión. En relación coa incorporación da muller ao mundo laboral, outra imaxe tomada por Aymerich amosa un grupo de nenos e nenas con carteis ao pescozo que din: *Volem guarderías gratuítas i per a tothom* («queremos gardarías gratuítas para todos»). Ambas imaxes constatan unha reivindicación clave das mulleres, que foi a súa incorporación ao traballo remunerado como premisa para a súa liberación nos setenta, algo que os últimos feminismos están a problematizar con demandas que abren novos campos de batalla, como a de que o traballo doméstico e o dos coidados sexa remunerado (Federici, 2013)²². No Estado español, Victoria Sau moi cedo comezou a referirse ao «baleiro da maternidade», comparándoo co baleiro de poder de decidir,

²² Silvia Federici, *Revolución en punto cero: trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (Traficantes de Sueños, 2013).

de xestionar, de ter influencia e de gozar de autoridade (1997). Sau foi mentora do primeiro Congreso da Dona Catalana²³.

A incorporación da muller ao mercado laboral comeza a producirse a partir dos anos cincuenta. Sempre en peores condicións e peor pagadas ca os homes, cando estes, iso si, consentían que as súas esposas traballasen. «Na etapa de desenvolvemento, o réxime ditatorial, consciente da necesidade de incrementar a poboación laboral para compensar a hemorraxia migratoria que á par se estaba producindo cara países europeos, atopou nelas a solución máis barata para este fin» (Larumbe, 2005)²⁴. O éxodo dos pobos cara á cidade vai provocando o abandono paulatino dos valores e costumes do campo. Anna Turbau investigou a realidade rural de Galicia entre o 75 e o 79, ata que as presións policiais a obrigaron a regresar a Cataluña: «Atopeime coa realidade galega case por casualidade. Eran os comezos dos setenta. Os movementos populares xurdían cunha forza que coincidía coa miña (...) O meu traballo era moi claro, saltar as barreiras do caciquismo, a censura e a represión policial»²⁵. Anna Turbau fotografou ás mariscadoras desempeñando unha actividade pesqueira de gran relevancia socioeconómica en Galicia. Elas eran e son parte de todo o proceso produtivo: pescan, transforman e venden. Nos setenta, o MDM apoiou ás mariscadoras na súa loita para que non fosen discriminadas nas confrarías de pescadores. Seguro que algunha destas mariscadoras aparece tamén nas manifestacións que Turbau fotografou contra os abusos cometidos por AUDASA (concesionaria da Autoestrada do Norte) durante a construción da Autoestrada do Atlántico, a AP-9. Sen notificación nin permiso previo, ocuparon terreos sen pagar por eles. As máquinas cortaban camiños, desviaban canles de auga, demolían propiedades particulares ou danaban o patrimonio artístico

²³ A Victoria Sau débenselle aportacións capitais para o pensamento feminista sobre a división sexual do traballo, a maternidade, o patriarcado e a guerra. Referiu a maternidade nestes termos: «O crime organizado contra a nai é o matricidio primitivo. Desde entón a maternidade non se transcende a si mesma en valores sociais e culturais; non é portadora de tales valores senón portadora dos valores do pai» (1994).

²⁴ Op. cit.

²⁵ Natalia Poncela, coord., *Anna Turbau. Galicia, 1975-1979* (Consello da Cultura Galega, 2019).

con total impunidade. As fotos de Turbau contra os abusos da AP-9 mostran mulleres que se manifestan cos seus fillos, mulleres aguerridas que lles dan co paraugas a policías armados.

Como Turbau, Helena Lumbreras, que fora mestra de escola rural en Cuenca, a través do seu cinema militante e independente buscaba a verdade desde a análise: «Compañeiras, compañeiros, somos educadoras. A nosa misión é dar a coñecer a vida. Debemos dicir a verdade»²⁶. *El campo para el hombre* (1973) é un filme que realiza co seu Colectivo de Cine de Clase, xunto con Mariano Lisa. A película partía de dous tipos de campesiñado: o do minifundismo galego e o do latifundismo andaluz. Comeza cunha *voz en off* que relata á maneira dun conto infantil os milagres que trouxo o desenvolvemento, proxectando no campesiñado o tópico do bo salvaxe. O relato contrasta coas miserias que amosan as imaxes, que non se corresponden co que conta a *voz en off*. A autora contrarresta así a falta de rigor e análise da ditadura —que convertía o campesiño nun cidadán pasivo e infantilizado— coas declaracións dos propios campesiños describindo a súa situación de pobreza e subordinación.

Descubrir o traballo de Maruja Roca foi todo un acontecemento por ter permanecido oculto nas casas dos veciños de Becerreá, un pequeno pobo na provincia de Lugo, ata hai apenas algúns anos. Coa súa cámara, Roca captou as miserias dese desenvolvemento na década dos cincuenta. Entre as súas fotografías de xitanos e mendigos, chama a atención o retrato que lle fixo a Manolín das Aguilladas, que, segundo puido investigar a súa sobriña neta, Nieves Roca, «vendía aguilladas. Contan que cando viu a súa imaxe fotografada por primeira vez pensou que se trataba do seu irmán, e foi tal a emoción ao vela que quixo escribirlle unha carta no mármore da cociña da súa veciña, Chelo Flórez, que foi quen transmitiu esta historia. Na localidade gardase unha memoria intensa desta época»²⁷. Chama a atención que, nun contexto de posguerra, nun pobo mal conectado coas grandes urbes, lograsen conseguir unha cámara e aprender as técnicas de revelado, adaptando para iso o seu espazo doméstico ao dun estudo fotográfico.

²⁶ Citado en Sonia Kerfa, Op. Cit.

²⁷ Nieves Neira Roca, *O feito de Maruja Roca* (Editorial A Central Folque, 2020), 17.



Autoría de Maruja Roca, Arquivo de José Antonio Mera, 1952-1955

Por esa época pasaron por Galicia Ruth Matilda Anderson e Walter Ebeling, que viñan para fotografar un estilo de vida que a modernidade ameazaba con facer desaparecer. Se ben os retratos de Anderson ou Ebeling tiñan ese nesgo documentalista, as fotografías de Maruja Roca son depositarias dunha intensidade poética e dunha intimidade expresiva de quen fotografía a compañeiros, veciños, familiares e amigos. A Roca interesábanlle as marxas

e explorounas en profundidade, aínda que para iso tivese que provocar a imaxe cunha posta en escena. Sirva como exemplo o retrato que fixo dunha persoa sen fogar, rezando o rosario e cunha biblia nas mans. O posado deste descoñecido podería lembrarnos a Zurbarán pola calidade táctil das súas imaxes, que nos trasladan ao barroco español, con esa exaltación do mundano. Igual de sorprendentes son os retratos que fixo á súa filla Marisú López Roca, modelo habitual nas súas fotografías. Destaca unha imaxe feita desde unha perspectiva cenital, perfectamente iluminada e xogando coa melena da nena. A temática e a composición lévannos esta vez ao surrealismo francés, a través dese mundo dos sonhos ou fantasías no que Roca profundou. Ambos exemplos dan conta dunha produción rica en referencias, aínda que non sabemos se as coñecía ou eran pura intuición. A recuperación do seu traballo por parte da súa sobriña-neta fíxose grazas aos álbums familiares dos veciños de Maruja Roca. Segundo conta Nieves Roca: «se ben é certo que tradicionalmente son os homes quen toman as fotografías, foron as mulleres as encargadas de elaborar esa narrativa no álbum familiar»²⁸.

Non era doado que unha muller fixese fotografías nos anos cincuenta. A Agrupación Fotográfica de Cataluña (AFC) xorde en 1923 e foi pioneira en desenvolver iniciativas para sumar fotografías ao colectivo. A presión social puido máis, de xeito que cando en 1924 intentan favorecer a entrada de socias, algo moi infrecuente na época, fracasan, pois tan só unha muller se inscribiu, e pronto daríase de baixa. En 1935 ingresaron varias mulleres afeccionadas; destaca entre elas Mey Rahola. Durante os anos cincuenta, por iniciativa de Salvador Lluc, na AFC creouse un grupo feminino que tivo unha importante proxección internacional naquela década. Carme García, Gloria Salas, Milagros Caturla, Montserrat Vidal-Barraquer ou Rosa Szücs (Bonet Carbonell, 2022)²⁹ foron algunhas das súas compoñentes máis destacadas.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Victoria Bonet Carbonell, «Agrupació fotogràfica de Catalunya: orígenes y consolidación (1923-1937)». (Tese de doutoramento, Universidad Autónoma de Barcelona, 2022). <https://www.tdx.cat/handle/10803/675599#page=1>. En 2023 organizouse a exposición *Enfocades! La presència femenina a l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya (1923-1970)* no Centro Cívico Casa Elizalde de Barcelona. 15/03/2023-13/05/2023.

Abrir gretas nos corpos reprodutivos

Outra das cineastas censuradas e prohibidas polo réxime foi Cecilia Bartolomé Pina. Criouse na antiga colonia española de Fernando Poo, a actual Guinea Ecuatorial, pero chegou a Madrid nos sesenta para estudar cinema. Gradúase en 1969 con *Margarita y el lobo*, unha práctica para a escola que se converteu nunha mediometraxe case revolucionaria para o momento, aínda que anos antes, en 1965, xa tiña filmado Carmen de Carabanchel, un filme que desafiou a linguaxe que viña utilizando a Escola de Madrid: «Quixen contar como foi a vida sexual das mulleres españolas de 1965 fronte ao conto de fadas da Carmen de Merimée, que foi unha muller que fodía a *diestro y siniestro* e que non se preñaba nunca. Na miña curta esperpéntica falábase das peripecias dunha parella que non quería ter máis fillos e usaba métodos anticonceptivos, ou para abortar, que *eran la leche*»³⁰. *Margarita y el lobo* de novo desafia todo tipo de convencións. Trátase dun musical que xira arredor da súa protagonista, unha muller que responde ás convencións da muller casada. Cecilia Bartolomé Pina, en relación coa censura, sinala:

Foi tan prohibida que me incluíron nunha lista negra e ao saír da escola non puiden traballar co meu nome, tendo que dedicarme a publicidade e a rodar documentais industriais. Presentei un proxecto de película coa firma de José Luis Borau, pero no ministerio descubriron que eu estaba detrás e tampouco o autorizaron. Teño un machete da miña época africana e as veces pensaba en collelo e ir protestar³¹

Cando Marisa González quedou embarazada e marchou a Londres para abortar, esa mesma noite tivo un soño que plasmou en *¿Todavía con vida?* (da serie *Maternidad*) (1975). Houbo algo premonitorio no soño e a artista decidiu continuar co embarazo. Plásticos flexibles pintados con pintura acrílica, fotocopias en cor, transferencias e teas pegadas confirman esta singular obra moi na liña experimental que a segue definindo. Os materiais que reivindicarán as artistas

³⁰ Diego Galán, «Cecilia Bartolomé, cineasta con coraje», *El País*, 17 de xaneiro de 2016.

³¹ *Ibid.*

que a seguiron faranse dende perspectivas decoloniais, *queer*, LGTBI e dende a crítica aos sistemas de hiperproductividade aos que nos teñen abocadas os últimos capitalismoos, para seguir abrindo fendas en torno ao corpo como dispositivo ideolóxico que configura a identidade. Bo exemplo disto é Itziar Okariz con *Meando con mi hija en el puente Pulaski* (2004). A través desta acción que Okariz repetiu en lugares simbólicos, cuestionaba a imposición de como tiñan que vivir e traducir as experiencias maternas. Sobre a ponte Pulaski, que comunica Brooklyn con Queens –en Nova York–, Okariz ouriñou de pé coa súa filla en brazos. Ambas vestidas de negro, coma se dun só corpo se tratase. Okariz quería facer referencia ao antiheroe da cultura cómic underground RanXerox, un cíborg violento que tiña pegada ao seu corpo a súa moza Lubna, unha preadolescente tan amoral coma o cíborg.

Este texto amosa unha parte dunha investigación que non pretende completar o cadro de quen protagonizaron as transformacións sociais nos setenta, senón máis ben atopar un sistema de correspondencias cun pasado que aínda segue vivo. O traballo de todas elas suma capas de significado, xa que grazas aos seus estudos coñecemos alternativas ao androcenismo da historiografía tradicional.

Darlle corpo ao silencio: unha conversa con Anna Turbau

JENNIFER NOVOA DOMÍNGUEZ

Anna Turbau falaba a través do silencio. E agora, que non está fisicamente connosco, ese silencio segue a falar. Segue a contar historias, segue a facer o visible o invisible, segue a mirar como ela miraba: con respecto, con tenrura e coa teimosía de quen sabe que a realidade tamén pode esvaeirse. Grazas, Anna, por todo o que compartiches con nós: pola túa amizade, pola túa xenerosidade infinita, e pola forma en que nos abriches a porta do teu arquivo e memoria. Tentaremos, coa delicadeza que aprendemos de ti, darlle corpo ao silencio. E seguiremos, entre todas, traballando para que o teu legado non deixe de ser ollado¹.

¹ A entrevista foi realizada o mércores 12 de marzo de 2025. Para o texto respéctanse as linguas empregadas por cada unha o día do encontro. Anna Turbau faleceu apenas uns días despois desta conversa, o 19 de marzo de 2025, o que confire ás súas palabras unha dimensión especialmente significativa e dota ao diálogo dun valor documental e humano singular. Compre sinalar que nos últimos anos eu xa viña desenvolvendo investigacións arredor da obra de Turbau no marco da miña tese de doutoramento, o que explica tanto a familiaridade que se percibe nas preguntas como o ton emotivo e cálido que caracteriza o inicio da entrevista. Esta circunstancia contribúe tamén a que a conversa se converta nun espazo de recoñecemento e memoria, alén do seu valor como fonte para a historia da fotografía.

Jennifer Novoa: Atópaste nun momento de revisión do teu arquivo. Como se enfronta unha ás fotografías do pasado?

Anna Turbau: De una manera totalmente diferente. Estableces una mirada distinta, más reflexiva. Creas conexiones que en su momento no eras consciente de ellas. Cuando empiezas un trabajo con veintitantos años y ves que salen mujeres, y mujeres y mujeres... vas conociendo una problemática que para mí era muy desconocida. Con el tiempo esas cuestiones las vas madurando. Tu visión o lo que te motiva a realizar las imágenes. Yo tenía una conexión muy fuerte con las mujeres gallegas, siempre me las encontraba. Lo hacía antes, y lo hago ahora a través de mi archivo. Lo que en su momento se convirtió en una fuente de conocimiento, ahora se convierte en un camino de reflexión y necesidad de conocerlas.

J. N.: Recoñécete a día de hoxe nesas imaxes?

A. T.: Sí. Pero no como fotógrafa, sino como mujer. Es importante que yo haya hecho esas imágenes, pero ahora estoy entendiendo que siempre había una especie de compromiso detrás de ellas. Intentaba ir más allá del hecho de contar algo. Yo intentaba entrar en un punto muy personal donde la retratada me permitía entrar. Esa confianza que había en el hecho de crear, y una vez que tienes el documento, derivaba en una relación de respeto que yo creo que es muy importante. Es algo que yo hacía intuitivamente al principio pero que después persistió. En mí aún vive la idea de que los materiales, mis fotografías, tienen que convertirse en lo que son, memoria histórica. Lo que explican es la historia de unas personas, la mayoría mujeres. Me sigo sintiendo responsable del legado que me han dejado y te das cuenta de que la imagen es una creación compartida entre yo, Anna Turbau fotógrafa, y la persona que sale retratada.

J. N.: Por que decides revisar o teu arquivo e facer unha selección de fotografías onde todas as protagonistas son mulleres?

A. T.: Yo creo que es consecuencia de la edad que tengo y como estoy viviendo mi... No, no digo vejez, me suena fatal.

J.N.: O teu momento.

A.T.: Sí. Hay una cosa que me sigue doliendo mucho, que es la invisibilidad de las mujeres mayores. Yo soy una mujer mayor y tengo una discapacidad, eso me hace hipersensible a muchos conceptos. Se nos está ninguneando de una manera increíble. En

estos momentos valoro más el poder recordar a esas mujeres tan valientes y desconocidas que han echado para adelante un país ¡Quiero que se les conozca!



Da serie «Obras na autopista do Atlántico». Orto. A Coruña, 1977. Anna Turbau

J. N.: Podemos dicir que a revisión desa selección de imaxes che axuda a comprender as desigualdades de xénero. O teu arquivo é a mostra de algo que existiu pero que sigue latente a día de hoxe na nosa sociedade.

A. T.: Efectivamente. Se ha modificado en determinadas circunstancias pero no existimos. Para mí es muy complicado mantener una postura reivindicativa porque el cansancio hace mella. Es necesario continuar diciendo lo que había, de dónde venimos, para que se valore lo que tenemos ahora. Eso no se entiende sin ver ese pasado. Si hay cosas buenas es gracias al fruto de lo que

se curró en su momento. Las mujeres lucharon para que sus hijos tuviesen estudios, por ejemplo. Hay casos de una valentía increíble. El cuidado de sus mayores, el cuidado de unas tierras que pudiesen sobrevivir al abandono... Son muchas cosas. En Galicia es muy evidente, el personaje de la abuela es un referente. Considero que si alguien algún día quiere explicar Galicia, a parte de sus paisajes, o de que se come muy buen marisco (todas aquellas cuestiones superficiales), debería hablar de la historia de las abuelas, las que resistieron muy duramente en aquella época.

J. N.: Que destacarías das mulleres galegas que fotografa-ches? Que tipo de vínculo teciches con elas? Creo que as túas imaxes son o froito desa relación entre as retratadas e ti como fotógrafa.

A. T.: Para mí fue toda una sorpresa encontrarlas. Tuve varias fases: primero, sorpresa, pero al poco tiempo me di cuenta de lo que realmente estaba pasando. Yo venía de una Barcelona muy distinta. Lo que entendí intuitivamente, porque yo lo viví en mi familia, era el silencio. Yo entendía ese silencio, no hacía falta que me explicaran nada. Haberlo vivido hace que vayas realizando descubrimientos constantes. El silencio, en cierta manera, condicionó mi mirada. Los vínculos que yo creaba, y creo, con ellas son muy directos. A través de una mirada creas esa conexión. Nos reconocemos muy bien. La conexión viene dada gracias a la comprensión de las situaciones que ellas vivían.

J. N.: Observando as túas fotografías percibo que a acción sempre foi un motor na túa práctica. Xa sexa como un xesto indirecto, algo que acontece diante de ti, ou como unha pulsación interna que te leva a fotografar. Pensando nisto, quero preguntarlle á Anna Turbau de hoxe, sen quedar atrapados na idea de falar só coa Turbau que chegou a Galicia en 1975, o seguinte: Nas túas imaxes actuais segue latente esa acción? Continúas sentindo esa pulsión do mesmo xeito?

A. T. : No, que va. Tener una enfermedad degenerativa hace que te replantees muchas cosas. Para mí el movimiento o la acción es algo del pasado. Lo que sí he aprendido es que hay otros elementos en la vida mucho más importantes. Aún hay cosas que sí puedo hacer, a pesar de mis limitaciones. Me estoy volviendo tan minimalista que, al final, lo que más me interesa de una fotografía es la mirada. Punto. Todo lo demás me puede ayudar pero no es lo

más importante. Yo terminaría a un palmo de la cara de la persona retratada. La gente me da muchas cosas. Hace nada he estado en la exposición dedicada a las mujeres del movimiento *Érguete*², en MARCO, y realmente me volví a sentir como pez en el agua, feliz. ¿Qué les podía decir yo que ellas no supieran? Establecimos un vínculo, estamos en lo mismo. La acción se resume en estos momentos a otras situaciones completamente diferentes. El proceso tiene que ser mucho más fácil para mí porque en estos momentos tengo que fotografiar cosas que estén más tranquilas. Pero ahí voy y lo doy todo. Yo ahora quiero explicar la intensidad de la vida de una mujer. ¡Todavía tenemos mucho que decir!



Calatañazor, Soria, data descoñecida. Anna Turbau

² Anna Turbau fai referencia a exposición *Érguete. A pegada das nais. Un berro que cambiou a sociedade*, comisariada por Violeta Janeiro e Mariña Carrasco, no MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo inaugurada o 28 de febreiro de 2025.

J. N.: É fermoso ver esa dualidade. Pasar de traballar en momentos moi axitados, cunha acción moi forte, a traballar con outro tipo situacións. A acción transfórmase. Agora céntrate na acción da mensaxe, da túa pulsación dada por outras circunstancias e espazos. Iso é fermoso tamén! Cando comezaches a fotografar en Galicia, atopácheste con resistencias ou dificultades á hora de documentar certas realidades?

A. T.: No, en Galicia no. Quizás por el hecho de que era la única fotografía que se metía en los líos. Fue un momento realmente especial porque se pudo empezar a sacar material hacia afuera del territorio. Para mí Galicia fue muy muy fácil ¡Allí puedo hacer! Para mí eso es importantísimo. Por ejemplo ahora, en la exposición de *Érguete* en Vigo, me sentí tan cómoda que me puse a fotografiar. No sé cómo puse mis palos, los que me ayudan a ponerme de pie, y empecé a sacar fotos y cubrir el acto. Cuando terminé pensé: ¿es posible? Pues aparecieron imágenes. Cuando la emoción sube a un determinado nivel, yo me disparo.

J. N.: Chegaches a Galicia nun momento clave da historia social e política. Cres que hoxe segue habendo espazos ou realidades que precisan unha mirada comprometida como a túa?

A. T.: Sí, lo que pasa es que están muy escondidas. Hay fotógrafos que con mucho compromiso lo están haciendo. Quizás esas realidades están dentro de unos niveles diferentes a los de antes, pero sí. Hay cosas que no funcionan en todo el país, en el mundo. Son pequeñas guerras, situaciones, muy duras que no son tan espectaculares a nivel mediático. En España sigue habiendo pequeñas situaciones conflictivas que, si tú las analizas, vienen de lo mismo, temas que no se han solucionado. Para algunos fotógrafos quizás son poco atractivas, excepto para aquellas personas que tienen las ideas muy claras y están haciendo trabajos muy buenos.

J. N.: Como ves o diálogo entre a túa obra e a fotografía actual? Hai fotografías ou fotógrafos cos que sintas unha conexión especial?

A. T.: Mi trabajo responde a una determinada época. Para mí es muy importante que el tipo de fotografía que yo hice se haya introducido en los archivos oficiales y museos. Era un terreno totalmente vetado y ahora está siendo exhibido en muchos espacios. Recuperan el valor que tenían, esa memoria histórica. Yo estoy muy satisfecha en ese sentido; para mí es un avance.



Retrato de Anna Turbau, Calatañazor, Soria, agosto de 2020. Encarna Mozas

J. N.: O diálogo aparece grazas á exposición e visibilidade dese traballo. Se se expón, pode chegar a máis xente e converterse en referencia a nivel visual e conceptual, para outras fotografías e fotógrafos ou persoas que queiran traballar coa imaxe.

A. T.: Exacto. Se ha aberto una puerta importantísima para poder explicar el conflicto e historias que han estado escondidas. Para mí eso es un punto muy positivo. Yo me relaciono con los fotógrafos de «mi onda» (entre risas). El fotodocumentalismo con una ética muy especial, muy consciente. Me encuentro con fotógrafos que acaban siendo grandes amigos. Un ejemplo es el fotógrafo Adra Pallón. Estamos en el mismo punto, hablando el mismo lenguaje, con cincuenta años de diferencia. Él tiene todo el camino por recorrer, y ha hecho un trecho muy importante, y yo ya lo tengo hecho. Encuentras a muy poca gente así, que establecen ese lenguaje de ver la vida de una manera mucho más comprometida, con ética. Eso es muy complicado, porque la situación de la fotografía en este país, y supongo que en el resto del mundo, está muy mal. Sobrevivir con estos conceptos es complicado.

J. N.: En relación con isto, creo que o resultado das vosas imaxes está, dalgún xeito, determinado polo vínculo que creades coa persoa ou coa situación que retratades. Sodes persoas moi humanas. Empatizades cos conflitos e coas persoas que viven esas situacións. Permitídesvos entrar nese mundo e creades un vínculo moi honesto. Establécese unha casuística moi singular porque vós decidides ter un tipo de implicación moi concreta. Hai outra xente que queda no momento, é dicir, busca unha imaxe que ilustre un concepto, pero non atravesa esa barreira. Para min, atravesar esa barreira supón transitar a vulnerabilidade. Entrar nos fogares desas persoas, coñecer as súas problemáticas e sentir as súas vivencias.

A. T.: Exacto, totalmente de acordo. Yo lo que vivo es poco pero intenso. Para mí encontrar gente como Adra Pallón, con la que conectas de esa manera, que te entiende, es un regalo. Establecer un diálogo sobre tu trabajo es muy importante. La fotografía en estos momentos es un espectáculo; a veces se nos olvida el sentimiento. Todas las problemáticas parece que quedan arrinconadas, pero estamos ahí. Yo, hasta que no pueda más, seguiré interesada en fotografiar esos problemas. Soy una fotógrafa militante.

J. N.: Para finalizar, gustaríame saber en que proxectos te atopas. Interésame moito que compartas a emoción que sentiches cando recentemente decidiches mercar unha cámara Leica. Compártenos esa emoción! Como é a fotógrafa Anna Turbau na actualidade? Esa muller que sorrí pensando na súa nova cámara. De onde ven esa emoción e cara onde vai?

A. T.: Al poder empezar a andar, porque he estado sin andar bien mucho tiempo —gracias a mis fisioterapeutas, dos mujeres maravillosas—, me encuentro mucho mejor. Decidí, después de un tsunami personal muy duro, recuperar el punto donde me quedé. Las cosas han cambiado mucho, por lo tanto, me tengo que adaptar a mi nueva situación. Me despido de cosas que no puedo hacer, lo asumo, pero pienso en la manera en la que puedo seguir creando. Ahora tengo un equipo más sencillo. Una Leica maravillosa de la cual estoy tremendamente enamorada porque puedo llevarla siempre. Es fácil, sencilla, no me crea problemas, y me deja disfrutar. Luego tengo otro equipo, una Nikon, para otras situaciones ¡Y punto pelota! Sigo buscando temas que a mí me interesan, esas mujeres invisibles. Siempre acabo trabajando en Galicia porque me

es muy fácil. Ahora mismo tengo dos proyectos muy importantes allí. Uno de ellos es el que quiero realizar en Guísamo, donde realicé las fotografías de los piquetes en contra de la autopista, la AP-9. Se va a realizar algo muy sencillo, para los vecinos, sobre las personas que participaron en ese conflicto. Una pequeña exposición y un acto de entrega de fotografías a los familiares de la gente que fueron partícipes de aquella revuelta. Para mí supone cerrar un círculo. Por otro lado, tengo otro proyecto que quiero realizar en el poblado gitano de O Vao, en Pontevedra, junto con Adra Pallón. En cuanto pueda, allí estaré. Yo seguiré haciendo fotos.

J.N.: Fai cinco anos atopábamonos na mesma situación. Falando coa vontade de transcribir unha entrevista na que ti me falabas da túa fotografía. Logo dunha fermosa conversa pregunteiche: Anna, para ti que é unha fotografía? Ao que ti me contestaches: *un lenguaje silencioso*. Recoñécete nesas palabras?

A. T.: Totalmente.

CONSTRUIR
A MIRADA:
CREACIÓN
E EDICIÓN
FOTOGRAFICA

Corpos e relatos que mudan. Xénero e fotografía en Galicia desde a década dos setenta

MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

Este texto propón botar a vista atrás nun exercicio de indagación sobre as fotografías no contexto galego e sobre o movemento feminista. Que era ser fotógrafo/a nos anos setenta, a que aspiraba unha muller que quixese dedicarse a isto, e que é hoxe? As loitas polo recoñecemento e por un espazo de expresión foron en paralelo e mesturáronse. Tratábase de abrir unha fenda nun mundo marcadamente machista –tamén o cultural–, e obter recoñecemento para unas prácticas relacionadas cun medio aínda situado nas marxes do contexto artístico. Podemos anticipar que as loitas –porque foron loitas, efectivamente–, acabaron cun estoupido de posibilidades e un cambio nos marcos na primeira década do novo milenio.

Os lugares da fotografía nos anos setenta

A fotografía, esa «arte media» que dicía Pierre Bourdieu, desde moi cedo se tivo que enfrontar ao problema da difusión. Máis que

problema, tal vez foi un marco bastante ríxido que condicionou a actividade das persoas que se quixesen dedicar a isto. Ademais da fotografía doméstica —que se foi popularizando en Galicia desde os anos sesenta—, os anos da transición deixaban tres grandes ámbitos: por unha banda, os estudos fotográficos e fotógrafos por encargo; por outra, os espazos e canles culturais (salas de exposición, revistas e crítica especializada), por outra, as páxinas de periódicos e revistas. A compoñente artística e o recoñecemento do traballo creativo afectaron especialmente ao segundo caso, onde a imaxe se concibe sobre todo desde o punto de vista estético. No último caso prima o valor informativo, documental, aínda que non se perda de vista o lado estético.

A mediados da década Cristina García Rodero e Anna Turbau estaban en Galicia, desenvolvendo traballos que partían de premisas distintas, pero que destacaban por desvelar unha realidade complexa e oculta para boa parte de España. No primeiro caso, o realismo máxico agochado en festas e nas vivencias relixiosas; no segundo, loitas e inxustizas nas que as mulleres estaban no primeiro plano. García Rodero pertencería claramente a un contexto vinculado coas artes e a cultura. Comezou a visitar Galicia para desenvolver un proxecto de fotodocumentalismo grazas a unha bolsa de estudos da Fundación Juan March para creación artística, concedida en 1973. Xa tiña idea de conformar coas súas imaxes un fotolibro. Nos quince anos que lle levou recompilar as instantáneas para o álbum *España Oculta*, chegou a facer varias viaxes a Galicia, atraída polas xentes do rural e un contexto marcadamente diferente ao das grandes cidades. A pervivencia de crenzas ancestrais, os contrastes dunha sociedade en transformación, as lendas e milagres aínda presentes (romarías como Os Milagres de Amil, Santa Marta de Ribarteme; o entroido en Laza, ou Xinzo) converteron Galicia nun dos espazos preferentes neste achegamento ao marabillioso cotiá. A relixión aparece aquí como sedimento de xestos, rituais e miradas, que, en palabras de Miguel von Hafe «tocan a alegría extrema e a máis profunda dor».¹ García Rodero ten destacado a naturalidade da xente que retrataba en Galicia, pero

¹ Miguel von Hafe, «Deste mundo na comedia eterna», en Cristina García Rodero, *Transtempo* (La Fábrica, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2010), 20.

esta naturalidade foi sometida a unha lóxica da composición e a unha busca da imaxe «reveladora» que nace da intersección entre a súa formación en belas artes e o traballo autodidacta coa cámara, na tradición dos mestres do século XX².

Esa Galicia dos 70 foi tamén campo de exploración para Anna Turbau, pero desde un punto de vista crítico e posicionado, volcado aos medios. No seu caso, a indagación tiña que ver cun afán de documentar e visibilizar loitas, e estivo dalgún xeito apoiado por unha pequena rede de activistas do ámbito da cultura e a política. Coa súa parella, Llorenç Soler, e persoas implicadas no activismo político en Galicia, como César Portela e os membros do CIES (Círculo de Información e Estudos Sociais) percorreu e documentou distintos escenarios de conflito como os relacionados coa construción da Autoestrada do Atlántico, ou montes onde as comunidades intentaban manter unha xestión comunal fronte aos intereses privados. Turbau visibilizou violencias cometidas contra as mulleres, como as reflectidas coas internas do Hospital Psiquiátrico de Conxo (Santiago de Compostela), ou as vítimas de violacións. O seu traballo entra completamente nas lóxicas do fotoxornalismo. A súa opción polo branco e negro e o carácter directo das tomas tivo moito que ver cunha adecuación a esa realidade gris e dura da Galicia do período, e ás urxencias da información, tal e como declarará anos despois a Jennifer Novoa: «ahora está todo iluminado, antes no. Me adentraba en lugares donde no había nada de luz. El carrete en blanco y negro me permitía poder revelarlo yo misma y enviar las copias muy rápido»³.

O realismo, mesmo «verismo» das imaxes de Turbau, facía de ponte entre os acontecementos, experimentados desde moi preto, e unha vontade de información con impacto, canalizada a través de revistas de información xeral como *Interviú* e *Primera Plana*. Sen dúbida, o estilo implicaba unha elección de longo alcance para todo aquel que se quixese dedicar profesionalmente á fotografía na

² A influencia da súa formación en Belas Artes nunca a pasará por alto a fotógrafa, de feito, entre 1983 e 2005 ela mesma será profesora nesta facultade, na Universidade Complutense.

³ Turbau, en Jennifer Novoa-Domínguez, «La fotografía es un lenguaje silencioso. Entrevista a Anna Turbau», *Arte, Individuo y Sociedad* 35 (1) (2023): 329. <https://doi.org/10.5209/aris.84777>.

nosa terra: información ou arte. No seu caso, a opción pola información tiña que ver cun posicionamento político e tamén foi consciencia da urxencia de poñer a imaxe ao servizo das loitas sociais. O tempo, sen embargo, acaba esvaendo os límites, cuestionando os marcos conceptuais e institucionais, e as contornas entre a imaxe como documento e a imaxe como acto creativo estanse a facer máis inestables que nunca. O interese e a recuperación da fotografía desde o ámbito das artes destes últimos anos así o está a demostrar. Turbau era ben consciente destes límites e das guerras que levaban asociadas naqueles anos:

Para mí el realismo fotográfico es un arte y si alguien no lo considera así es por ignorancia. Mi generación invadía un territorio que estaba vedado. Ahí colisionamos con los fotógrafos que venían de la fotografía artística. Fue una cuestión de poder y nosotros perdimos. A nosotros nos interesaba menos ese componente artístico, pero no porque no nos considerásemos artistas, sino porque para nosotros no era lo más importante. Había dos bandos: los fotógrafos artistas y los fotoperiodistas⁴.

As loitas feministas

A antropóloga Lourdes Méndez relata, nun informe para Consello da Cultura Galega, como foi a situación ou, mellor, o lugar das mulleres nas loitas e os procesos de cambio dos anos setenta e oitenta: «idealizadas por la Iglesia y por el Estado franquista pero también –y en términos similares– por quienes luchaban por construir una identidad nacional gallega, las mujeres reales –entre ellas, las artistas–, fueron las grandes ausentes de ese proyecto de reconstrucción nacional y cultural»⁵. Esas loitas dos fotoxornalistas que Turbau

⁴ Turbau, en Novoa-Domínguez 2023, 330. Esta recuperación de Turbau tivo varios momentos e claramente amosa o interese do mundo da arte polo seu traballo: exposición en Santiago de Compostela e catálogo en 2017; compra de obras polo Museo Reina Sofía; establecemento de relacións coa galería Nordés, con exposición en 2024 e representación da obra da artista na feira de arte ARCO Madrid de 2025.

⁵ Lourdes Méndez, «Tras las huellas de algunas artistas visuales gallegas del siglo xx». Web do Consello da Cultura Galega. Comisión de Igualdade

rememoraba coincidían coas do movemento feminista, e tamén se trataba de ocupar un espazo e obter recoñecemento.

Ata o ano 1978 os obxectivos principais destas loitas apuntaron ao código penal e foron a despenalización da publicidade e venda de anticonceptivos, o adulterio e o «*amancebamiento*». Estas loitas prolongáronse na década seguinte con novos obxectivos como a obtención de dereitos fundamentais que xa tiñan as mulleres de boa parte dos países europeos, nomeadamente o dereito ao divorcio e á interrupción voluntaria do embarazo. As feministas levaron a cabo campañas que foron logrando resultados, tamén nos ámbitos da educación e o regulamento laboral, dirixidas a acabar coa discriminación por razóns de xénero⁶. A violencia contra as mulleres foi —e segue a ser— outro dos focos máis intensos das accións.

O movemento feminista implicouse tamén no ámbito da cultura con algunhas iniciativas que querían poñer en evidencia o desequilibrio entre xéneros neste eido. Ata ben entrados os oitenta a presenza de mulleres en publicacións, exposicións e proxectos culturais era moi escasa. Isto non afectaba só ás iniciativas máis «institucionais», senón que era tamén a situación habitual nos círculos da bohemia e o *underground*. A creación, desde o movemento feminista, das revistas *Festa da palabra silenciada* e *Andaina* foi un paso importantísimo na normalización, por dar visibilidade a mulleres dos ámbitos político, social e cultural. É significativo, ademais, que a vocación das revistas era xuntar precisamente estas tres dimensións dentro dun programa transformador e feminista.

Festa da palabra silenciada é unha revista fundada en 1983 en Vigo por Feministas Independentes Galegas, dirixida por María Xosé Queizán e que contou coa implicación de Margarita Ledo, encargada do deseño. *Andaina. Revista do movemento feminista-Galicia* apareceu ese mesmo ano, impulsado pola Coordinadora Nacional de Organizacións Feministas. Nos dous casos, a creación plástica e a fotografía acompañaron desde o incio un conxunto de textos enfocados ao ámbito da literatura e a cultura —no primeiro caso— e de reflexión teórica e activismo feminista —no segundo—. Pero nas décadas dos noventa e os 2000 emerxeron outras liñas

(2009), 9. https://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_ig_monografia_visuais_004.pdf.

⁶ Méndez, obra citada, p. 13.

de acción desde o feminismo: a loita polo recoñecemento social e legal das identidades non normativas, desde o movemento LGTBI, a defensa dunha sexualidade aberta e diversa, pasaron a ocupar un espazo importante nos discursos feministas, e afectaron ao ámbito das artes. Asumindo a performatividade dos xéneros como premisa, aparecen revistas como *Non grata* ou *As+perralheiras*, nas que a fotografía, o debuxo e a expresión literaria a menudo se entrelazan, desbordando as categorías das belas artes e poñéndose ao servizo dun discurso crítico contra o binarismo de xénero, como veremos máis adiante.

A década dos noventa foi o escenario, ademais, das primeiras exposicións centradas na obra de creadoras galegas. Por unha banda, as *Bienais de Artistas Galegas*, organizadas por asociacións feministas na cidade de Vigo⁷, e en 1995 unha importante exposición de recuperación de mulleres artistas galegas do século XX organizada por Rosario Sarmiento, *A arte inexistente* (Auditorio de Galicia, 1995)⁸. María Luisa Sobrino destacaría esta bienal, nun artigo publicado na revista *Quintana*, como un dos principais eventos no proceso de visibilización das mulleres na escena artística galega⁹. A este respecto, Sobrino salienta as dificultades para a normalización na representación das mulleres nas institucións culturais, aínda moi evidentes nos primeiros anos do século XXI: «*Mientras descubrimos una abundante presencia de mujeres artistas emergentes en certámenes o premios artísticos, todavía se observa el escaso porcentaje que, en general, siguen teniendo las mujeres en las exposiciones colectivas de arte gallego*»¹⁰. Aínda que en anos posteriores se iría corrixindo este desequilibrio no referente ás exposicións, á altura de 2022 as mulleres artistas presentes nas coleccións de museos

⁷ Na Bienal de 1990 participaron as pintoras Laura Terré, Marisa Areal, Teresa Cámara, Loreto Blanco e Renata Fontenla, e na sección «Visións-Muller», as fotógrafas María Alejos, Marta Filgueira, Nieves Loperena, Xexe e Pilar Prol. Méndez, obra citada, p. 19.

⁸ *A arte inexistente: as artistas galegas no século XX* tiña textos de Estrella de Diego, María Luisa Sobrino, Rosario Sarmiento. Había obra de Mar Caldas, María de Felipe e Pamen Pereira.

⁹ M.^a Luisa Sobrino Manzanares, *Hibridaciones y diferencias. Mujeres y artes visuales en Galicia. Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte*, 7 (2006), 105-123.

¹⁰ Sobrino, obra citada, p. 106.

galegos situábase entre o 5 e o 29 % do total, sendo maior a presenza nos museos e fundacións de arte contemporánea, e menor nos museos provinciais e locais¹¹.

Un evento chave no establecemento dun espazo propio para a fotografía no ámbito cultural, como foi a Fotobienal de Vigo, amosa ben tanto o desequilibrio inicial como o proceso de incorporación de voces femininas, especialmente na década dos noventa¹².

As exposicións (anos 80 e 90)

As loitas feministas, a extensión do uso popular das cámaras fotográficas e o novo panorama cultural aberto trala morte do ditador fan posible unha maior presenza de mulleres nos espazos expositivos. No medio fotográfico, nos anos oitenta son poucas as galegas presentes en certames e publicacións, pero é significativa a chegada de creadoras internacionais moi influentes desde finais da década, case sempre en relación coas exposicións da Fotobienal de Vigo. É o caso de Martha Rosler, Nan Goldin, Karen Knorr, Susan Meiselas, ou a mexicana Graciela Iturbide.

Á vez, o cambio de década vai ser un momento chave para entender as transformacións nas políticas culturais en Galicia. Nestes anos, as distintas administracións van comezar a ver a cultura como un ámbito estratéxico por distintos motivos e a inversión no sector vai crecer exponencialmente. Intereses políticos –lexitimación das autonomías ou propaganda–, económicos –turismo–, e especificamente culturais, van confluír, derivando nunha expansión e no

¹¹ Miguel Anxo Rodríguez González, «Mujeres artistas en las colecciones de los museos gallegos. Un análisis desde el presente», *Her&Mus. Heritage & Museography*, 2022, 23 (2022), 67-88. <https://doi.org/10.34810/hermus-v23id399999>.

¹² Na primeira edición, de 1984, só aparece unha muller na terceira sección («26 fotógrafos galegos»). A fotografía é Marta Filgueira, cunha paisaxe urbana na última páxina do catálogo. Na edición de 2000 (a última), a presenza de mulleres é moito maior, con figuras coñecidas (Graciela Sacco, Belén Gómez, Ana Teresa Ortega, Milagros de la Torre) e artistas novas, a maioría vinculadas á Facultade de Belas Artes de Pontevedra (Andrea Costas, Maruxa Fernández, Belén Liste, Zoraida Marques, ou Cristina Rodríguez).

apoio institucional a iniciativas como exposicións, festivais e creación de novos espazos de exhibición. A II Mostra Fotográfica de Lugo (1989) amosa moi ben este cambio de ciclo. Os organizadores, do Grupo Fotocinematográfico Fonmiñá, explican na presentación que esta edición difire considerablemente da primeira, de 1975, porque é máis ambiciosa e conta con axudas económicas importantes¹³. A mostra xirou en torno ao tema da paisaxe e amosou instantáneas de fotógrafos recoñecidos a nivel internacional como Franco Fontana e tamén un grupo importante de galegos. Só dúas mulleres estaban presentes: Siña Fernández (Asunción Fernández Puentes) e Toñi Fernández Ónega. A primeira era fotógrafa afeccionada e directora do Colexio Fingoi de Lugo, onde incorporaba nas súas clases talleres de fotografía. A segunda levaba nove anos dedicada a este medio, participando en concursos, exposicións e publicando na prensa, segundo se indica no catálogo.

Antes da eclosión destas políticas culturais, que todo o cambiarian en Galicia no ámbito expositivo, xa estaban a funcionar eventos pioneiros como a Bienal de Pontevedra (1969-2010), a Fotobienal de Vigo (1984-2000) e o Outono Fotográfico de Ourense (desde 1983). Estaban a poñer as bases da «normalización» do ámbito expositivo, facilitando a creación dun pequeno circuito e dando visibilidade a proxectos persoais. Outras iniciativas como o Centro Galego de Arte Contemporánea (1993), os xacobeos (desde 1993), o Museo de Arte Unión Fenosa (1995) e a Fundación Luis Seoane (1996) acabarían de instaurar un sistema cultural que otorgaba visibilidade aos artistas e propiciaba a profesionalización de traballadores culturais. Cousa ben distinta é a capacidade deste sistema para garantir a subsistencia económica das creadoras e os creadores. E as galerías tamén contribuíron á visibilización e comercialización de proxectos, nalgúns casos de fotógrafos. Trinta e SCQ en Compostela, Adhoc e Baceiros en Vigo, Marisa Marimón en Ourense, ou Clérigos en Lugo xurdiron entre 1985 e 1997, estando todas elas en activo no cambio de milenio.

A fotografía, como medio específico, beneficiouse desta expansión dos espazos e programas culturais, pero fíxoo de modo

¹³ Contou co apoio da Xunta de Galicia, Deputación de Lugo e do concello da cidade. *II Mostra Fotográfica Lugo 1989* (Grupo Fotocinematográfico Fonmiñá / Deputación Provincial de Lugo, 1989).

paradóxico: este cambio de década deixou claro que o ámbito das artes plásticas nutríase da mesturaba de disciplinas e disolvía as técnicas. A fotografía xa era en moitos casos usada dentro de estratexias creativas xunto con outros materiais e moi a menudo con textos que acompañaban, explicaban ou creaban fisuras na interpretación da imaxe.

A Fotobienal de 1990 foi un exemplo moi bo desta deriva e os organizadores –Manuel Sendón e Xosé L. Suárez Canal– foron conscientes dos cambios¹⁴. A interacción texto-imaxe nesta edición foi máis que evidente. A sección «Documentalismo social contemporáneo» amosou en Vigo o traballo de Martha Rosler e Allan Sekula, dous dos principais referentes da fotografía contemporánea, moi vinculados tamén co ámbito das artes plásticas. Martha Rosler presentou imaxes de «non lugares», representativas da arquitectura dos aeroportos e outros espazos de tránsito. Os seus textos engaden un elemento conceptual, potencian un xogo entre significantes textuais e non textuais que evita a fixación de sentidos únicos. A estratexia de Rosler e de Sekula está fundamentada na revisión crítica do realismo fotográfico: xuntando texto e imaxe nunha relación dialéctica (fuxían da idea de ilustración con imaxes dunha mensaxe), desenvolvían unha práctica experimental que mantiña a conexión forte cos contextos fotografados, pero se afastaba da tradición da fotografía humanista¹⁵. Esta vía vai deixar unha impronta importante no contexto da fotografía en Galicia na década dos noventa.

Tamén deixará unha forte impronta outra vía que se achega máis á intimidade, á exposición pública de vidas privadas desde a

¹⁴ Na presentación explican que, se nos anos 80 «as fronteiras entre pintura, escultura e fotografía eran difusas, este ano observaremos como a moitos dos fotógrafos mostrados en Documentalismo Social Contemporáneo se lles queda corta a fotografía, entendida nun sentido purista, e necesitan contextualizala ou complementala con textos». Manuel Sendón e Xosé L. Suárez Canal, «Presentación», en *IV Fotobienal. Vigo 90*. (CEF / Concello de Vigo, 1990), 7.

¹⁵ Benjamin Buchloh ten explicado que o realismo crítico de Sekula marca distancias tanto coa práctica da arte contemporánea como coa fotografía documental humanista. Podemos trasladar estas apreciacións ao traballo de Rosler. Benjamin Buchloh, «Allan Sekula: between discourse and document», en *Allan Sekula: Fish Story*, ed. by A. Sekula & C. Lorenz (Witte de With & Richter Verlag, 2002).

vulnerabilidade. A dualidade entre o público e o privado aparecía nas imaxes de Nan Goldin, da que se expuxeron algunhas mostras da serie *A balada da dependencia sexual* cun breve texto explicativo, que contrapón o diario visual —«é o diario que lle deixo ler á xente»—, e os escritos, que —explica a fotógrafa— son privados. Esta foi a primeira vez que se expuxo a obra de Goldin en España.

Algunhas figuras quedaron nas marxes desta realidade nova no panorama cultural galego. É o caso da fotógrafa Marta G. Filgueira, que a finais dos oitenta xa se dedicaba á fotografía asumindo un punto de vista decididamente autoral. No volume dedicado á fotografía, de 2006, Silvia García fálanos dunha rapaza que se interesa polo medio grazas á biblioteca do pai, cunha aprendizaxe primeira con Xulio Gil (fotógrafo e profesor de instituto en Vigo), e talleres desde moi nova con fotógrafos profesionais como Javier Valhonrat, Ouka-Lele, Manolo Laguillo ou Chema Madoz¹⁶. A pesar deste achegamento ao ámbito, chama a atención que na balanza entre profesionalización e ética do traballo fotográfico, Filgueira sempre estivo máis achegada á segunda. O relativo afastamento con respecto aos contextos expositivos coincidiu coa súa relación co poeta Carlos Oroza, poeta *underground* venerado nos ambientes bohemios, da movida e da vangarda artística viguesa. Desde 1989 manterá unha relación que dalgún xeito a «conformou», como ela mesma manifestaría anos despois¹⁷. Unha certa marxinalidade pode ser atribuíble tanto ao poeta como á fotógrafa, que preferiron non estar supeditados ás lóxicas institucionais e á profesionalización, e manterse achegados aos ambientes duros da cidade:

El Casco Vello Alto, donde se encontraba mi estudio, era por entonces el barrio más marginal y maldito del centro de Vigo, donde

¹⁶ Silvia García, *Marta Filgueira* (Deputación de Pontevedra, 2006), 27.

¹⁷ «No sólo fue su obra, sino que sus actitudes vitales, muy parecidas a las mías desde el principio: soledad, tendencia al aislamiento y al silencio, intensa y permanente dedicación en exclusiva a la investigación creativa, rechazo del éxito... Todas sus actitudes me influyeron en lo más profundo, afirmándose en la consideración de la poesía como algo íntimo y secreto, pudiendo sin embargo llegar a ser universal, como lo es la poesía individual e irreplicable de Carlos Oroza». Filgueira, Marta Filgueira, «Carta a Carlos Oroza: 'Tú y yo somos lo mismo: el ídem de dos almas'», *Faro de Vigo*, 3 de xaneiro de 2024.

las jeringuillas entraban por debajo de las puertas mientras los yonquis agonizaban en los portales. El negocio de la prostitución completaba el cuadro que valga la redundancia, cuadraba perfectamente tanto con su oficio de poeta como con mi trabajo creativo, hundida entre las luces rojas de mi laboratorio de revelado. Durante ocho años compartimos ese espacio y vivencias de todo tipo. Carlos con su máquina de escribir y sus grabadoras y yo con mis máquinas de fotografiar.

Filgueira sempre se mantivo dentro dunha radical independencia e cun proxecto persoal non atento ás modas nin ao sistema da arte. Realizou fotografías por encargo para portadas de discos, libros e revistas, pero tamén se achegou a contextos difíciles, como os poboados xitanos de Barreiro e O Gorxal, en Vigo, que ían ser desaloxados. A mediados dos 90 remata a súa tese de doutoramento en Historia da Arte, e máis tarde compaxinará o traballo fotográfico persoal con aulas na Escola Superior de Arte Dramática de Galicia.

A creación da facultade de Belas Artes de Pontevedra en 1990 supuxo un elemento fundamental na formación das artistas de Galicia. Hai un antes e un despois da posta en marcha da facultade, porque as bases da formación van acoller algunhas das innovacións asociadas ás novas tendencias dos anos 60 e 70: abandónase a primacía das técnicas, propiciando unha apertura á experimentación e o procesual; asúmese a importancia central da idea de «proxecto», o que implica a necesidade de adaptar a selección de materiais, técnicas e procesos a unha base discursiva; trabállase con atención a capacidade argumentativa do alumnado, facendo que os artistas desenvolvan estratexias lingüísticas adaptadas aos seus proxectos¹⁸. O traballo de moitas fotografías dos anos noventa e primeiros dous mil amosa como o elemento discursivo entrou con forza na disciplina.

É significativo o caso de artistas que se formaron fóra, noutras facultades de Belas Artes, e regresarían a Galicia para realizar a tese de doutoramento e defendela en Pontevedra. Carme Nogueira e

¹⁸ Se ben é certo que certas disciplinas como a fotografía e o audiovisual non se someteron con tanta claridade a estas premisas, conservando moito dese respecto polo coñecemento das técnicas específicas, tamén se viron afectadas.

Mar Caldas son bos exemplos¹⁹. Caldas, que participara en 1994 na Fotobienal de Vigo, afondou tralos seus estudos de Belas Artes en Valencia nunha liña de traballo que fusionaba o interese polo propio corpo como ámbito de exploración co recurso á escrita. O uso da fotografía na súa obra vai estar determinado polo propósito de documentar as performances e intervencións, e posteriormente os materiais resultantes van dar lugar a un traballo de montaxe supeditado á idea de instalación. Obras realizadas en 1997 como *Cautiverio*, *Arrastrando el desasosiego* ou *Para empezar* implican procesos que teñen o corpo no seu centro: na primeira a artista, colocada diante dun taboleiro, vai vendo como grapan partes do seu cabelo que logo vai ser cortado; na segunda a artista realiza un vestido con láminas de látex nas que quedan impresos textos mecanografados do *Livro do desassosiego*, de Fernando Pessoa, e pasea o vestido por unhas dunas; na terceira, a artista corta partes do seu pelo, que logo introduce en sobres translúcidos que enviará por correo a amizades.

Entre as artistas formadas nas facultades de Belas Artes vai ser moi habitual transitar por medios e disciplinas variadas sen maior problema. Antía Moure, por exemplo, traballou especialmente con fotografía ata o 2005²⁰, e vai ser moi habitual no seu traballo a mestura de medios, como por exemplo cando fotografía espazos abandonados nos que o texto emerxe con frases duras que aluden a dramas e crises sentimentais: *En aquella habitación, después de gritar*, ou *Té quise más que a nadie, hijo de puta* (ambas de 2004). Esta serie conforma un repertorio de aforismos visuais que, en palabras de María Luisa Sobrino, «conforman o imaxinario colectivo do desamor, a dor ou o engano»²¹.

O tipo de arte que se presenta nos espazos de exhibición estes anos vai depender en boa medida das persoas que estean ao fronte da institución e do apoio que teña na administración. As exposicións con temática LGTBI en Galicia da primeira década dos

¹⁹ Nogueira licenciouse na Universidade de Salamanca e Caldas na de Valencia.

²⁰ Participará en mostras colectivas no Auditorio de Galicia e na Casa da Parra (Compostela, 2002, 2003 e 2004), Centro Portugués de Serigrafía (Lisboa, 2006), ou Matadero (Madrid, 2006).

²¹ María Luisa Sobrino, obra citada, 2006, 121.

2000 fixéronse baixo o paraugas de gobernos progresistas, e van ser recoñecidas como das máis importantes no contexto peninsular das últimas décadas: é o caso de *Radicais libres: experiencias gays e lésbicas na arte peninsular* (comisariada por Xosé M. Buxán Bran no Auditorio de Galicia, de 2005), *A batalla dos xéneros e En todas partes. Políticas da diversidade sexual* (CGAC, 2007 e 2009 respectivamente, con comisariado de Juan Vivente Aliaga)²². Con Manuel Olveira de director e Manuel Segade de coordinador de exposicións o CGAC apostou por dar visibilidade a outras representacións dos feminismos, asumindo a crítica do binarismo sexual e de xénero. Nestas tres exposicións a fotografía ocuparía un lugar destacado, exhibíndose traballos de Alex Mene, Félix Fernández, Salvador Cidrás e Fefa Vila (LSD), entre outras.

Corpo e relato: as belas artes

O traballo sobre o corpo vai ser un dos eixos das propostas artísticas e fotográficas dos últimos anos. Por unha banda, reflicte as prácticas de investigación-creación na plástica contemporánea e, por outra, remite ás exploracións no ámbito do xénero e o recoñecemento da performatividade deste. Destacaba María Luisa Sobrino no artigo antes citado a preferencia das artistas mulleres no cambio de milenio por temáticas que aluden á fusión entre identidade persoal e social, poñendo énfase no corpo, o autorretrato e a biografía, pero tamén incluíndo «escenografías simples e afectivas do ámbito doméstico»²³.

Con Victoria Diehl o vínculo entre tempo, fotografía e corpo faise moi explícito. *Vida y muerte de las estatuas* (2003) componse dunha serie de fotografías de esculturas ou parte delas onde se destacan certos elementos manipulados que conseguen confundir

²² O Auditorio de Galicia depende do Concello de Santiago de Compostela e en 2005 estaba gobernado pola coalición do PSOE e BNG. O CGAC depende da Xunta de Galicia, e nos anos das exposicións citadas estaba gobernada por esa mesma coalición.

²³ Sobrino, obra citada, p. 108. De entre as que selecciona no seu artigo, catro traballan desde o medio fotográfico: Ana Fernández, Antía Moure, Andrea Costas e Victoria Diehl.

a percepción, xerando dúbidas sobre se son realmente parte das estatuas ou fragmentos de corpos reais. A súa obra anticipaba, con imaxes perturbadoras, algúns dos debates actuais en torno á hibridación cultura-natureza e a fusión entre corpos humanos e non humanos, propostos por autores como Bruno Latour ou Donna Haraway²⁴. Rosa Olivares explica como foi alterando o seu procedemento creativo: nos primeiros traballos aplicaba lixeiros toques de cor sobre imaxes de esculturas, engadindo vida á pedra, «encarnando» a materia inerte, mentres que nos últimos o proceso é o inverso: corpos reais perden cor e presentan fendas e asperezas»²⁵.

Ruth Massó realizara unha serie en 1994 en torno á idea da indagación nas vidas alleas con fotografías de cartas reescritas e manipuladas, e un rexistro dun ámbito doméstico aparentemente abandonado. Tamén as identidades aparecían confundidas e confusas. *Cartas á fisionomía* mestura realidade e ficción, recreando a unha hipotética porteira que colle cartas dalgún inquilino, que le e escribe reinventando as historias. As imaxes de interiores están feitas con cámara estenopeica. Massó, licenciada en BB.AA. pola Universidade de Vigo, obtivo unha bolsa de ampliación de estudos en Munich e publicou esta serie na colección «Do trinquete», do CEF. Característico destes traballos da fotografía é unha atención ao paso do tempo e a construción de relatos. O relato, a reconstrución de historias mesturando realidade e ficción, vai ser característico dalgúns traballos destes anos das estudantes de Belas Artes de Pontevedra. Tamén o uso de cámaras estenopeicas, que dan unha imaxe anacrónica e de forte carácter plástico.

Con fotografías esvaídas e deterioradas dos anos corenta e cincuenta, Olalla García San León elaborou *Lección de memoria* (2003), transmitindo unha recreación dos ambientes do ensino da Galicia do franquismo²⁶. Son serigrafías sobre lousa ou sobre taboleiro, e imaxes transferidas sobre xiz pertencentes a arquivos familiares e recordan ás montaxes con imaxes de arquivo de suízos

²⁴ «Mediante esta aparencia ambigua entre lo orgánico y lo inorgánico pretende conmovernos y engañarnos hasta tal punto que lleguemos a creer que estamos ante un ser vivo». Sobrino, obra citada, p. 215.

²⁵ Rosa Olivares, *100 Fotografías Españolas* (Editorial Exit, 2005).

²⁶ Olalla García San León, *Lección de memoria*. Col. «Do Trinquete» (Centro de Estudos Fotográficos, 2003).

desaparecidos, de Christian Boltanski, artista que tivera unha exposición no CGAC en 1995. Retratos de grupos escolares con fondos de arquitectura humilde, retratos de nenos e nenas polo xeral con facianas serias e distantes. Poucos anos despois, en 2015, Sara Rosales Sueiro presentará a súa tese de doutoramento –dirixida por Manuel Sendón– sobre o tema dos arquivos fotográficos familiares vinculados coa emigración²⁷. O traballo do grupo Investigacións Fotográficas da Universidade de Vigo en torno aos arquivos familiares indagaría nestes anos en torno a un tipo de produción e unha estética que nos fala da popularización da fotografía como medio artístico e social na Galicia de mediados do século XX²⁸.

Na súa tese, Sara Rosales establece unha relación entre a popularización das cámaras fotográficas domésticas e a perda de rixidez na pose e na presentación dos retratados. Este fenómeno produciuse antes entre as familias emigradas en América, a principios dos anos cincuenta, mentres que en Galicia haberá que agardar a finais dos setenta, en moitos casos da man de familias retornadas²⁹. A escrita acada unha grande importancia nos envíos postais, acompañando á imaxe fotográfica. Aparece habitualmente no reverso, contextualizando, explicando e complementando as imaxes pero sen interferir con elas.

E outra das derivas da fotografía das últimas décadas ten que ver co cuestionamento da autoría. Froito dunha reflexión crítica sobre os paradigmas da arte moderna, que conecta co apropiacionismo postmoderno, ponse en cuestión a necesidade de identificación dos estilos persoais na arte. A utilización de materiais atopados ou de procedencia diversa faise habitual nos proxectos e altera a consideración da fotografía. Andrea Costas, por exemplo, traballa desde o 2000 en torno ao xogo de identidades en contextos familiares. O CEF publicou dous libros de Andrea: *Formas de ser*

²⁷ Sara Rosales Sueiro, «Presencia y ausencia. El papel de la emigración privada en la emigración gallega a América en el siglo XX» (Tese de doutoramento, Universidade de Vigo, 2015).

²⁸ Algunha das fotografías usadas nos proxectos artísticos de Olalla García aparecerán logo na tese de Sara Rosales, en concreto, unha imaxe de Marosi Sueiro con uniforme escolar, globo terráqueo e mapa de España, tomada nun colexio de nenas de Sanxenxo en 1955. Rosales, obra citada, p. 235.

²⁹ Rosales, obra citada, p. 73.

(2002) e *Persoal e transferíbel* (2006), na colección «Do tringue»³⁰. O segundo é o resultado da Bolsa de Creación Fotográfica do Concello de Santiago, e presenta unha compilación extensa de fotografías da familia e persoas achegadas presentadas como antídoto fronte á velocidade da vida moderna e a súa espectacularización. «A cámara foi o medio co que nove voluntarios tratamos de descifrar e almacenar os intres cotiáns que nos constitúen intimamente. Cadaquén os seus. Creamos a nosa propia representación, tratando situacións anódinas como se fosen esenciais»³¹. O libro recolle imaxes de procedencia variada, feitas polos protagonistas e co-autores do traballo: desde familiares da autora a un inmigrante africano. É unha selección moi subxectiva de Andrea Costas pero, sobre todo, unha «experiencia de comunicación».

Os outros xéneros, as batallas

Na primeira década do século XXI os debates en torno ao xénero irrompen con forza no panorama galego das artes visuais, como xa sinalamos, afectando de cheo á práctica fotográfica. O feminismo faise aínda máis plural e o cuestionamento ás categorías binarias parece ter tamén unha derivada que afecta ao contexto cultural: temos creadoras que aceptan e aproveitan o marco institucional para amosar os seus traballos (nas exposicións e nas publicacións especializadas) mentres outras producen un tipo de visualidade adaptada aos formatos autoeditados³². Anxela Caramés realizou unha importante recompilación de prácticas dun e outro tipo para a exposición *Alén dos xéneros*. Nalgúns casos, como o de Félix Fernández, o activismo de xénero entrelázase coa loita por definir a propia identidade como artistas, en contextos complexos

³⁰ Na colección publicaron os seus primeiros fotolibros Ruth Massó, Andrea Costas, Olga Osorio, Olalla García San León e Victoria Diehl. Foi iniciativa do Centro de Estudos Fotográficos, que tamén impulsaría nestes anos co apoio do Concello de Santiago de Compostela as Bolsas de Creación Fotográfica.

³¹ Andrea Costas, *Personal e transferíbel*. Col. «Do Tringue» (Centro de Estudos Fotográficos, 2006), 9.

³² Ver, para este tema, o texto de María Gil nesta mesma publicación.

(por exemplo, en *Sensible á beleza*, de 2003); outras obras, como *Conversa* (2003) e *Dobre ou nada* (2006) de Alex Mene, amosan unha vontade de exploración nas identidades gais que non agochan a vulnerabilidade.³³ Xosé M. Buxán Bran escribía xa en 2009 sobre estes artistas, representativos das novas aproximacións ás outras masculinidades:

O caso de Félix Fernández e mailo o de Álex Mene poden ser a expresión de dous camiños paralelos, porque en ambos o propio autorretrato sexualizado constrúe unha parte fundamental do seu discurso, e porque a ambos os une un evidente goce na auto representación do propio corpo nú. A isto se une o feito de que en ambos fotografía e vídeo teñen sido as súas ferramentas de uso habitual. Mais, sen embargo, Félix caracterízase por unha recreación da masculinidade que fai maior acopio de cuestións teatrais e performativas e tamén de postas en escena barrocas, onde hai lugar a complexas escenificacións (...) mentres Álex vén reivindicando unha ollada moito máis pausada e contida, moito máis íntima e doméstica, e centrada principalmente en torno ás narrativas dos xogos dos afectos³⁴.

Unha liña da que participou a fotografía nestes anos foi a do autopracer e a exhibición do sexo entre mulleres «sen pudor», como no caso das propostas de LSD, colectivo madrileño do que formaba parte a socióloga galega Fefa Vila³⁵. Por medio de accións na rúa e da publicación *Non grata* (1994-1998) amosaron as posibilidades de unir performance e fotografía, con imaxes dunha plasticidade e contundencia formidables. O movemento LGTBI deixou unha forte pegada no contexto cultural e moitas das pezas e intervencións realizadas amosan un protagonismo importante da fotografía. Como xa estaba a acontecer no ámbito específico da artes plásticas,

³³ Anxela Caramés, «Alén dos xéneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia». En *Alén dos xéneros* (Museo de Arte Contemporánea de Vigo / Auditorio de Galicia, 2017), 13-41.

³⁴ Xosé M. Buxán Bran, «Entre o vigor e a graza. Representacións das masculinidades na Galiza», *Nós. Suplemento de Cultura do Xornal de Galicia*, 30 de maio de 2009, 3.

³⁵ Anxela Caramés, obra citada, p.30-31.

a pureza do medio non aguantaba estes impulsos transformadores e a menudo a fotografía estaba aí acompañando aos textos nas publicacións, ou documentando performances.

A revista *As+perralheiras*, das MariBolheras Precárias, publicada entre 2004 e 2006 na Coruña, recolleu fotografías na portada das integrantes do grupo cunha consciencia de estar a facer un acto de autoafirmación identitaria. Estratexias como a *performatividade* e a mascarada recollían a liña de pensamento activista das teóricas do movemento *queer*, descompoñendo a estabilidade dos roles de xénero e toda a construción social asociada. Estas prácticas implican un traballo sobre a superficie dos corpos e supoñen un cuestionamento radical da naturalización de sexo e xénero, na liña da Judith Butler dos anos noventa³⁶. O travestismo, en Butler, sería unha estratexia eficaz para amosar o artificioso das identificacións cos xéneros instituídos socialmente, que xa de por si é resultado da repetición de xestos, actos e realizacións³⁷. No suplemento *Nós*, de 2009, recollíanse tamén imaxes e un artigo sobre as MariBolheras Precárias, onde a fotografía rexeita códigos e vontade de distinción e artisticidade³⁸. A documentación amosa a vontade de facer un rexistro desde a proximidade nas situacións e comunidades subalternas. Este activismo *queer* contaba con referentes anglosaxóns como Gran Fury e Act Up, que entrelazaban teoría crítica, arte, subversión inmobiliaria e diversión.

Podemos afirmar que os esforzos das artistas e outros axentes da cultura implicadas na práctica fotográfica conseguiron abrir nestas décadas espazos de visibilidade no contexto cultural galego. Pero esa denominada «normalización» non recolleu realidades e prácticas que –voluntaria ou involuntariamente– se mantiveron

³⁶ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Paidós, 2016).

³⁷ A teórica americana puña énfase na importancia do estilo na configuración das identidades, fronte ao concepto de «interiorización»: «Hay que tener en consideración que el género (...) es un estilo corporal, un 'acto', por así decirlo, que es al mismo tiempo intencional y performativo (donde performativo indica una construcción contingente y dramática del significado)». Butler, obra citada, p. 271.

³⁸ Lucía Bello e Anxela Caramés, «As Maribolheras non separamos a festa da loita», *Nós. Suplemento de Cultura* (suplemento do *Xornal de Galicia*), 30 de maio de 2009, 5.

nas marxes, preservando a independencia e o sentido crítico. Nada novo, por outra banda, pois é característico do xogo de visibilidade e lexitimación no mundo da arte. Tal vez a progresiva toma de consciencia da dimensión política das artes estea a afastar a moitas creadoras destas redes e contextos de institucionalidade, que tampouco garantizan precisamente unhas condicións laborais dignas. En paralelo, as loitas feministas viviron un proceso semellante: as loitas que foron conseguindo algunhas conquistas se van acompañando de debates e discrepancias internas –como ten sinalado Lourdes Méndez– e, sobre todo, de novas loitas que moven os marcos e renovan os discursos do movemento.

O íntimo como motivo fotográfico

*Cada vez vexo máis claro
que toda arte é autobiográfica.*

Rachel Cusk

ANDREA COSTAS LAGO

Pensar dende a experiencia

Eu cada vez vexo máis claro que toda a cultura se constrúe dende as experiencias subxectivas, incluso a ciencia. Resulta curioso que, nun contexto académico, a experiencia persoal siga a xerar certo estrañamento cando se converte en material de análise. Aínda que en universidades anglosaxoas, nos estudos feministas recentes e no pensamento situado esta metodoloxía gañou lexitimidade, aínda persiste nalgúns sectores académicos a noción de que o coñecemento se constrúe dende unha suposta distancia obxectiva, a pesar de que esta idea foi amplamente problematizada. Porén, pensar dende a vivencia propia non é un simple exercicio de introspección, senón unha estratexia crítica que permite revelar estruturas máis amplas a través do aparentemente nimio.

Donna Haraway¹ xa advertía contra a ilusión da perspectiva neutral, defendendo na súa teoría do coñecemento situado que todo saber está condicionado polo lugar dende o que se constrúe.

¹ Donna Haraway, «Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial», en *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*, ed. por Jorge Ardití, Fernando García Selgas y Jackie Orr (Ediciones Cátedra, 1995), 313-346.

Nesta liña, autoras como Sara Ahmed² sinalaron como a experiencia é fundamental para entender a política dos afectos e a construción do suxeito. Así mesmo, bell hooks reivindicou a pedagogía do íntimo como ferramenta para politizar a vida cotiá e transformar as dinámicas do coñecemento³. Neste marco, o traballo coa imaxe non só documenta, senón que xera coñecemento dende unha posición encarnada e afectiva. Por iso, a miña aproximación á fotografía e á arte non pode entenderse á marxe da miña subxectividade.

Neste caso, evitar o persoal sería un artificio. O tema do que se trata aquí –as propias experiencias coa imaxe, a fotografía e a arte– non pode desvincularse da identidade de quen o narra. Pero esta implicación non responde só a unha elección metodolóxica ou a unha tendencia dentro dos estudos feministas; é tamén unha cuestión de necesidade. Non podería abordalo doutra forma porque a miña maneira de estar no mundo sempre foi autoexploradora e inquisitiva, aínda que ao mesmo tempo sensible e doadamente atribulada. Nunca me pareceu fácil aquilo de «coñécete a ti mesmo», e porén, atopei na imaxe unha ferramenta para achegarme a ese enigma.

Tampouco se trata dun exercicio meramente introspectivo. O próximo e o familiar parécenme espazos onde se manifestan as cuestións máis globais, políticas e significativas para a vida humana. Dende esta perspectiva, a autoetnografía constitúe unha práctica crítica que interconecta o íntimo co político e permite pensar o persoal como lugar de produción de coñecemento situado. Así a definen Carolyn Ellis, E. Adams e Arthur Bochner, cando afirman que é «unha aproximación á investigación e á escritura que busca describir e analizar sistematicamente a experiencia persoal para comprender a experiencia cultural»⁴. O feito de traballar dende o íntimo, o afectivo ou o corporal supón tamén unha toma de posición fronte ao que historicamente foi expulsado dos espazos de saber lexitimado. A autoetnografía, especialmente cando é empregada por creadoras, funciona como unha estratexia crítica contra a desvalorización sistemática da experiencia situada, tantas veces

² Sara Ahmed, *Vivir una vida feminista* (Bellaterra, 2020).

³ bell hooks, *Enseñar a transgredir: La educación como práctica de la libertad*, (Morata, 2017).

⁴ Carolyn Ellis et al., «Autoethnography: An Overview». *Historical Social Research*, 35, n.4 (2011): 273-290.

identificada co feminino e, por tanto, considerada menor. Mentres que aos autores varóns raramente se lles cuestiona canto das súas obras nace da súa vida, nas mulleres esta relación co autobiográfico adoita ser recibida con sospeita ou condescendencia. Apostar pola autoetnografía é tamén poñer en valor ese relato, non unicamente como expresión confesional ou autorreferencial, senón como análise, resistencia e forma de coñecemento. Neste sentido, recollo a herdanza dunha tradición de mulleres creadoras que traballaron dende a propia experiencia para abrir novos camiños de pensamento e representación. Moitas delas foron invisibilizadas, pero ao atopalas e valoralas, amplío non só a miña ollada sobre a arte, senón tamén a forma en que me posiciono dentro dela.

Ao longo deste capítulo, desenvolverei estas ideas a partir do meu traballo en fotografía e na construción de imaxes, entendidas non como un simple testemuño persoal, senón como un cruce entre o íntimo e o político, o visual e o conceptual. Esta práctica visual vai acompañada dunha dimensión reflexiva e escrita que, desde a crítica e o pensamento situado, forma parte tamén dun proceso autoetnográfico. Así, o facer e o pensar, a imaxe e a palabra, constitúen dúas formas complementarias de abordar a experiencia desde a subxectividade.

Pequeno mapa

Son unha muller nacida en Vigo a finais dos 70. Neta de xente labrega e filla de xente obreira que viviron de preto tempos moi escuros e, despois, a etapa do *desarrollismo*. Na miña casa non se falaba galego, aínda que si na da miña avoa, a quen chamaban de vostede. Sempre fun unha cativa algo soñadora, inclinada polas materias creativas. Tamén algo tímida e retraída. A miña familia apoioume e cheguei a facer Belas Artes nun momento de grande enerxía e actividade na Facultade de Pontevedra, onde aprendín moitísimo e coñecín xente coa que me sentía moi a gusto.

Logo pasei un ano en Barcelona, outro en Londres, rematando os estudos e buscando a vida. Unha época «trombólica», como diría un amigo meu. Despois volví a Vigo, dándome conta de que eu pertencía a esta xeografía, humana e natural, que este é o meu sitio. Traballei como deseñadora, camareira, fotógrafa,

técnica de son, mestra, artista... Ningunha etiqueta coa que me sentira plenamente identificada. Como unha infiltrada que non remata de encaixar.

Interésanme moito as relacións humanas, que me resultan misteriosas a miúdo, mesmo comigo mesma. Diría que teño un carácter bastante ambivalente, mesmo antes de ser nai: case tan insegura, desconfiada e dependente como insistente, valente e empática. Na miña familia houbo bastantes dificultades psicolóxicas e de comunicación. O contacto físico tamén nos custaba. E por iso, seguramente, fago un tipo de traballo que fala das relacións interpersoais, dos conflitos que xorden delas e do meu desexo de mellorar nese aspecto.

Actualmente son profesora asociada na Facultade onde estudei e estou tentando rematar unha tese doutoral que nunca pensei que faría, e moito menos sobre un tema como a autorrepresentación da maternidade. Esta investigación naceu dunha necesidade máis que dunha decisión planificada, do choque entre a experiencia propia e o que culturalmente nos ensinaron a esperar dela. Interésame ese espazo de tensión entre o íntimo e o político, entre o que se considera privado e o que, en realidade, é profundamente colectivo. Porque o corpo materno sempre estivo representado, pero case nunca por quen o habita.

Remexendo na identidade

Esta imaxe pertence á serie *Incorporados*, incluída no libro *Formas de ser*, publicado polo Centro de Estudos Fotográficos (CEF) no ano 2002. O libro recollía tres series fotográficas realizadas na etapa final da carreira, e esta en concreto artellábase arredor dos corpos que conformaban o meu espazo íntimo e familiar naquel momento.

Incorporados foi un proxecto de investigación visual, que parte dun traballo da materia de fotografía cursada con Manuel Sendón, no que indago o impulso de achegarme —a través do corpo— a aquilo que me definía, sen saber moi ben como. Fotografei fragmentos dos corpos das persoas que formaban o meu hábitat próximo: miña nai, meu pai, miña irmá, a miña avoa, a miña tía Maribel e Diego. Logo amplíei esas imaxes en papel fotográfico e fixen coincidir eses fragmentos co meu propio corpo. A cámara disparábaa Diego, e o



Fig. 1. Da serie *Incorporados*. 2001

proceso, lonxe de ser doado, tivo moito de precario, de improvisado, de insistencia máis que de fluidez.

Ao revisar agora este traballo, non podo evitar recoñecer nel un xeito moi xuvenil de pensar a identidade. A necesidade de saber quen era, de onde viña, que partes do que son se deben aos demais. Houbo quen catalogou este traballo como «esencialista» –nun tempo no que esa palabra xa soaba a acusación–, e tal vez algo diso hai. O que eu buscaba non era fixar unha esencia sen contradicións, senón mergullarme na ambigüidade mesma da pertenza, na contradición entre a vontade de definírnos e a certeza de que toda identidade é, en parte, construída e compartida.

No libro aparece este texto, que funcionaba como un limiar máis íntimo ca explicativo:

Eles son o que eu son, fórmanme, complétanme. Eu utilízooos, só cunha pequena sombra de culpabilidade inútil. Así é o amor. Seis persoas que fan un pequeno resumo de min, un esbozo, máis seguramente aburriría, como algo demasiado coñecido. Polo de agora

son as máis importantes: miña nai, meu pai, miña irmá, miña avoa, miña tía e o meu mozo (a quen ademais lle debo estas fotos). Neles teño a nena que fun, a muller e a anciá que hei ser, e o home que moitas veces quixera ser. Tamén o que non desexo e soamente comparto, como a enfermidade e a dor. Ispo que os posúo, que me pertencen, para ben e para mal utilizámonos mutuamente e seguimos xuntos. Amósovolos nunha arroutada de sinceridade, agachada nun artificio que me protexe, como escudo amoroso, das vosas olladas tamén sinceras⁵.

Ese texto —que agora soa desde a distancia, pero segue sendo meu— contiña xa moitas das cuestións que me seguiron acompañando: a vulnerabilidade, a dependencia, a mirada que busca amparo na imaxe, o corpo como arquivo dos vínculos. Sen saber aínda que faría disto un camiño, xa intuía que todo comezaba alí: no doméstico, no próximo, no que non adoita considerarse artístico. E tamén nese desexo de artellar unha linguaxe co que tiña máis preto.

2001: Bolsa *Novos Valores* da Deputación de Pontevedra. Exposición individual *Andrea Costas* no ciclo *Miradas Virxes* do Centro Torrente Ballester de Ferrol. Trasládome a Barcelona con bolsa *Séneca* para rematar a carreira. Amplío fotografías no laboratorio da Facultade de Belas Artes. 2002: Publicación do libro *Formas de ser* (Ed. DoTrinque). Accésit no Certame de Fotografía *Injuve*. Exposicións *Formas de Ser* (Ourense, Pontevedra), *Identidades* e *Imaxes Maiores*. Marcho a Londres sen plan concreto. Etapa de angustia, liberdade e exploración. Participo nun grupo de danza contemporánea para emigrantes. 2003: Exposición individual *Formas de Ser* na Fundación Laxeiro de Vigo. Exposición colectiva *Identidades* no Museo do Pobo Galego. Volvo a Galicia. Comezo a traballar con Roberto Alonso nun estudo de deseño. Retomo clases de danza contemporánea. 2004: Bolsa de creación do Concello de Santiago. Curso de performance no MARCO. Inicio das actuacións con 3Marías. Exposición colectiva *O Feito Fotográfico* no MARCO. 2005:

Remata o traballo no estudo de deseño. Traballos esporádicos como camareira. 2005–2006: Desenvolvemento do proxecto *Persoal e transferíbel* grazas á bolsa do Concello de Santiago. 2006: Exposición individual *Persoal e transferíbel* na Fundación Torrente Ballester. Publicación da monografía homónima. Exposición individual *Formas de Ser* no Auditorio Municipal de Cangas. Inicio do traballo como docente en AulaD Escola de Deseño. Exposicións colectivas *Iconos*, *Estampa*, *A fragilidade da mirada*, *Boas Pezas*. Performances *La buena vida e Gimnasia pasiva* co grupo *3Marías*. 2006–2007: Serie fotográfica *Presente continuo*. Performance *Aquí? Agora?* con Olga Cameselle e Alfredo Rodríguez. 2007: Performance *Visita guiada* con *3Marías* no MARCO. Exposición colectiva *3Fragmentos*. Selección no V Premio Auditorio de Galicia. 1.º Premio VI Certame de Artes Plásticas da Deputación de Ourense. 2008: Accésit VII Certame de Artes Plásticas da Deputación de Ourense. Colaboración con Rosa Enríquez na serie *Nós ante a inmensidade*. Exposicións colectivas *Marxes e Mapas*, *NovaMente*, *Galicia 25*, *Mapas creativos*, *Fotos e Palabras*.

Crear o que xa existe

Esta peza naceu, nun primeiro momento, como unha proposta para unha sección da revista *A Nosa Terra* que coordinaba Manuel Sendón, tamén titulada *Inédito* (da que non chegou a formar parte). A idea era aportar imaxes dun proxecto que non se tivera mostrado anteriormente. Pensando niso, ocorréuseme tentar capturar algo que nunca presenciara: un xesto de tenrura entre o meu pai e a súa nai, a avoa María.

Na miña familia, como en tantas outras, o afecto non se expresa con facilidade. Os xestos visibles –bicos, apertas, palabras agarimosas– son raros. A estima maniféstase facendo cousas polo outro, resolvendo necesidades, traballando, ocupándose. A sesión de fotos foi incómoda ao comezo, con moitas tomas que deixaban ver esa falta de costume. Pero pouco a pouco foron aparecendo momentos de contacto, de proximidade, de agarimo tranquilo e auténtico.

*O meu pai e a súa nai.
Unha aperta, un bico, un quérote...
Algo común, sen importancia...?
Para min unha visión extraordinaria, un xesto inédito, sen
precedentes.
Toda unha vida xuntos e esta foi a primeira vez.
Quizais a derradeira.
Só porque eu llelo pido.
A escusa perfecta.
Un espellismo fugaz, aínda que non falso no fondo.
Baseado en feitos reais.
Intimidade en exceso.
Intimida.
Dar o amor por suposto.
E máis doado...*

A peza presenta unha fotografía en gran formato (1,5 m de alto), cun texto vinilado á esquerda e á dereita da imaxe, disposto en espello, coma se xurdise directamente da escena e se expandise cara fóra. A disposición xera unha simetría que potencia o seu carácter íntimo, e ao mesmo tempo ambiguo: quen fala? quen interpreta que?

O que me interesa especialmente deste traballo é como a arte pode funcionar como ponte, como disparador, como especie de soro da verdade. A cámara creou unha escusa perfecta para que ese xesto —que seguramente nunca se tería producido doutro xeito— puidese acontecer. Unha pequena escenificación que permitiu abrir algo verdadeiro, sen deixar de ser incómodo. Un afecto que estaba aí, pero que non atopaba por si só forma de expresarse.

A miña avoa María era unha muller dura, marcada pola vida que lle tocou vivir. O seu marido morreu poucos meses despois

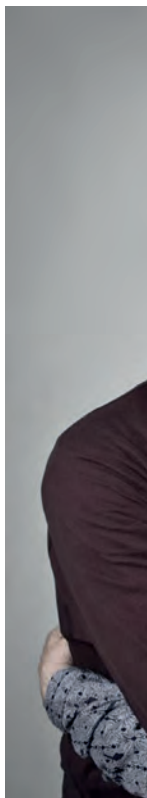




Fig. 2. *Inédito*. 2009

*A súa nai e o meu pai.
Un quérote, un bico, unha aperta...
Sen importancia, algo común...?
Un xesto, unha visión extraordinaria para min
Sen precedentes, inédito.
Esta foi a primeira vez, toda unha vida xuntos.
A derradeira quizaís.
Só porque eu llelo pido.
A perfecta excusa.
Aínda que non falso no fondo, un espellismo fugaz.
Real e baseado nos feitos.
Exceso en intimidade.
Intimida.
Por suposto, dar o amor.
... e máis doado?*

de que nacesse o seu último fillo, o meu pai. Ela mantivo soa a seis crianzas sen apenas recursos, traballando a terra, vendendo leite da vaca Pinta, sobrevivindo como se podía. Dicía o que pensaba sen filtro: «que gorda estás» ou calquera cousa que lle pasase pola cabeza. Tiña algo cómico nesa falta de corrección. Pero comigo foi algo máis doce. Queríame moito, e eu a ela.

Nos seus últimos anos comezou a manifestar síntomas de demencia senil. A miña nai coidouna con moita paciencia. O meu pai non sempre podía facelo: perdía os nervios, gritáballe. Pero eu intuía que se querían, a pesar das distancias e da dureza. Que había algo fondo que os unía, aínda que expresar afecto fose vivido como algo ridículo ou excesivo. Esta imaxe capta ese afecto contido, reprimido e, por fin, liberado. Non tanto para ser visto polos demais, senón para poder ser vivido, polo menos unha vez.



Fig. 3. Vía Láctea. 2019

2009: Publicación da serie fotográfica *Inédito* na revista *Art Notes*. Sigo moi centrada na docencia. 2010: Morre a avoa María. Comezo do proxecto *Cociñando ao pé da letra* con Yolanda Castaño. Exposición colectiva *Vemos o que somos. Somos o que vemos*. 2011: Exposición individual *Alivio* na Sala Alterarte de Ourense. 2012: Publicación do libro *Cociñando ao pé da letra*. Mudanza ao piso da cooperativa. Inicio da formación como terapeuta Gestalt. Continuación dos procesos de fertilidade. Finalista Gourmand World Cookbook Awards. Exposicións colectivas *Medo* e *73x73x273*. 2013: Adoptamos a Mila, unha cadelinha. Exposición individual *Cociñando ao pé da letra* no Instituto Cervantes de Bucarest. 2014: Exposicións colectivas *Xénero e artes visuais en Uvigo* e *Colección Alterarte 10.º Aniversario*. 2015: Fecundación in vitro exitosa. Embarazo e nacemento das criaturas en novembro. Exposición colectiva *Coma na casa*. 2016: Inicio da escola infantil. Volta ao traballo en AulaD. Inicio de medicación para regular o sono e «conciliar». Exposición colectiva *Semente*. 2017: Exposición colectiva *Alén dos xéneros*. 2019: Comezo como profesora asociada en Belas Artes. Inicio do doutoramento.

Recoñecer a creación

Esta peza foi realizada en 2019 por encargo de Mercedes Rozas, como parte da exposición colectiva *A paisaxe e a súa pegada*, que se presentou na Casa do Cabido de Santiago durante o último trimestre dese ano. A proposta comisarial convidaba a unha reinterpretación persoal do Camiño de Santiago, e iso levoume, como era de esperar, ao corpo: ao meu corpo. O camiño como traxectoria vital, como tránsito espiritual e físico, como territorio íntimo.

Vía Láctea é unha imaxe en branco e negro de gran formato –2,5 metros de longo–, practicamente a escala real. Esa dimensión dá lugar a unha presenza física que interpela máis alá da representación. Sobre o fondo escuro da imaxe, trázase unha liña branca que semella leite materno, escorregando cara abaixo e marcando un percorrido irregular. O espazo compositivo, de forte horizontalidade, remite tanto á tradición da paisaxe como á idea do corpo como territorio: algo que se percorre, se transforma e deixa rastro.

A lactancia, nese momento, era parte central da miña vida. Tamén do meu esgotamento. Criei xemelgx e durante moito tempo o corpo quedou reducido a función, a presenza continua, a demanda. Pero esa mesma experiencia, tan esixente como sublime, convertíase para min nun camiño. Un proceso que me levaba a atravesar lugares internos descoñecidos. Por iso o título da peza non só alude ao leite, senón tamén ao nome alternativo do Camiño de Santiago: *Vía Láctea*. Desde a Idade Media, a ruta de peregrinación foi identificada cun camiño de estrelas no ceo que, segundo a lenda, guiaba aos camiñantes cara a Compostela (*campus stellae*, campo de estrelas). Así, o leite que debuxa o trazo na imaxe non é só materia corporal, senón tamén rastro, marca, sendeiro.

A mitoloxía clásica tamén resoa aquí. Nun dos relatos gregos sobre a creación da Vía Láctea, Hera –enganada por Zeus– aleita sen saber a Heracles. Ao decatarse, retírase con violencia e o leite derrámase polo ceo, formando a estrada estelar. A miña peza activa ese mito desde outro lugar: non hai violencia, nin roubo, nin divindade impostora. Hai un corpo real, unha muller real, unha nai que se coloca diante da cámara e deixa fluír algo que lle pertence, que a atravesa, que a define nese momento.

Hai tamén, sen dúbida, unha resposta –sutil, pero firme– ao canon expresionista. Durante décadas, a pintura foi entendida como un xesto viril, case sexual, onde o artista espremía o seu interior sobre o lenzo. Como sinalan Almudena Fernández e María Luisa Feijoo Cid, esta idea do corpo masculino como instrumento creador dominante, especialmente visible no *drip-ping*, converteuse nun símbolo patriarcal da autoridade artística⁶. Jackson Pollock converteuse no símbolo dese paradigma: o corpo masculino en acción, a pintura como exaculación simbólica, o xesto como autoridade. En *Vía Láctea*, o meu corpo actúa tamén como pincel, pero desde outro código: a forza expresiva non nace da violencia nin do dominio, senón da relación, da entrega, do coidado. Crear desde o vínculo tamén é un acto radical. A materia que traza non é tinta nin óleo: é leite. E o xesto non é improvisado, senón consciente. Un xesto que afirma: isto tamén é creación. Isto tamén é arte.

Esta peza foi, para min, unha forma de reactivar a conexión coa creación despois dunha etapa longa de silencio. E tamén unha maneira de convencerme –a través da imaxe– de que aquilo que me habitaba tiña forma. De feito, foi este traballo o que me deu a forza e a seguridade para comprar unha cámara e comezar a fotografar as imaxes do proxecto *Desapego*. Que a forza materna, aínda que me deixase insegura e exhausta, era real. Que podía traducirse nun xesto visual potente, digno, capaz de ocupar espazo. Esa afirmación foi, ao tempo, unha aposta e unha conquista.

2020: Vólvome sentir artista. Merco unha cámara de segunda man e comezo a materializar as ideas que fun anotando durante os últimos catro anos. En marzo confínannos. Teletraballo. Listas de oposicións. Presión coa tese. Angustia e insomnio. Mascarillas e facer todas as fotografías e vídeos que poida. Comezo terapia. 2021: Últimas sesións no MARCO coa axuda de Adarme Visual. Remata a etapa de lactancia. Aplico a certames e concursos para sacar adiante o proxecto. Curso con

⁶ Almudena Fernández e María Luisa Feijoo Cid, «El cuerpo-pincel en el arte feminista: una relectura del *action painting* desde la perspectiva de género», *Revista de Investigaciones Artísticas*, n.º 9 (2020): 27-37.

Ana Casas en PhotoEspaña. Tento que o proxecto se vexa fóra de Vigo. Nada sae. 2022: Ensínolle o material ao director do MARCO e proponme exhibilo aquí. Edítase todo o material para un espazo concreto. Paso moito medo, pero non me boto atrás.



Fig. 4. *Consentidos*. 2020-2022

Mirar cas mans

Pasei anos sen interese por facer arte. Non quería obrigarme sen ter unha motivación intrínseca poderosa, unha necesidade real de expresar algo que me importase. Como se adoita dicir por aquí: «Queres caldo? Toma sete cuncas!» Tras moitos intentos e tratamentos fun nai, e por partida dobre. Toda a miña enerxía acabou absorbida pola crianza e o traballo «alimenticio» como mestra. Durante eses primeiros anos tomaba notas de ideas que ían xurdindo para tratar de expresar semellante convulsión. Nunha libreta ían quedando frases, escenas, intuicións... Sabía que acabarían tomando forma. Non era posible compartilo con ninguén: tiña claro o que quería facer, pero non tiña tempo nin mans. Nin sequera podía permitirme pedir axuda: non dispoñía de recursos, nin tempo, e a presenza de alguén máis rompería a intimidade que necesitaba. As cousas con Diego estaban tensas. A fantasía era poder clonarme.

ConSentidos é unha das primeiras fotografías que fixen para o proxecto *Desapego*. Foi unha acción performática espontánea. A cámara estaba colocada nun trípode na horta dos meus pais, fronte á parede vermella dos veciños. Eu probaba movementos ca melena aproveitando a luz do serán, facendo os primeiros experimentos fora do papel. Simón achegouse curioso, coas mans manchadas de barro, e empezamos a facer poses. Emma sumouse pouco despois. O que xurdiu foi unha escena de contacto, xogo e intensidade. O título chegou moito despois, cando preparaba o deseño da exposición no Museo MARCO. De feito, boa parte do proxecto *Desapego* foi tomando corpo así: a base de sesións fotográficas dispersas, sen unha conexión formal predeterminada, como un mosaico que só empezou a coller estrutura cando xurdiu a posibilidade de expoñelo. Mesmo así, as pezas seguen abertas, e poderían dar lugar a outras formas de ser lidas ou montadas.

Na escena estou de pé, espida de cintura para arriba, con vaqueiros. Elxs, vestidos de branco e vermello, colocan as mans sobre os meus peitos e ventre. Non chegan ata a cara, que mira á cámara con firmeza. As súas olladas ascenden cara a min con seriedade e concentración. Hai un chisco de xogo e tamén outra cousa. Unha forza que me supera.

Cando vin o resultado quedei sorprendida. Había nel unha intensidade que non tiña prevista. Eu estaba esgotada, desorien-

tada, coa cabeza ocupada pola tese, as oposicións, a pandemia, o insomnio e o teletraballo. Non tiña sensación de poder, pero elxs si ma atribuían igualmente. A escena semellaba unha especie de investidura. Non o pensei, pero estaba aí: a deusa. Unha figura de nai poderosa, elevada, sostida por esa mirada que a adora e a sinala. A súa presenza implícita na pose, na actitude, na presenza dese corpo. E eu estou aí, sen sorrir, sen desaparecer, sen medo. Pero non deixa de haber vertixe.

No fondo vermello da horta, a escena queda ancorada nun contexto sinxelo, dispoñible. Gústame a frontalidade, a acción, o xesto e non lle concedo protagonismo ós fondos cando fago fotos. Pero neste caso o entorno impúxose, e o vermello acabou tinguindo todo o proxecto: está no carmín, no sangue, no mesmo fondo que usei para outras composicións. Aparecen tamén as verzas da horta, verdes, densas, contrastando co muro e coas sombras proxectadas pola luz do serán. Esta combinación remite directamente á natureza, ao orgánico, ao fértil. Lémbreme, por momentos, a certos retratos de Virxilio Vieitez, onde as persoas posaban entre os cultivos, nun intento humilde de ennobrecer a escena co que tiña máis a man. Aquí tampouco hai escenografía, pero si unha composición contundente que xurde da disposición espontánea do que estaba presente.

O título da peza, *ConSentidos*, condensa moitas das tensións que atravesan esta imaxe. No uso coloquial, dicir que un neno ou nena está «consentido» implica que foi malcriado, mimado en exceso, como se o coidado e a atención desmedida provocasen desorde ou falta de límites. Pero aquí o termo invístese de novos significados. Xógase coa palabra para activala doutro xeito: «con-sentidos» pode entenderse como *sentir con*, como compartir emoción e corpo, como permitir que o sentir da outra persoa nos atravesese e nos mova conxuntamente.

Nesa lectura, o contacto adquire un lugar central: o tacto e o olfacto –tan decisivos na crianza temperá– son as linguaxes do vínculo. Son tamén memoria e inscrición. As mans pequenas que tocan os peitos e o ventre deixan sinal, marcan unha presenza, constrúen unha forma de estar no mundo que se funda no coidado e na proximidade.

O título activa a idea de criaturas consentidas, si, pero tamén as que consenten, as que dan sentido, as que espertan conciencia. E introduce, inevitablemente, unha lectura contemporánea arre-

dor do consentimento: ese territorio onde o desexo, o límite e o coidado se negocian de forma constante. Ás veces sentíame máis consentidora ca desexante, entregándome porque sabía que iso era o que necesitaban, e non porque sempre me apetecese. Outras, era un encontro compartido, gozoso. Un vínculo onde o poder flúe en varias direccións, onde quen coida tamén queda marcado, onde quen se ofrece non se dilúe. Unha relación complexa, feita de enerxía, dependencia e reciprocidade.

Sorpréndeme o que a cámara é capaz de captar. Mesmo eu, que sempre fun escéptica coa suposta obxectividade da fotografía, véxome aí con forza. Naquel momento tiña claro o que quería facer. Estaba determinada, con impulso creativo e necesidade de actuar. Pero ao ver a imaxe, resultoume estraña. Porque o que aparece nela é real, si, pero non conta todo. Non se ve o cansazo, nin a angustia, nin a tristeza, nin a crise de parella. É como se a cámara me inducise a mostrar esa parte da realidade, como se se aliñase coa visión que as criaturas tiñan de min: unha muller poderosa, invencible, coa capacidade de ocupar o mundo enteiro co seu corpo. Unha nai firme, sólida, da que fiarse completamente. E iso, sen ser falso, tamén abruma.

Intimidade como método

Miña avoa contoume en confianza que, cando eran novas, ela e as súas amigas pensaban que darían a luz polo embigo, que cando se deitaba co seu home había un lenzo entre os seus corpos e que nunca chegou a gozar do sexo. Os seus fillos tratábana sempre de vostede, marcando unha distancia que se confundía co respecto e que aínda deixou pegada na miña xeración. Eu, en cambio, metíame entre as súas mantas quentiñas cando era pequena, e abrazámonos cun tenro «acocha, acocha» que lembro como un dos momentos máis apacibles e prateiros da miña infancia.

O íntimo ten que ver co espazo, co corpo e coas normas da colectividade na que estamos inmersas. É algo persoal que raramente se comparte porque podería ser perigoso; porque os outros poden ser o inferno, como dixo Sartre, e a súa mirada un espello, talvez deformante, no que non desexamos reflectirnos. Constitúe ese núcleo de vulnerabilidade no que todas nos sentimos igual de espidas.

Ultimamente semella que se diluíron as fronteiras entre o íntimo e o común, entre os espazos públicos e privados, coma se puidésemos acceder á vida allea a golpe de 5G. Ao meu ver, simplemente se moveron os marcos para permitir que unha versión publicitaria das nosas vidas se consolide no mercado, para que a lóxica neoliberal siga avanzando na súa apropiación das emocións e dos afectos.

En realidade, a interdependencia, a necesidade de coidados mutuos e a tenrura seguen a verse como unha debilidade na nosa cultura, porque todas as persoas somos fráxiles dalgunha maneira, nalgún momento da nosa vida ou sempre, e iso dá medo, incomoda, así que o negamos ou o agochamos, agás onde nos sentimos confiadx e podemos deixarnos ser, sen que se impoñan as máscaras sociais. A arte pode ser, ás veces, ese contexto suficientemente protector e amable como para experimentar libremente e mesmo tentar mostrar esa profundidade que compartimos. Para min así foi, e agardo que siga a ser...

Retrato (fotográfico) do artista *queer*: obras dunha mostra antolóxica imaxinada

XOSÉ M. BUXÁN BRAN

É claro que a obra de arte fala un idioma propio, e a crítica e o pensamento, ao igual que a historia, tratan de dilucidar os significados que están aí agochados. Por iso as interpretacións e traducións que se fan desa peza difiren tanto e están en consonancia co intre histórico, coa sociedade e co pensamento de cada época. Dá igual que o autor ou autora desa composición diga unha cousa, se logo a recepción do contexto e da moda do momento dita logo como «evidente» ou «certa» outra tradución ou interpretación antagónica da que sentenciara a ou o artista. Mesmo se *eu quero* como facedor que determinada obra signifique iso e non outra cousa, e que mesmo esta semelle falar *per se* e con «claridade» diso que atopo «evidente», logo xa o contexto e o público receptor de cada momento atopará outras lecturas que escapen á ditadura da súa suposta explicitude e dos ditados do creador ou creadora. Daquela, e por todo iso, os significados que eu dou como «proprios» e «intrínsecos» a estes traballos dos que vou falar nas seguintes páxinas tan só poden ser entendidos como vontade do artista de significar iso concreto neste contexto concreto no que vivimos, mais de ningún xeito aseguran, nin sequera sendo eu o autor, ou precisamente por ser eu

o autor, que sexan garantía de «verdade.» Por todo o cal, cómpre entender as miñas palabras tan só como unha interpretación máis, a miña, connotada pola propia vida¹ e circunstancias do aquí e do agora. Fique, logo, o lectorado deste texto coa idea dun percorrido persoal por diferentes proxectos meus que tan só teñen a intención de tentar facer explícito o contexto ideolóxico, persoal e social no que quixen enmarcalas cando os realicei.

Este artigo se constitúe, a maiores, a xeito de percorrido por unha mostra antolóxica imaxinaria que nunca aconteceu con aquelas obras miñas que trala súa exhibición en mostras colectivas ficaron gardadas durante anos até acabar por desfacerme delas². O feito de que Jennifer Novoa Domínguez e Miguel Anxo Rodríguez González, os organizadores das Xornadas, me convidaran, supuxo para min unha sorte de exhumación dunha parte da miña biografía artística³ que ficara adormecida durante trinta anos e que tan só principiara a sacar á luz nun artigo autobiográfico de 2022⁴.

¹ Atopo ben sintomático observar como no primeiro catálogo colectivo no que participo a miña colaboración foi tanto textual como iconográfica: por unha banda, un retrato meu cun *look* dandi pousando fronte ao Centre Georges Pompidou, no Beaubourg de París e, por outra, un texto autobiográfico. Xosé M. Buxán Bran, «Para Néstor», en *Bideoaldia 89*, coordinado por Marian Ortega (Bosgarren Kolektiboa, 1989).

² Como pasa, por certo, coa meirande parte das obras das e dos artistas sen suficiente proxección para coleccionistas, galerías ou museos (e que ademais contan con traballos tridimensionais ou instalacións de evidente dificultade de almacenamento, peso, etc.). Pezas que fican arrombadas durante anos até que, logo, tras posteriores mudanzas, conclúen ao cabo por seren destruídas. Nese senso, as fotografías que formaban parte das instalacións son o único resto que fica a día de hoxe destes proxectos; do resto tan só quedan as instantáneas tiradas na exposición como documentación.

³ Biografía profesional moi centrada, por certo, na crítica e ensaio sobre arte *queer* e na curadoría de exposicións e que ten seu punto álxido coa exposición e catálogo Buxán Bran, Xosé M. *Radicais Libres: Experiencias gais e lésbicas na arte peninsular* (Auditorio de Galicia, 2005), en Santiago de Compostela. E que logo continúo co estudo de artistas *queer* galegos que publiquei en 2020: Xosé M. Buxán Bran, «Em torno do *queer* na arte galega contemporánea», en *Nós, xs inadaptadxs: Representações, desejos e histórias LGBTQ na Galiza*, coordinado por Daniel Amarelo (Através Editora, 2020).

⁴ Xosé M. Buxán Bran, «Álbum de vidas paralelas. Diez momentos en diez fotografías encontradas», en *Salir del armario en la Universidad*, editado por Òscar Guasch (Edicions Bellaterra, 2022).

Entender⁵ Bilbao

A miña formación artística na Facultade de Belas Artes de Bilbao⁶ da UPV-EHU (Universidad del País Vasco- Euskal Herriko Unibertsitatea), contribuíu de xeito absoluto a configurar ideoloxicamente o meu traballo artístico, enmarcado na movida dos 80 que chegaba a Bilbao dende Madrid ou Vigo en colisión e mestura coa arte vasca en xeral e coa súa celebrada escultura en particular, nomeadamente a de Oteiza ou Chillida. Ese *locus* resultaba un caldo de cultivo ben propicio para un estudante de arte que braceaba entre o expresionismo da arte dos oitenta do século XX, as representacións hedonistas e libertarias da movida e o compromiso político e ideolóxico da escola vasca. Desda mestura xorden os meus primeiros traballos con vontade de peza artística a expor. E a verdade é que non sei por que xorde a fotografía ou a súa derivada o vídeo en conxunción coa instalación como medio propicio para expresarme. Quero pensar que debeu ser o seu carácter inmediato, a súa facilidade de produción, mesmo as súas posibilidades como tecnoloxía axeitada para a obra apropiacionista, ou quizais unha certa idea miña do moderno que conectaba a instantánea cos *mass media*.

Logo estaba o feito de «seren gai», que era xa para min un sentimento intrínseco desde cativo, e que atopou nos estudos de Belas Artes un lugar de desenvolvemento perfecto onde a miña identidade se sentía cómoda. En sintonía co espírito libre que aniñaba nos meus compañeiros/as de promoción e dun profesorado que facía un acompañamento que eu definiría como natural, respectuoso e mesmo afectuoso. Tiven a sorte tamén de que a miña promoción contara cunha ampla visibilidade gai e con moitas amigas que nos acompañaban nese momento no que os estudos universitarios, alíanse co vivir fóra da casa familiar, e por conseguinte co desfrute dunha nova cidade chea de descoñecidas posibilidades nas que aventurarse.

⁵ Falábase de que alguén «entendía» para dicir que era marica. Pero non só iso, a palabra resulta moi interesante conceptualmente dende o punto de vista *queer*. Véxase Alberto Mira, *Para entendernos: Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica* (Ediciones de la Tempestad, 1999).

⁶ Inicio os meus estudos no curso 1983-1984.

Por conseguinte, axiña sentín a necesidade de expresar esa homosexualidade nunha pintura de primeiro de carreira intitulada *O bico*, 1985, onde vemos dou perfís sen xénero evidente que se achegan no que puidese ser un bico. Un cadro no que, pasado o tempo, atopo paralelismos con ese fundido superposto de dous rostros, un deles unha simple silueta de xénero indiferenciado que vemos no debuxo *El beso*, 1927, de Federico García Lorca, obra que por suposto descoñecía daquela⁷. Tras iso, amosar nas obras a miña experiencia homosexual seguiría un camiño *in crescendo* con cada oportunidade que fun tendo de expor. Un relato biográfico no que mesturaba, a cada paso, vida e obra, sexualidade propia e a vindicación da idea de cultura gai⁸.

Porque Bilbao non era só a súa Universidade, tamén a súa nutrida cultura de clubs LGBTQ+⁹ con cafés lendarios e aínda moitos deles activos como é o caso do Lamiak, o Bizitza ou o Nervión. E pretiño deste último tamén continúa o High, un local *hard* con cuarto escuro¹⁰. Pero lembro con saudade outros xa desaparecidos como o Txoko-Landa, tamén no Casco Vello, que rexentaba o

⁷ As circunstancias vitais fixeron que, pasados os anos, contara con ese debuxo procedente do Museo Casa de los Tiros de Granada na exposición *Radicals libres*, en 2005.

⁸ Algo moi constitutivo do meu percorrido vital e profesional, non en van dirixín, xa logo sendo docente na Universidade de Vigo, un pioneiro curso de verán a nivel español intitulado «Os estudos gais elésbicos en España», que reuniu en 1995 ao cativo mundo da academia que investigaba daquela nese eido. Xosé M. Buxán Bran, *ConCiencia de un singular deseo. Estudios gays y lesbianos en España* (Laertes, 1997).

⁹ Véxase Eva Molano, «Un orgullo de ciudad», *El Correo*, domingo 28 de xuño de 2020. A historia dos locais gais elésbicos das cidades resultan un elemento crucial para estudar a cultura *queer* dunha cidade e dun país como o demostra *New York Gay* que se constituíu en 1994, ano da súa publicación en inglés, nun volume crucial nos pioneiros *Gays Studies* e que foi emulado por historiadoras e historiadores de todo o mundo nas súas respectivas cidades. Chauncey, George (2023) *Nueva York Gay: Género, cultura urbana y conformación del mundo gay masculino (1890-1940)*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

¹⁰ Aberto tan cedo como 1977 por Ángel Fernández-Larrinoa, «Larri», en La Naja de Bilbao e que conta cun documental que relata a súa historia. Belategui, Óscar «El bilbaíno que abrió el primer cuarto oscuro de España» *El Correo*, jueves 11 de julio de 2024.

colectivo EGHAM¹¹, o Bohemios na rúa do Cristo, detrás da Casa do Concello, e xa na zona do Ensanche, o Hall, na rúa Amistad, con espectáculos de transformismo, e como non, a discoteca Distrito 9. E penso nun persoeiro respectado xa daquela, e personaxe constitutivo das noites maricas de entón como era o transformista La Otxoa¹².



Fig. 1. *Cuartos oscuros*, 1989

Nunha entrevista¹³ para a revista *Blue*, Larri, o propietario do histórico High falaba de «La Zona High», o gran cuarto escuro do piso superior, ese espazo facilitador para os encontros máis lúbricos e anónimos da súa clientela masculina. No verán anterior á entrada en Belas Artes xa o descubrira na miña primeira incursión na noite gai da cidade, pero o que eu non sabía é que acabaría por reflexionar ao respecto nunha peza. *Cuartos oscuros*, 1989 [fig. 1]

¹¹ Euskal Herriko Gay Askapen Mugimendua (EGHAM) nado en 1977 e que contaba cunha revista propia.

¹² Na Aste Nagusia, ou Semana Grande das festas de Bilbao, en 1979, La Otxoa canta *Libérate* convertido logo nun himno. Véxase José Javier Gamboa Bilbao, *La Otxoa: Sin plumas en la lengua* (Elea Argitaletxea, 2004).

¹³ Aitor «Larri la experiencia LGBT», *Revistablue.com*, 14 de xuño 2019, en <https://www.revistablue.com/larri-la-experiencia-lgbt/> (Consultado o 5 de abril de 2025).

eran doce caixas fechadas de contra chapado de madeira natural que ficaban penduradas a diferentes alturas na parede e en cuxo lado frontal contaban cun buraco do que saía unha leve luz vermella que alimentaban unha maraña de arames eléctricos pendurados e visíbeis¹⁴. Ao achegarse o público a eses visores atopábase con reproducións en branco e negro de fotografías subtraídas de revistas pornográficas con escenas de sexo homosexual feminino e masculino e tamén heterosexual. Velaí ao público debido en *voyeur* que ora se cangaba ora se alzaba na puntas dos pés para alcanzar a ver as escenas que había nesas caixóns a xeito de cabinas para o sexo¹⁵. Aínda sen sabelo daquela, usaba por primeira vez fotografías encontradas como material para un proxecto creativo.

Somier, 1990¹⁶, era en efecto un somier de ferro pregado que recollera do lixo, deses que se usan para montar unha cama de uso individual. Sen colchón e dobrado sobre si mesmo esa estrutura de ferro resultaba ser case un sándwich de arames, unha grella de suplicio. Quizais por iso trateino de dulcificar con ese lazos brancos nos encontros das argolas do somier. Na cima e nos dous laterais do somier había un par de primeiros planos fotográficos, un en

¹⁴ Moi no gusto do artista francés Christian Boltanski (1944-2021), de forte influencia en todos os meus traballos desa época. Por outra banda, interérame agora relacionar todos estes arames e lámpadas que uso en case todas as obras cos utilizados tamén por Félix González-Torres (1957-1996), artista cubano estadounidense descoñecido daquela para min e cuxa homosexualidade resulta clave para entender a súa obra.

¹⁵ A obra exhibiuse no festival «Los límites del vídeo», en Sestao (Bizkaia) e sen sequera sospeitalo, a peza acadou certo eco, mesmo cunha entrevista en directo no estudo de RTVE en Euskadi na súa desconexión territorial, por mor da censura da peza por parte do Concello de Sestao. O xornalista Josu Montero dedicou dúas planas (páxinas 14 e 15) no xornal *Egin*, do sábado 27 de mayo de 1989, a falar do festival de Sestao, e en ambas páxinas atopamos referencias ao episodio da censura.

¹⁶ A foto instalación contou con dúas versións con algunhas variantes e expúxose na mostra colectiva *1. Del sexo del arte / Artearen Seksuaz 1*. Sala Municipal de Exposiciones del Ayuntamiento de Barakaldo, mayo de 1990; e no pazo da entidade BBV na Praza de San Nicolás de Bilbao en outubro de 1990. Josu Rekalde, coordinador, *Exposición videográfica: X Aniversario (1980-1990) Facultad de Bellas Artes, Bilbao = Bideografia erakusketa: ha-magarren urteurrena (1980-1990) Arte Ederren Fakultatea, Bilbo* (Aula de Cultura del Banco Bilbao Vizcaya, 1990).

cada extremo, feitos por min a dous rapaces. Aí os vemos ollándose enfrontados. Na cara posterior deses dous retratos, outro primeiro plano, repetido en ambos lados, doutro mozo que desde a fotografía mira cara á fora da peza e saca a lingua ao espectador cal se fose un fauno lúbrico e burlesco.

Xusto por embaixo deses rostros da cima, vemos enfrontados en cada extremo instantáneas de dous sexos de varóns¹⁷, os cales semellan comunicarse no interior do somier mediante unha corrente eléctrica, esa que representan uns arames con lámpadas vermellas, en cuxas intermitencias adivínase o latexar do desexo. Pasados os anos se me ocorre que podería ser unha metáfora da parte máis dolorosa do amor, fronte ao leito mol e quente a frialdade lacerante do somier de ferro, case unha grella de mártires na que, malia todo, se sente a pulsión do desexo neses rostros sexuais que se miran desde os extremos.

En *No silencio dos seus corazóns*, 1990¹⁸ [fig. 2] quixen facer unha especie de templo ou panteón de lembranza e homenaxe aos meus devanceiros gais¹⁹, aqueles cuxa homosexualidade tivera que ser agochada por mor da época na que viviran, e de aí o título da obra. Velaí os seus protagonistas: os filósofos Platón e Ludwig Wittgenstein; os artistas plásticos Miquelangelo Buonarroti, Benvenuto Cellini, David Hockney e Francis Bacon; os escritores Walt Whitman, William Shakespeare e Jaime Gil de Biedma e,

¹⁷ Non deixa de resultar ben gracioso o feito de que agora as *dick pic* son case que un xénero en si mesmo, produto da Rede e das aplicacións de contactos sexuais. Véxase a ese respecto: Alonso, Guillermo (2020) «Auge, ética y estética de la «dick pick» durante el confinamiento: si vas a hacerlo, hazlo bien», *El País*, 7 de abril de 2020. https://urldefense.com/v3/__https://elpais.com/elpais/2020/04/07/icon/1586250710_159597.html (Consultado o 20 de abril de 2025).

¹⁸ Getxoarte 90 celebrado en 1990 en Getxo (Biscaia) emulaba as feiras de arte, porque cada artista seleccionado no certame contaba dentro do pavillón municipal cun *stand* propio que daba lugar a unha montaxe ou pequena exposición individual.

¹⁹ Durante moito tempo unha das liñas de abordaxe ensaística e de pensamento sobre a homosexualidade foi a da vindicación dos grandes nomes que nos precederon, a ese respecto son ilustrativos unha longa serie de títulos. Cito aquí un dos máis vellos na bibliografía LGBTIQ+ en español como é *Homosexuals in History* de A.L. Rowse, de 1977. Cfr. Rowse, A.L. (1981) *Homosexuales en la historia*. Barcelona: Planeta.



Fig. 2. *No silencio dos seus corazóns*, 1990

finalmente, o cineasta Derek Jarman. E de novo, unha foto instalación con doce fotografías que se apropiaban²⁰ de retratos clásicos dos autores. Papeis fotográficos fixados sobre táboa que, como se fosen estandartes ou pancartas, érguense sobre dous paus de madeira que os elevan e nos que se apoian. Na parte baixa dos paus, pequenas instantáneas como de álbum fotográfico familiar suxeitas con arames que amosan a un mozo espido vestido tan só cunha cazadora de coiro (un amante ao que retratara previamente na cuberta da súa bufarda do Casco Vello bilbaíno). Paus a xeito de muletas, que conteñen tamén, en cada un dos retratados, os perfís en madeira dun pequeno baleirado onde hai arames, cristal e unha lámpada. A mensaxe semellaba clara. Neses retratos oficiais da alta cultura agochábase outra realidade inferior que aniñaba no silencio dos seus corazóns: o latexar do desexo, a lapa eternamente acesa das súas almas namoradas e incandescentes.

²⁰ E, como no caso de *Cuartos escuros*, por segunda vez fotografo imaxes previas atopadas, non fago fotocopias senón fotografías de fotografías, que revelo eu mesmo. Os actuais arquivos dixitais de doada impresión aínda non existían.

A fe na fotografía

Cando entro en Belas Artes eu viña de estudar o bacharelato nun seminario de frades maristas, así que me mergullei nunha ampla cultura católica²¹ que, como veremos axiña, entrou de xeito evidente no cóctel final que constituirían as miñas obras. Como se pode entender se non unha peza como *Retábulo*, de 1989²² [fig. 3]. A instalación fotográfica e audiovisual, cuxo título xa foi orixinariamente en galego²³, consistía nunha importante cantidade de televisores vellos que recuperei do lixo e reciclei como material construtivo do proxecto. Cos monitores erguín unha idea de retablo contemporáneo dividido en andares e rúas como os retablos tradicionais das igrexas, e que pinteí con ouro e branco cos pictogramas ou símbolos típicos que poboan a iconografía católica.²⁴ Nos ocios correspondentes ás diferentes rúas do retablo

²¹ Desta asunción por min e desde moi cedo dunha arte que estaba en conexión coa relixión xa fixen alusión en Xosé M. Buxán Bran, «Entre el papel y la pluma», en *Primera Plana: La construcción de una cultura queer en España*, editado por Juan A. Herrero Brasas (Egales, 2006). Tamén en: Xosé M. Buxán Bran, «A beleza crítica ou a crítica da beleza, 1975-1995», en *Tentativas críticas # 2*, editado por Armando Montesinos, Mariano Navarro, e Santiago Olmo (CGAC Xunta de Galicia, 2017).

²² Utiliceí daquela o termo «retábulo», non sei se entón aceptado pola normativa do galego, mais agora «retábulo» ficou portugués e a Academia só refire «retablo.» A obra exhibiuse nun belo palacio de inspiración francesa, no que fora a sede histórica do Banco de Bilbao, daquela xa Banco Bilbao Vizcaya (BBV) e que nesa altura chamaban Aula de Cultura, na praza de san Nicolás de Bilbao. O espazo de exhibición emulaba o gran salón de baile dese tipo de palacios, nunha magnífica estancia rodeada de espellos, mármore e bronce. Un contexto moi acaído para a peza. Con posterioridade a instalación viaxou a *Bideoaldia 89*, Festival de Vídeo de Tolosa, e tamén, entre as diversas sedes do festival, atopou acomodo nun palacio da localidade, nun cuarto cuxas paredes estaban forradas nun *boiserie* escurecido polos anos.

²³ O feito de que todas esas obras que estamos percorrendo foran tituladas en galego, malia que eran producidas e expostas en Euskadi, dá idea da importancia que para min tiña xa naquela altura o galego como lingua a reivindicar, mesmo fóra de Galiza. Os seus títulos, en ocasións inscritos en grafito sobre a madeira e ben visíbeis, actuaban como proclamas ou slogans autógrafos.

²⁴ *Verbi gratia*, a cruz, o ollo inserido nun triángulo, follas e froitos da vide, cabezas de anxos, un carneiro pascual, un cáliz e sobre el unha hostia, o alfa



Fig. 3. Retábulo, 1989

coloquei grandes fotografías en branco e negro que eu lles fixera a compañeiros da facultade. Nun caso, os modelos eran unha rapaza e un rapaz que adoitaban vestir sempre naquela altura segundo os ditados dos góticos, unha desas tribos urbanas da época, que vestían invariablemente de negro²⁵. Noutras fotos, usei como modelos un par de lindos compañeiros da facultade aos que espín, tan só cubertos cunha saba branca a xeito de clámide

e o omega, as táboas da lei, as chaves de Pedro, a cuncha xacobeá, a serpe, a coroa de espiñas, a barca dos apóstolos pescadores, etc.

²⁵ A estética gótica estaba moi influenciada pola estética «relixiosa» da igrexa católica: roupas negras, cruces, etc. Exemplos fotográficos dos seus seguidores no seu hábitat de rúas e clubs urbanos pódense atopar no fotógrafo Miguel Trillo (que quizais sexa o mellor retratista das tribos urbanas da España nos noventa do pasado século). Véxase o catálogo editado por José Lebrero Stals, *Miguel Trillo Identidades* (Actar, 2009).

ou toga. E, en ambos casos, retrateinos emulando as poses do santoral cristián²⁶ e do mundo clásico²⁷, aos que tantos artistas²⁸ teñen volto ao longo de todas as épocas para representacións homoeróticas e non só. E, por certo, non podía faltar tamén nese retable o Espírito Santo, cun vídeo de pombas nunha praza. Imaxes que actuaban a xeito de brincadeira. Noutros monitores víamos agrupacións corais cantando música sacra, procedentes de gravacións de televisión.

Con certas resonancias relixiosas, polo que ten que ver o mundo dos mortos cos asuntos da fe, está *Cadaleito a un chofer de autobuses homosexual*, 1989²⁹, unha especie de panteón esquemático³⁰ que construíu con listóns altos de madeira que se apoiaban na parede e con outros deitados no chan a xeito de lápida. No lintel horizontal da estrutura vertical da cima colocaba unha foto de asunto abstracto (no canto do consabido retrato) que parecía querer lembrar ao finado e, acompañando isto, unha

²⁶ Unha iconografía que nutriu a historia da arte occidental e que vén inspirando aos artistas de occidente de todos os tempos para falar, tamén, de erotismo homosexual. Un desexo vetado desde a relixión ao que por fortuna fixeron ouvidos xordos moitos creadores e que infiltraron nas súas pezas. Pensemos nas imaxes e representacións homoeróticas de rapaces semi nús como san Sebastián Mártir, san Xoán Bautista no deserto, no delicado apóstolo Xoán (o discípulo amado de Xesús), ou na Magdalena penitente, semi espida como lembranza da muller pecadora que fora e logo anacoreta do deserto.

²⁷ Ao que o Renacemento dá inicio e carta de natureza e sobre o que insistirá o Neoclasicismo e Winckelmann no século XVIII e que, por suposto, continúa até hoxe. Véxase: Johann Joachim Winckelmann, (1989) *Historia del arte en la Antigüedad* (Aguilar, 1989).

²⁸ Se pensamos en fotografía histórica de temática homoerótica hai dous nomes de referencia a este respecto. Por unha banda Fred Holland Day (1864-1933), coas súas fotografías pictoralistas, moi achegadas ao *sfumato* pictórico (véxase Roberts, Pam (ed.) (2000) *F. Holland Day* (Van Gogh Museum, 2000). Por outra, o barón Wilhelm von Gloeden (1856-1932) cos seus retratos en Taormina, Sicilia, de rapaces locais espidos ao xeito pagán (véxase v.gr.: *Taormina: Wilhelm von Gloeden* (Twelvvetrees Press, 1990).

²⁹ A peza expúxose en *Quinto de Belas Artes*, 1989, mostra de final de carreira que tiña lugar na Aula de Cultura Elcano 20 da Caja de Ahorros Municipal de Bilbao-Bilbo Aurrezki Kutxa.

³⁰ Que prefigura formalmente o que sería logo *No silencio dos seus corazóns*.

lámpada acesa. Na estrutura horizontal do chan, suxeitos ás táboas, introducía pequenos obxectos mecánicos (alusivos quizais ao mundo profesional do falecido). Non existía nada que lembrase á presunta homosexualidade do condutor agás o propio e explícito título da obra escrito a grafito e de xeito ben visíbel nas madeiras. Quizais iso quería referir a non visibilidade como gai do morto? En conxunto, a peza ao conectar morte, sexualidade e profesión supoño que era unha maneira de falar de transcendencia, de vindicación da memoria heroica dun simple traballador, un operario cuxa sexualidade non normativa non encaixaba cos presupostos de clase e status previsíbeis ás veces nas odas heroicas dos homosexuais de prestixio.

Sancta Santorum, 1990³¹, foi unha foto instalación consistente en catro proxectores e catro diapositivas en branco e negro que representaban catro momentos diferentes dunha danza en círculo dunha amiga e dous amigos espidos aos que retratara no estudo improvisado do meu piso de estudantes. Imaxes de luz que rebotaban en catro sabas penduradas do teito, colocadas a xeito de catro paredes que delimitaban o espazo, e que se abaneaban polo ar dos ventiladores dos proxectores. Un pequeno templo pagán, evanescente e fluído, onde aniñaba a escuridade, os feixes de luz intensa, o ruído do ar mecánico a danzar coas teas, e esas representacións de corpos que degustaban o pracer báquico do baile e da nudez³².

Conclúo agora este apartado co proxecto *O rapto de Ganimedes*, 1990, que remite ao relixioso, pois fálanos da mitoloxía grega e os seus deuses, pero tamén acredita na miña teima no relato de temática gai, no que foi un mito homoerótico ben coñecido do mundo clásico. O caso é que a obra, que figura reproducida nos seus debuxos preparatorios nun catálogo colectivo deses anos³³, nunca se

³¹ A instalación presentouse en 1990 na sexta edición do AVE (Audio-Visual Experimental Festival), con sede en Arnhem (Holanda).

³² Non podo evitar pensar, referíndome tan só ao asunto do baile, nesa derradeira secuencia de Barry Keoghan, protagonista do filme *Salzburg* (2023), da directora británica Emerald Fennell, cando o actor baila espido por todas as aristocráticas estancias da mansión que vén de herdar. Un plano secuencia que nos está a falar do corpo danzante en conxunción cos gorentos e perversos praceres da vida.

³³ Josu Rekalde, coord., *Exposición videográfica / Bideografía Erakusketa. Facultad de Bellas Artes Bilbao / Arte Ederren Fakultatea Bilbo* (Facultad de

chegou a realizar. O bosquejo amosaba a iconografía tradicional das representacións do mito, coa aguia, desta volta disecada, na cima dunha estrutura de madeira, logo desde esa ave até o chan había unha ringleira de luces intermitentes que daban nun monitor de televisión deitado boca arriba sobre un céspede artificial. Nas imaxes do vídeo estaba o belo pastor Ganimedes, un modelo espido estomballado sobre a herba (quizais durmido ou preguiceiro e esmorecente³⁴). A peza inconclusa actuaba como porta, pois, a un novo ciclo investigador, centrado na miña tese doutoral entre cuxas primeiras lecturas figuraban, xustamente, dous libros con ese mesmo título da videoinstalación, lecturas que foron claves ao determinar a miña investigación e traballo posterior. Falo de *Le rapt de Ganymède* de Dominique Fernández y *El rapto de Ganimedes* de James M. Saslow³⁵. Seren unha peza *non rematada* semellaba ser a metáfora perfecta dunha mudanza profesional que coincidiu coa miña entrada como docente na case que recén inaugurada Facultade de Belas Artes de Pontevedra.

A casa

A experiencia de ficar agora en Galiza, e máis concretamente en Vigo, levoume nun intre determinado a falar da experiencia da casa propia. Ter unha morada a meu nome constituíuse entón nunha experiencia en si mesma. As diferentes estancias dese piso, en estilo entre modernista e ecléctico que asinara Manuel Gómez Román nos inicios do século XX, eran captadas pola miña cámara. A serie *Diseño de interiores*, 2003, [fig. 4] emulaba as fotografías das revistas de decoración e mesmo incorporaba os pés de foto característicos deses *magazines*, onde se informa dos mobles que vemos na imaxe, o seu deseñador e a empresa que os comercializa. Todo o que se dicía aí era certo e correspondíase coa estancia e o obxecto en cuestión, pero obviábase o que resultaba máis evidente: esas

Bellas Artes de Bilbao y BBV Banco Bilbao Vizcaya, 1991).

³⁴ Que remite ao instante á película *Sleep* (1963), de Andy Warhol.

³⁵ Dominique Fernández, *Le rapt de Ganymède* (Grasset, 1989). James M. Saslow, *Ganimedes en el Renacimiento: La homosexualidad en el arte y en la sociedad* (Nerea, 1989).



Fig. 4. *Diseño de interiores*, 2003

parellas de homes ou de mulleres que pousaban tranquilamente núas neses interiores arquitectónicos. O proxecto falaba, certamente, da miña paixón pola arquitectura e a historia do deseño, pero tamén de outros modelos de familias e afectos que se reivindicaban no seu entorno natural: o espazo doméstico.

Furgando na memoria

Nestes últimos anos, veño de retomar de novo o traballo plástico. Malia as diferenzas formais cos traballos anteriores, ao cabo seguen aí os mesmos contidos, significados e incluso algúns xeitos formais como o apropiacionismo. Toparme coa fotografía encontrada³⁶ permitíume combinar a miña faciana como crítico, curador

³⁶ Sobre o significado da fotografía encontrada xa falei amplamente nas introducións dos dous fotolibros dos que vou falar seguidamente: *Bellos y desconocidos* e *Bañistas/Bathers*. Mais, para quen se achega por primeira vez a esa tipoloxía de fotografía, dicir tan só que son aquelas copias analóxicas, anónimas ou non, que calquera de nós ten nas súas casas e que representan

e editor, que viña desenvolvendo nos últimos anos, coa de artista, que pola vía do apropiacionismo ergue un novo artefacto cultural e plástico cas fotografías vernáculas.

Cando realizo o fotolibro *Bellos y desconocidos*, 2015³⁷, vese de inmediato que sigo a teimar na cuestión do homoerotismo masculino, na idea de beleza e xuventude, e que, como xa fixera en obras precedentes, non preciso ser eu o autor das fotografías porque abonda con aproveitar e recuperar o inmenso caudal de producións³⁸ que, desta volta, nos subministran as fotografías *vintage*. Un catálogo de rapaces pousando en busto ou primeiro plano, onde o espectador centra a atención nos seus cabelos, nos seus rostros, nas súas miradas, nas súas mans, na vestimenta que adorna seus torsos. No canto de fotógrafos famosos retratando celebridades para revistas e axencias, este é un proxecto que se fixa neses mozos novos anónimos³⁹ que en vilas e cidades de calquera parte do mundo⁴⁰, e procurando vestirse coas súas mellores galas, pousan no estudo fotográfico de profesionais locais que procuran tirar o seu mellor perfil. O proxecto reivindica «unha historia (outra) da fotografía»⁴¹

os diferentes momentos das vidas das persoas e das familias. Instantáneas que os avatares biográficos fan que rematen por atoparse ou no lixo, ou en mercadiños e rastros, ou en plataformas de venda de internet, e que artistas e creadores adquiren como material construtivo e de reciclaxe para novos relatos artísticos.

³⁷ Xosé M. Buxán Bran, *Bellos y desconocidos* (Laertes, 2015).

³⁸ É o que se coñece como posfotografía e do que teñen teorizado, entre outros, o fotógrafo e ensaísta Joan Fontcuberta. Véxase Joan Fontcuberta, Joan *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía* (Galaxia Gutenberg, 2019).

³⁹ Os actuais *selfie* ou *selfy* que poboan a rede amosan a deriva natural duns rapaces que antano precisaban seren retratados por outros e en espazos alleos á conquista actual da súa propia auto representación nos espazos íntimos e propios.

⁴⁰ A procedencia das instantáneas resulta un asunto enormemente complexo porque se alía con cuestións de clase e etnicidade. A fotografía é un produto xurdido dunha sociedade capitalista onde os factores socioeconómicos e étnicos inflúen na súa produción, e iso foi así tanto no pasado como por desgracia aínda hoxe, un medio, pois, que está lonxe de ser universal e accesible para todas e todos, en todos os lugares.

⁴¹ Uso esa definición afortunada como homenaxe tamén a un dos libros pioneiros en español de fotografía encontrada. Rafael Doctor Roncero, *Una*

en branco e negro, un gran mosaico da marabilla e do milagre da beleza anónima que se atopa en calquera lugar e que non precisa para existir do rebumbio que dá a sona.

Bañistas-Bathers, 2017⁴² non deixa de ser unha homenaxe ao texto⁴³ e o filme⁴⁴ *Morte en Venecia* e aos seus respectivos autores Thomas Mann e Luchino Visconti cos que establezo unha irmandade espiritual nese concordar con eles na fascinación *voyeur* que nos producen todos os Tazio do mundo, e da que tamén participan as fotografías de Alair Gomes, ese brasileiro que fotografaba desde a xanela do seu apartamento aos corpos espléndidos dos mozos, mentres desenvolvían as súas rutinas de ximnástica e estiramientos na praia de Ipanema⁴⁵. Nese mesmo espírito, eu fun atesourando unha vasta colección de fotografías en branco e negro de moi diversos procedencias que representan a mozos en traxe de baño, pousando sós ou na compañía de amigos. Velaí o mar, o río, a lagoa, a piscina, en definitiva, o medio acuático e a natureza como espazo de lecer e pracer onde os corpos nus, apenas cubertos, inspiran o desexo e o erotismo. A montaxe do CGAC tentaba ser como unha ladaíña que se repite todo o tempo, un mantra persistente de corpos, auga, sol e luz... que nos arrodea e persegue durante a visita polas salas. E fronte aos miles de posados que nas revistas do corazón ou en calendarios de taller⁴⁶ amosan desde unha perspectiva heterosexista e machista ás modelos ou ás celebridades, provocativas nos seus traxes de baño e breves biquinis, quería neste proxecto

historia (otra) de la fotografía (Obra Social Caja Madrid, 2000).

⁴² Xosé M. Buxán Bran, *Bañistas / Bathers. Fotografías encontradas, 1880-1963* (CGAC, Xunta de Galicia, 2017).

⁴³ Publicado en alemán en 1912.

⁴⁴ Filme franco-italiano de 1971.

⁴⁵ Alair de Oliveira Gomes (1921-1992), entre cuxas fotografías máis coñecidas están «Sonatinas four feet» onde retrata, agochado trala xanela de seu apartamento en Ipanema, a rapaces deportistas na práctica diaria na praia da ximnástica e os estiramientos. Véxase *Alair Gomes* (Actes Sud et Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2001); e Alexandre Santos, *A fotografía como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo outro* (Editora da Universidade Federal do Río Grande do Sul, 2018).

⁴⁶ Case un xénero en si mesmo. Calendarios de nus femininos en provocativas poses para consumo rápido e habituais en espazos de traballo asociados ao varón.

louvar a eses homes mozos descoñecidos que en diferente e moi distantes lugares do mundo falan a través de seus corpos a linguaxe universal do pracer e a beleza. Algo por certo que non entendeu Ángela Molina cando na súa crítica da exposición para *El País*⁴⁷ apunta ao feito de que non existen imaxes de mulleres no proxecto expositivo. Esquecía con iso a tese fundamental do proxecto. A saber, a vindicación dun homoerotismo masculino que trata de superar a mirada curta de millóns de imaxes que en todo o mundo e, particularmente, dende os *mass media* tan só vén erotismo nos corpos espídos de mulleres.

De par en par, 2019, naceu como unha mostra para a Fundación Luis Seoane e a Casa Museo Casares Quiroga, na Coruña,⁴⁸ e homenaxeaba ás figuras senlleiras de Elisa e Marcela, cuxo matrimonio igualitario se celebrou pola igrexa na Coruña en 1901⁴⁹. Reunía casais de homes e de mulleres de diferentes latitudes que foran retratados, aquí tamén, por estudos fotográficos de proximidade. En realidade, descoñecemos a relación que había entre esas dúas persoas que ollamos na fotografía [fig. 5], pode que simplemente foran amigas, ou irmás, ou curmás, ou veciñas, ou camaradas... En calquera caso, esa comunión que se establece a través da fotografía de estudo⁵⁰ entre esas dúas persoas constrúe un imaxinario vínculo de afectos recíprocos que resulta pertinente reivindicar. Amigas e amigos que se ollan, que arriman as súas facianas, se agarran das mans, dos brazos, dos ombros, da cintura ou que entrelazan as súas pernas e que nos permiten pensar sen dúbida nos amores entre iguais aos que alude o subtítulo do proxecto. Homes

⁴⁷ Ángela Molina, «Malas cámaras», *El País*, 8 de febreiro de 2018. https://elpais.com/cultura/2018/02/06/babelia/1517932645_929037.html (consultado 6 de abril de 2025).

⁴⁸ A exposición *De par en par. Amores entre iguais. Fotografía encontrada 1880-1947* celebrouse entre maio e setembro de 2019.

⁴⁹ De Narciso Gabriel, *Elisa e Marcela: Alén dos homes* (Edicións Nigra Trea, 2008). Hai tamén unha obra teatral, *Elisa e Marcela*, da compañía teatral A Panadaría e dirixida por Gena Baamonde en 2017. E un filme dirixido por Isabel Coixet en 2019 de igual título: *Elisa y Marcela*.

⁵⁰ Unha comunión que, como teño escrito nun texto inédito sobre esta serie, o fotógrafo a xeito de sacerdote ou xuíz bendice e do que dá fe, nese templo que é o seu estudo profesional e ao que adorna cun pano de fondo ou algúns aditamentos suntuarios.



Fig. 5. Juan B. Barone, Fotografía del Puerto, *Mariñeiro e civil collidos da man*, c. 1873-1883. Do proxecto de Fotografías Atopadas de Buxán Bran.

e mulleres que celebran a cerimonia do amor, calquera que sexa ese amor, calquera que sexa a época (as fotografías reunidas están datadas entre 1880-1947), calquera que sexa o lugar de Occidente onde fose tirada a fotografía e calquera que fose a situación socioeconómica das persoas (a variedade de vestiarios, alude ademais de ás diferentes modas de cada época, tamén ao status social e o seu poder adquisitivo). Na mostra, por certo, o travestismo tamén ten

o seu espazo porque nas escasas pero importantísimas fotografías históricas con que se conta da parella Elisa e Marcela, o travestismo dunha das *partenaires* adoita ser o xeito natural de presentarse.

Mariñeiría, é o derradeiro proxecto no que estou a traballar na actualidade e do que me gustaría falar e que, por certo, e sendo fiel ao subtítulo deste artigo, tampouco sei se verá a luz finalmente.⁵¹ En calquera caso, quería adiantar aquí algunhas das súas características. *Mariñeiría* trata sobre unha das iconas *queer* por excelencia, a imaxe dos mariñeiros, que se ven cantando⁵² ao longo do tempo en poemas, novelas, pinturas ou fotografías⁵³. Desta volta o concepto «mariñeiría» é amplo e abrangue non só aos mariñeiros senón tamén as nenas e nenos vestidos de mariñeiros para o paseo ou a comunión e a todas esas mulleres travestidas en mariñeiras. Un ecosistema que vai da vida no barco ou os posados no estudo fotográfico, ou no fotomatón, até o paseo da tropa polas cidades portuarias que visitan, captados nos parques por fotógrafos minuteiros⁵⁴, sós ou na compañía dos camaradas, ou xunto con mulleres ou homes locais. A vida castrense en alta mar con homes

⁵¹ En todas as artes o feito de poder poñer en escena un proxecto resulta sempre unha tarefa ímproba, e é así para unha novelista á procura dunha editorial, ou dunha bailarina á procura dunha sala que lle permita montar o seu espectáculo. Nas artes plásticas, como no resto das artes, precísanse moitas cousas que coadxuven: un espazo onde expor, unha produción para a exhibición e montaxe, por non falar da publicación dun catálogo (sen el resulta doado que se perda a memoria do evento). Quixera incidir moi particularmente no asunto da temática que non resulta, mesmo a día de hoxe, de doada aceptación por algúns centros de arte cuxas políticas conservadoras evitan no posible o asunto *queer*, e iso mesmo que este apareza de xeito tanxencial. O argumento co que se nos contestará sempre é o mesmo: a cuestión xa está moi trillada...

⁵² Ideal que reflicte ben un fotolibro pioneiro e que cómpre celebrar: Kevin Bentley, *Sailor: Vintage photos of a Masculine Icon* (Council Oak Books, 2000).

⁵³ As referencia aos mariñeiros son infindas, pensemos nas fotografías e pinturas do español Gregorio Prieto, nos debuxos do francés Jean Cocteau, nas pinturas do grego Yannis Tsarouchis, ou na novela *Billy Budd, Mariñeiro* de Herman Melville, entre moitísimas outras referencias.

⁵⁴ Así denominados en España os fotógrafos que nas vilas e cidades estaban apostados en parques ou paseos, por exemplo, facéndolles fotos con cámaras de caixón aos transeúntes, para logo revelárllelas no acto e vendérllelas.

ben novos, sos e illados das mulleres por longos períodos de tempo ou tópicos como o dun amor anónimo e libertino en cada porto, son entre outros motivos os vimbios que constrúen fantasías homoeróticas sen conto e sobre ás que eu armo un relato propio, feito con imaxes subtraídas de álbums familiares de moitas nacionalidades. Como resultado de todo iso xorde un artefacto cultural onde tan importante é o fotolibro resultante coa súa composición editorial como a montaxe expositiva á que puidera dar lugar nunha mostra. Onde a escolla por min desas instantáneas e non outras, alíase co lugar que ocupan ao carón doutras fotos concretas, onde as temáticas reproducidas establecen novos significados e o fan coa vindicación dunha certa beleza que está tanto nas pezas *vintage* individualizadas⁵⁵ como, sobre todo, no seu conxunto.

Rematamos esta visita guiada por esta mostra antolóxica imaxinada. Ao menos, concordarán comigo en que o conxunto de fotografías e instalacións fotográficas expostas aspirou decote a constituírse en vindicación do pracer e da beleza, da fe nos corpos e nos desexos para sobrevoar con esas instantáneas conxeladas inseridas en instalacións e fotolibros os estragos do tempo e as penalidades da historia.

⁵⁵ Cómpre non esquecer o feito de que as instantáneas son sempre *vintages* e vernáculos e nunca admiten a manipulación. Trátase, en definitiva, de encomiar a súa beleza e valores plásticos intrínsecos.

A edición fotográfica e o fotolibro. Unha mirada interseccional

SABELA EIRIZ

Dende hai anos, o fotolibro sitúase na escena artística e fotográfica como un medio idóneo para compartir un corpo de fotografías xogando en sintonía con outros elementos e calidades editoriais. Así e todo, as súas posibilidades expresivas e discursivas aínda son bastante descoñecidas fóra do circuíto fotográfico. A posta en páxina e o seu deseño global fan do fotolibro un obxecto máis ou menos complexo, con entidade artística e discursiva propia, e que se relaciona coa persoa que o observa na intimidade da lectura. Atender aos porqués e ás posibles ramificacións poéticas na súa creación pode proporcionarnos estratexias para a súa lectura, e unha comprensión integral do obxecto como discurso e acción.

As ideas compartidas e sintetizadas neste capítulo parten fundamentalmente da miña recente investigación doutoral *El fotolibro contemporáneo como objeto, narración y proceso en la enseñanza artística* (Universidad de Granada, 2023). Nesta ocasión, actualizo e exemplifico algunhas cuestións no contexto da fotografía contemporánea galega, atravesando as ideas cunha mirada que teña en conta a interrelación entre factores artísticos, editoriais e sociais.

A activación do sensible

Falar de fotolibro é falar de como as imaxes dialogan entre si e da súa capacidade para evocar discursos na persoa que as observa. Tamén é xogar con elas, combinalas e alteralas, observando como operan entre si. A activación das fotografías prodúcese na aproximación e nas distancias entre unhas e outras, extraendo, distraendo ou engadindo a través de estratexias tanto visuais e discursivas, como intuitivas e poéticas¹. Polo tanto, poderíamos dicir que hai unha acción continua de lectura e escritura, de recepción e proposta, inevitablemente marcada pola subxectividade de cada mirada.

Dicía Philippe Dubois que, cando unha imaxe é vista, mantén unha relación con quen a está a observar². Esa relación pode ser máis ou menos íntima ou superficial, pode provocar un interese, unha comprensión, ou mesmo unha atención cativadora e emotiva. Na lectura hai un camiño emocional que apela á memoria e ás conexións semánticas que elaboramos de forma máis ou menos consciente. Precisamente por iso debemos ter en conta a susceptibilidade da imaxe á hora de ler, así como a sensibilidade da ollada á hora de atoparse con ela.

Cada unha das afirmacións que se verten neste breve ensaio poderían esfarse e cuestionarse, situándoas en proxectos concretos que poñan en dúbida certas ideas. Aí, nese cuestionamento, tamén radica o interese e a complexidade deste tipo de operacións visuais. Precisamente, estase traendo un obxecto artístico non tan coñecido fóra do seu ecosistema dende unha perspectiva aberta ás diverxencias, coincidindo no común e compartindo no individual.

A cuestión do fotolibro

Dar unha definición pechada de fotolibro, en moitas ocasións, resulta reducionista. É imprescindible ter sempre presente as fronteiras

¹ Sabela Eiriz, «El fotolibro contemporáneo como objeto, narración y proceso en la enseñanza artística» (Tese doutoral, Universidad de Granada, 2023).

² Philippe Dubois, «La fotografía y el arte contemporáneo». En *Historia de la fotografía*, ed. por Jean-Claude Lemagny e André Rouillé (Ediciones Martínez Roca, 1988), 231-254.

difusas que poden diferencialo doutras publicacións ou obxectos similares, coma o libro de artista, o fanzine ou o catálogo, pero aceptando tamén que non son compartimentos estancos. As diferencias e as categorizacións sérvennos como puntos de ancoraxe e aprendizaxe, considerando en todo momento a fraxilidade e a fluidez dos seus límites.

O termo *photobook*, que veu ser traducido ao noso idioma como fotolibro, asentouse coa investigación de Martin Parr e Gerry Badger en *The Photobook: A History*, definido como un libro onde o seu contido principal é transmitido mediante fotografías, cuxa autoría pode recaer nun fotógrafo ou fotógrafa ou en alguén que edita un ou varios traballos fotográficos, e cun «carácter propio». Se ben queda recollido o esencial, co longo percorrido e a evolución que o fotolibro leva transitado ata o día de hoxe, poderíamos engadir algunhas calidades que concreten un pouco máis esta definición.

En *Libro*, de Horacio Fernández en compañía de Jon Uriarte, Cristina de Middel e Eloy Gimeno, o autor ofrece tres elementos fundamentais para comprendelo: o formato, o tempo e o ritmo, que forman parte no proceso de creación con esa idea de suma que xa apuntaba Badger. Nunha investigación máis recente, Matt Johnston en *Photobooks & A critical companion to the contemporary medium* (2021) define o fotolibro como a expresión dun pensamento, tema, posición, lugar ou tempo, baseada en fotografías, construída tendo presente a materialidade do libro e cunha autoría individual ou compartida. Nesta definición é salientable a percepción do libro como obxecto e experiencia, dando relevancia ás decisións formais e materiais, e como estas poden relacionarse ou amplificar o discurso interno.

Na última década, o fotolibro converteuse nun medio de expresión de grande interese para experimentar e compartir proxectos fotográficos. Non unicamente pola posibilidade de condensar un conxunto de ideas visuais e textuais nas súas páxinas, senón tamén pola súa «potencia obxectual» e comunicativa, que o converte nun obxecto esixente cunha lectura tanto física como visual e conceptual³. No fotolibro habitualmente conxúgase a idea coa forma, o textual e o fotográfico, de maneira que as calidades

³ Ros Boisier e Leo Simoes, eds., *De discursos visuales, secuencias y fotolibros* (Muga, 2019).

materiais responden á idea e ao discurso, concibíndose así como un todo. A autoría, como xa mencionamos, pode ser única ou compartida, atendendo á creación das fotografías e ao traballo de edición con elas, pero tamén ao deseño da páxina e do obxecto e ás tarefas de preimpresión, impresión, publicación e distribución. Se ben hai moitos traballos que, polas calidades do proxecto o polos recursos dispoñibles, son autoeditados, frecuentemente o fotolibro é un traballo en equipo, unha obra colectiva onde varias mentes aportan e contrastan na sintonía dun discurso.

A poética da edición

Á hora de introducirmos na cuestión do fotolibro resulta imprescindible afondar brevemente na edición fotográfica, referíndonos con este concepto ao conxunto de accións e intuicións coas que damos orde, significado e xerarquía á combinatoria de imaxes dun proxecto⁴. Este proceso de selección, organización e secuenciación das imaxes (destinadas ou non ás páxinas dun libro), axuda a construír a súa estrutura e, tamén, ao desenvolvemento visual e conceptual da obra. A súa posta en práctica é complexa, rara vez lineal, máis ben circular, rizomática, zigzagueante⁵... de proba e erro, de ensaio e observación, e de ambigüidades e impulsos. As nosas decisións están guiadas por cuestións formais e estéticas, pero tamén conceptuais e narrativas, dependendo do tipo de traballo, do discurso visual, e de como operen as imaxes entre si.

O fotógrafo e teórico Gerry Badger apunta, como primeiro paso á hora de crear un fotolibro, seleccionar as fotografías e editar unha secuencia, previa conceptualización e produción fotográficas⁶. Porén, os tempos e as fases dun proxecto varían en función de cada un. En ocasións, a edición chega para poñer orde a un corpo

⁴ Sabela Eiriz, «El fotolibro contemporáneo...».

⁵ Marina Feldhues Ramos, «Conhecer fotolivros: (in)definições, histórias e processos de produção» (Traballo fin de mestrado, Universidad Federal Pernambuco, 2017).

⁶ Guerry Badger, «Sequencing the Photobook, Part 1.» *The Photobook Review* 002 (2012) e Badger, «Sequencing the Photobook, Part 2.» *The Photobook Review* 003 (2012).

de traballo moi extenso, mentres que noutras créanse necesidades novas durante a mesma, operando en paralelo á produción fotográfica. Neste proceso, a nosa mirada móvese do xeral ao particular, atendendo ao vínculo entre dúas ou máis imaxes, así como tamén ao conxunto da narrativa, buscando unha sorte de regras que o devandito proxecto precise. A consistencia do fotolibro recae nas relacións e no ritmo creado entre as imaxes⁷ a partir dunha pauta editorial que nos aporta coherencia.

Como podemos observar, o traballo da edición é unha toma de decisións continua e flexible. Atendendo de maneira máis específica á edición do fotolibro, debemos contemplar a páxina e a dobre páxina como espazos para a disposición. Aquí non só operan as imaxes, senón que a retícula que estrutura a posición das fotografías funcionará tamén tendo en conta os silencios dos espazos en branco, brindando posibilidades e variacións en sintonía coas ideas. Precisamente por iso aparece esa necesidade mencionada anteriormente de alternar a mirada entre o particular e o xeral, observando como opera o encadeamento entre as páxinas (e de que maneira o que vemos afecta ao que veremos, e viceversa), así como os ecos posibles entre fotos e páxinas nas distancias que cada fotolibro lles brinde. Non deberemos esquecer tampouco a diversidade á que poden estar suxeitas as mesmas páxinas a nivel físico e que inflúen no deseño: as dimensións, as proporcións, o formato, a cor e a textura, e mesmo certos xogos de despregables ou recortes que transforman a idea clásica da páxina e que participan do deseño visual.

Deste xeito, o fotolibro como soporte permítenos organizar espacial e visualmente un traballo fotográfico relacionando as imaxes entre si e interpelando ao lector ou lectora para que participe na súa montaxe⁸. As posibilidades de significado das imaxes multiplícanse ao seren combinadas nunha dimensión espacio-temporal como é a proporcionada polo fotolibro. A secuenciación de fotografías aporta un repertorio de posibilidades para relatos diferentes, bebendo de figuras e estilismos doutras formas de expresión⁹. Dese

⁷ Antonio Bautista García Vera, coord., *La fotografía en la formación del profesorado* (Nerea Ediciones, 2019).

⁸ Philippe Dubois, Op. Cit.

⁹ Sabela Eiriz, Op. Cit.

xeito, poderemos atopar (ou aplicar) estratexias como elipses ou *flashbacks*, ou mesmo dialécticas sensoriais e abstractas a través dos materiais utilizados. Todos estes elementos conceden ao fotolibro un carácter performático activado coa lectura.

A experiencia da lectura

Tal e como estamos observando, a lectura do fotolibro en moitas ocasións vai máis alá das fotografías que contén. Á hora de crealo, podemos atender máis ou menos ás cuestións materiais e formais que o integran, pero estas dalgún xeito sempre van participar na lectura. Os materiais das cubertas, a súa textura, a rugosidade das páxinas, o son que producen a delicadeza necesaria para pasalas, o tipo de encadernación, o tamaño e o peso do libro... Cada elemento que configura o obxecto afectará á súa recepción. Non temos a mesma experiencia de lectura con aqueles libros pequenos que podemos soste coas dúas mans e que temos que achegar a nós para poder velos de maneira axeitada, que a que se crea cos que precisan dun lugar de apoio debido ás súas dimensións. A nosa lectura é unha cando as imaxes cubren toda a superficie da páxina e outra cando os espazos en branco forman parte do discurso. As fotografías son as protagonistas do fotolibro, pero non o único elemento significativo a ter en conta. Na medida en que a lectura depende da sucesión de páxinas, non podemos facer un visionado simultáneo de todo o traballo (agás excepcións puntuais), estimulando un ritmo que depende da velocidade e o contexto da lectura. Polo tanto, a montaxe é un resultado colectivo. De maneira similar, as imaxes veñen dispostas nunha orde que podemos alterar ao volver cara atrás ou saltar cara adiante. É así que, dentro dos límites da proposta dun fotolibro, nunca debemos esquecer a presenza activa de quen está a ler¹⁰.

O fotolibro é unha forma artística de interacción complexa que se produce nunha dimensión espacio-temporal entre o corpo da persoa que le e a materialidade do obxecto. Non só lemos, tamén tocamos, manipulamos e xogamos¹¹. Trátase dunha

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Gabriella Nouzeilles, «Arquitectura del fotolibro: escritura e imagen.» *Otra travesía* 21 (2016): 127-144.



Fig. 1. S/T da serie (H)ojear de Sabela Eiriz (2023)

estrutura secuencial e tridimensional na que se produce unha interacción física¹². Regresando á investigación de Matt Johnston, o autor comparte tres posibles premisas á hora de ler un fotolibro: sostelo como un obxecto, observalo coma unha montaxe ou lelo coma un texto¹³.

Esta experiencia multisensorial na lectura do fotolibro constrúe un camiño emocional que abre a posibilidade de conectar o obxecto coa mirada de quen o mira¹⁴. Tal e como vimos anteriormente, obxecto e discurso fanse un ao outro, e fotolibro e lectora interactúan e ábreanse mutuamente cando se produce a lectura¹⁵. É un «espazo para o pensamento»¹⁶ composto por elementos

¹² Patrizia Di Bello, et al., *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond* (Routledge, 2012).

¹³ Matt Johnston, *Photobooks & A critical companion to the contemporary médium* (Onomatopoe Projects, 2021).

¹⁴ Sabela Eiriz. Op. Cit.

¹⁵ Gonzalo Golpe, et al., *Curso / Discurso* (Cabeza de Chorlito, 2020).

¹⁶ Marta Martín-Núñez, «Entre la narración, la poética y la cinética: la complejidad discursiva en el fotolibro español contemporáneo.» *Bulletin of Spanish Studies* 99, n.º 1(2022): 113-149.

relacionados como parte dun mesmo sistema e entendidos a partir desas mesmas relacións.

Non quero pechar este apartado sen apuntar algo respecto a estas ideas. Sempre que fago mención a todos estes aspectos, especialmente cando introduzo o fotolibro na aula a modo de experiencia educativa (aspecto que desenvolvo no penúltimo apartado deste ensaio), trato de estimular e balancear a experiencia. Por unha banda, as relacións entre os aspectos conceptuais, formais e visuais do fotolibro atraen á lectura, e quen le trata de comprender e mesmo descifrar as súas conexións, case coma un xogo. Porén, tampouco nos interesa limitalo a unha experiencia detectivesca na medida en que é unha forma de expresión artística que, como tal, require de ambigüidade e subxectividade. Recupero unha reflexión de Chantal Maillard en *La baba del caracol*¹⁷ na que di que «parece que sempre necesitamos relacións simbólicas que nos permitan realizar interpretacións complexas», aludindo á certa sobreintelectualización desde a posición analítica dos procesos sen formar parte dos mesmos. Nun obxecto coma o fotolibro, onde operan, insisto, a poética e o sensible, a nosa mirada debe tamén deixar espazo a comprender as cousas desde aí. Atreveríame a dicir, incluso, que ás veces o que vemos é o que é, e que non todo alberga un simbolismo estratéxico senón que se nos presenta para ser visto e vivido desde un lugar sensible e sensitivo.

Fotolibros de autoras galegas contemporáneas

Á hora de abordar o fotolibro e de apuntar as súas calidades e estratexias, sempre veñen a completar o texto una serie de obras que poidan dar conta ou exemplificar eses aspectos. Nesta ocasión, o panorama centrase en fotolibros recentes de autoras e artistas galegas contemporáneas, seleccionadas tanto pola relevancia da obra ou da autora, como pola pertinencia e particularidades das características dos propios fotolibros.

Subida al cielo de Lúa Ribeira¹⁸ é un fotolibro que recolle cinco proxectos da recoñecida fotógrafa, realizados entre o 2016 e o 2020,

¹⁷ Chantal Maillard, *La baba del caracol* (Vaso Roto, 2024).

¹⁸ Lúa Ribeira, *Subida al cielo* (Dalpine, 2023).

nos que aborda temáticas e realidades diferentes entre si, pero todas tratadas dende a súa característica fotografía documental: afondando na comunidade sobre a que está a investigar, fuxindo do seu carácter marxinal e creando coa cámara, dalgún xeito, un traballo multiautoral. Por unha banda, temos o proxecto homónimo «Subida al Cielo» (2017-2018), co obxectivo de mostrar a realidade de persoas sen fogar en Bristol e para o cal a autora traballou en parques mesturando persoas en situacións diversas. Tamén atopamos «Las visiones» (2019), onde trata a relixiosidade española enfocándose na tradición da Semana Santa da cidade de Puente Genil (Córdoba) na que os nenos e as nenas se visten de personaxes bíblicos. En «Aristócratas» (2016) retrata a unha comunidade de mulleres con discapacidade cognitiva atendidas nunha institución relixiosa de Galicia, mentres que en «La Jungla» (2019) temos a un grupo de homes nun parque case abandonado en Tijuana (México) co muro fronteirizo como pano de fondo. Finalmente, en «Los afortunados» (2019-2020), acompaña a mozos que tratan de cruzar a Europa desde Melilla.

Cando observamos este fotolibro como obxecto, comprendemos o seu formato códice en formato apaisado en sintonía coa lectura horizontal das fotografías, e cunha encadernación en tapa dura que lle da estabilidade e permite a lectura dun libro extenso. Unha vez comezamos ler, podemos comprender as lóxicas internas que o articulan. As imaxes en ocasións preséntansenos de maneira individual, nunha das páxinas, mentres que a outra, en lugar de quedar en branco, recolle a súa numeración no centro, dándolle unha relevancia habitualmente relegada á marxe inferior. Outras veces, dúas fotografías comparten a dobre páxina evocando un díptico entre unha e outra, amplificando os significados da imaxe nos ecos entre elas. Aínda que cada proxecto trate unha realidade diferente, as cinco series comparten aspectos conceptuais e formais que os vinculan, compartindo un mesmo universo e relatando o individual para amosar o universal.

En *Ánima*, Ruth Montiel Arias ¹⁹ articula unha analoxía entre a tradición da matanza do porco en Galicia e a crenza da Santa Compañía, para propoñer un novo imaxinario no que a relación co folclore poida «convivir cun humanismo non antropocéntrico». O fotolibro móvese desde o fantasmagórico cara a unha realidade

¹⁹ Ruth Montiel Arias, *Ánima* (Alauda Negra, 2023).

crúa e voraz, baixo unha mirada sensible, que cuestiona o pretexto da tradición e a posibilidade do cambio. O seu relato visual lévanos «da noite ao día e do silencio ao berro». Despois dunha apertura escura e áspera, a luz comeza a entrar no libro a través do branco da páxina, removendo a nosa mirada a través das imaxes as súas alternancias, sen oco á indiferenza. En canto a aspectos formais, *Ánima* ten unha encadernación rústica cosida, vendo no seu lombo o fío que o atravesa. A maleabilidade do libro faíno sensible a quen o recolle nas súas mans. Ademais, como podemos atopar noutros traballos editoriais da artista, o proxecto fotográfico conversa cun texto, neste ocasión firmado por Susana Monsó, filósofa e investigadora, ademais do texto da propia autora, expandindo a lectura visual á textual, e viceversa.

Nun exemplo moi diferente aos anteriores atopamos *Orixe ou cando a marea baixa* de Ana Paes²⁰. Na súa encadernación o fío branco destaca na cuberta azul do mesmo xeito que o título e o nome da autora, anticipándonos os pequenos detalles que poderemos ir atopando no libro. Trátase dun corpo de traballo complexo na medida en que combina imaxes diferentes entre si en canto a formato e contido. Serán o seu universo compartido e o traballo de edición e disposición os que fíen e dean coherencia á sensibilidade do seu discurso. Trátase dunha obra que aborda as complicitades familiares, onde moitas veces as pezas poden non parecer encaixar pero buscan o seu oco nas aproximacións, case como as imaxes ao longo das páxinas deste fotolibro. Na edición entran en xogo o papel, a paleta de cor e un tempo e unha delicadeza necesarias para a lectura das constelacións fotográficas que se suceden nas súas páxinas.

Para o seguinte exemplo detéñome nun proxecto de Ana Núñez Rodríguez. A autora ten publicados varios fotolibros pero, para esta ocasión, voume centrar nunha obra un tanto diferente que nos aporta algo máis a esta breve selección autoral. Refírome á publicación asociada ao proxecto *Cooking Potato Stories*, que vén amosar tamén como un mesmo proxecto toma diferentes formas segundo a súa disposición en parede ou en papel²¹. Trátase dun

²⁰ Ana Paes, *Orixe ou cando a marea baixa* (Fabulatorio, 2023).

²¹ As publicacións realizáronse entre os anos 2020 e 2023, grazas ao apoio de institucións como Royal Academy of Art, The Hague (2020), Photo Ireland (2021), ou Food Culture Days (2023).

traballo cun longo percorrido expositivo no que a autora recolle distintas narrativas ao redor da pregunta: que pode dicirnos unha pataca de nós mesmas. Este tubérculo, tan estendido, cultivado e apreciado en tantos lugares e culturas, é o eixo dun compendio de «anécdotas verbais, visuais, receitas, mitos e lembranzas» inspirando pola metamorfose da pataca á súa contorna. A publicación toma o formato do periódico para elaborar un pequeno mosaico coas narrativas, persoais e sociais, que se trazan nesta obra, incorporando a susceptibilidade do papel fino e característico dese tipo de publicacións. Vén ademais envolto nun pequeno saco pregado, fiando así a vinculación co ciclo da pataca.

Para finalizar, recollo a primeira publicación editorial de Ariadna Silva Fernández, *Fillos do vento*²², centrado na Rapa das Bestas, a celebración levada a cabo cada mes de xullo en Sabucedo (A Estrada, Pontevedra) para a desparasitación dos cabalos salvaxes que viven no monte e o control das mandas. O proxecto componse de dúas partes: «Xente ao monte», centrada na subida ao monte na procura dos cabalos, e «Aloitadores», situada no curro onde se cortan as crinas. Vemos unha clara división visual entre unha e outra: a primeira, con fotografías a cor, parece buscar entre a néboa fragmentos deses intres, mentres que a segunda, en branco e negro, achégase ás persoas, intercalando imaxes da escena con retratos delas. Este fotolibro fíxose nunha edición limitada de cincuenta exemplares que, polas súas particularidades formais, achégano ao libro de artista. Encadernado a man con tea, está cosido con crin das bestas de Sabucedo [fig. 2]. O papel das súas páxinas ten unha lixeira transparencia, deixando intuír o contido das demais, como a espesa néboa da mañá cubre o monte. Ademais, vén acompañado dunha copia fotográfica e unha publicación cun breve texto e biografía da autora, un texto firmado polo fotógrafo Jota Barros e un código QR a unha paisaxe sonora pensada para escoitar á par da lectura, amplificando (como apuntaba antes) as posibilidades da experiencia, con sons gravados durante o proceso e unha muiñeira.

Como podemos ver, o fotolibro é unha forma de expresión cunha lóxica propia, unha plataforma para unha narrativa autoral e un discurso obxectual en si mesmo. A súa interdisciplinariedade

²² Ariadna Silva, *Fillos do vento* (Banco Editorial, 2017).

actívase na recepción, nun momento e lugar específicos, nunhas mans e ante unha mirada diferentes. Este universo, máis ou menos complexo, ábrese como posibilidade para a aprendizaxe, a experimentación e a creación colectiva.



Fig. 2. Detalle da cuberta e lombo de *Fillos do vento* de Ariadna Silva Fernández (Banco Editorial, 2017). Fonte: Ariadnasilva.com

Fóra da burbulla

O fotolibro como tal non é aínda un elemento habitual no eido educativo, agás contadas excepcións e aproximacións ao álbum ilustrado, predominante nos libros para a infancia. Porén, as posibilidades do fotolibro como un discurso para a imaxinación e como canle de expresión e comunicación, fan del un elemento de grande interese para a narración fotográfica e a alfabetización visual en diferentes niveis educativos.

Durante a miña investigación, entre os anos 2020 e 2023, realicei accións e estadías con diferentes niveis educativos (profesorado en formación, profesorado en activo e alumnado de educación infantil e primaria), nas que introducín o fotolibro tanto desde a óptica da lectura como desde a produción. Destaco aquí dous pequenos proxectos que xurdiron durante a miña estadía

como artista habitante²³ no mes de abril de 2023 no CEIP Heroínas de Sálvora en Aguiño (Ribeira, A Coruña). Durante ese tempo formei parte dun ambiente de investigación e acción colectivas en contacto co alumnado e o profesorado do centro e baixo unha metodoloxía a/r/tográfica²⁴ na que vinculaba a miña tripla identidade como artista, docente e investigadora. O desenvolvemento de ámbolos dous proxectos –presentados a continuación– fíxose entrelazando a miña proposta coas ideas do alumnado, incorporando os seus propios procesos creativos e participando ao seu carón como unha máis.

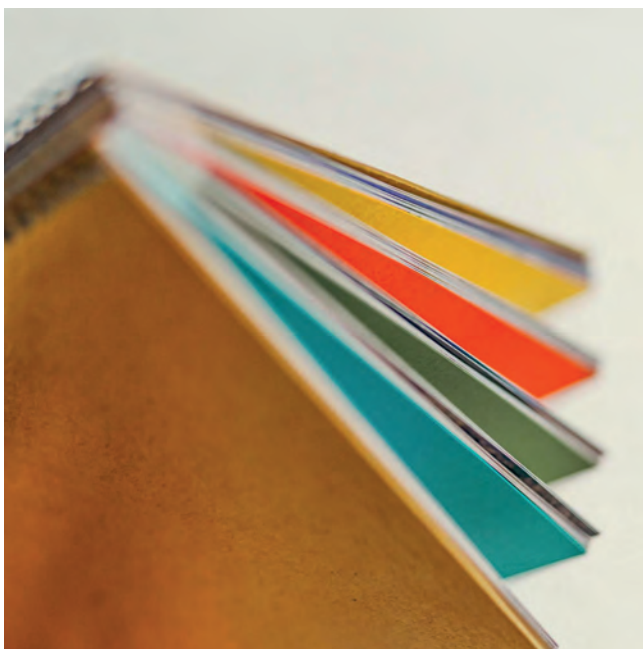


Fig. 3. *Garatuxas* de Sabela Eiriz (autoeditado, 2023). Fonte: autora

Un deses proxectos foi *Garatuxas* [fig. 3], unha publicación na que partimos de fotografías tomadas co alumnado de educación infantil baixo a idea de crear un inventario de xestos e afectos

²³ José María Mesías-Lema, «Artistas habitantes: una metodología contemporánea.» *Observar* 13 (2019): 74-104.

²⁴ Stephanie Springgay, et al., *A/r/tography* (Sense publishers, 2008).



Fig. 4. *Pespunto* de Sabela Eiriz (autoeditado, 2023). Fonte: autora

onde as súas mans son as protagonistas do seu contacto co mundo e coas persoas que nos rodean. Previa á produción, achegámonos a varios fotolibros, incluíndo publicacións de Bruno Munari. Foi precisamente *Supplemento al dizionario Italiano*²⁵ a que inspirou o proxecto. Posteriormente, a elaboración da publicación levouse a cabo no taller de Manchea (A Coruña), para a que escollemos unhas pranchas de carpetas escolares antigas para as cubertas, e unha encadernación en espiral que evocase os cadernos. O fotolibro está estruturado en capítulos segmentados por follas de cores con pequenas reflexións que os anteceden.

O outro proxecto foi *Pespunto* [fig. 4], neste caso inspirándonos no traballo de Franz Erhard Walther para crear relacións en pequenos grupos rodeados por unha tea, de maneira que a escoita e o respecto eran fundamentais para poder avanzar. O fotolibro resultante foi un pequeno *leporello* con cuberta en tea composto por unha selección de fotografías acompañadas dun texto poético que vertebra a publicación.

²⁵ Bruno Munari, *Supplemento al dizionario Italiano* (Corraini Editione, 1963).

En ámbolos dous casos, a figura do fotolibro estivo presente en todas as fases do proceso, como inspiración e investigación así como resultado artístico. Permitted elaborar un discurso e integrar unha serie de ideas de xeito coherente para poder compartilas reunindo as decisións formais coas claves conceptuais que se desenvolveran durante o proceso.

Epílogo

Se hai una reflexión habitual cada vez que penso sobre o fotolibro e a edición, é a mutabilidade dos pensamentos acaecidos en cada ocasión. A única certeza real que teño é a da susceptibilidade dun medio tan complexo como interesante, no que cada unha das súas capas significantes pode ser obxecto de estudo en profundidade. Apunta John Berger que ao observar un obxecto artístico a nosa mirada está condicionada por ideas preconcebidas que nos levan a buscar beleza²⁶, e eu engadiría certa urxencia por entender ou significar o que vemos. Cando accedemos a unha peza complexa hai unha pequena angustia por comprendela, incluso frustración se non chegamos a entendela, pero non sempre é necesario (ou previsible) descifralo todo. Rara vez hai unha única maneira válida de comprensión, moito menos unha tradución verbal dela.

En canto ás aproximacións creativas que se verteron neste capítulo, se ben hai certo ímpeto en animar a exploralo de maneira práctica, contémpase que a produción dun fotolibro pode chegar a ser custosa, dependendo dos recursos, posibilidades e necesidades que requira. Pensar só en edicións complexas sería deixar fóra do mapa a aqueles achegamentos que loitan contra barreiras socioeconómicas para elaborar e compartir un discurso visual a pesar dos recursos.

Así e todo, para o seu desenvolvemento e crecemento transversal, o principal interese non recae tanto neses recursos, senón na complexidade que pode ter a súa lectura e o seu grao de accesibilidade, tanto no plano económico coma no conceptual. Por iso, o principal interese neste pequeno ensaio é achegalo un pouco máis, extraelo da súas fronteiras máis habituais e observar como é

²⁶ John Berger, *Modos de ver* (Gustavo Gili, 2016).

observado, analizar que estratexias son necesarias para nos achegar tanto á súa lectura como á súa produción, e deixarnos levar polas posibilidades sensibles e poéticas da infinita combinatoria fotográfica. O posicionamento e a apertura ao sensible permítennos ler e crear con liberdade, intuindo o seu poder discursivo e despregando as posibilidades da combinatoria e os desprazamentos na activación das fotografías.

Bibliografía

- Aguado, Ana. «La historia de las mujeres como historia social». En *La historia de las mujeres: una revisión historiográfica*, coordinado por Magdalena Santos, Tomas Pérez, María Jesús Dueñas Cepeda, María Isabel del Val Valdivieso y Cristina de la Rosa Cubo. Universidad de Valladolid, 2004.
- Ahmed, Sara. *Vivir una vida feminista*. Bellaterra, 2020.
- Albarrán Diego, Juan, y Rosa Benítez. «Performance, escritura y espacio público en la construcción de la ciudad democrática». *Arte, Individuo y Sociedad* 2 (2018): 329-341. <https://doi.org/10.5209/ARIS.57029>.
- Albarrán Diego, Juan. *Del fotoconceptualismo al fototableau: fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.
- Aliaga, Juan Vicente, Patricia Mayayo, y Carlos Ordás. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. This Side Up, 2013.
- Alonso, Guillermo. «Auge, ética y estética de la «dick pick» durante el confinamiento: si vas a hacerlo, hazlo bien». *El País*, 7 de abril de 2020. https://elpais.com/elpais/2020/04/07/icon/1586250710_159597.html.
- «Andaina». *A Saia. Publicacions periódicas feministes e LGBTQ+*. Consello da Cultura Galega. https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/cabeceira/index.php?p=2000&id=7050.
- «Area». *A Saia. Publicacions periódicas feministes e LGBTQ+*. Consello da Cultura Galega. https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/cabeceira/index.php?p=2003&id=7050.
- Arriero Ranz, Francisco. «El Movimiento Democrático de Mujeres, del antifranquismo a la movilización vecinal y feminista. Ideología, identidad y conflictos de género». Tese de doutoramento, Universidad Autónoma de Madrid, 2015. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/666746>.
- «As + perralheiras». *A Saia. Publicacions periódicas feministes e LGBTQ+*. Consello da Cultura Galega. https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/cabeceira/index.php?p=2009&id=7050.
- Aymerich, Pilar. *Presas, 1976-1978*. Ojo de Buey, 2022.

- Azoulay, Ariella. *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. Verso Books, 2012.
- Badger, Gerry. «Sequencing the Photobook, Part 1». *The Photobook Review*, 002 (2012).
- Badger, Gerry. «Sequencing the Photobook, Part 2». *The Photobook Review*, 003 (2012).
- Baqué, Dominique. *La fotografía plástica*. Gustavo Gili, 2003.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Hill and Wang, 1980.
- Bello, Lucía, e Anxela Caramés. «As Maribolheras non separamos a festa da loita». *Nós. Suplemento de Cultura* (suplemento do *Xornal de Galicia*). 30 de maio de 2009.
- Bentley, Kevin. *Sailor: Vintage photos of a Masculine Icon*. Council Oak Books, 2000.
- Berger, John. *Modos de ver*. Gustavo Gili, 2016.
- Bilbao, José Javier. *La Otxoa: Sin plumas en la lengua*. Elea Argitaletxea, 2004.
- Boisier, Ros y Leo Simoes, eds. *De discursos visuales, secuencias y fotolibros*. Muga, 2019.
- Bonet Carbonell, Victoria. «Agrupació fotogràfica de Catalunya: orígenes y consolidación (1923-1937)». Tese de doutoramento, Universidad Autónoma de Barcelona, 2022. <https://www.tdx.cat/handle/10803/675599#page=1>.
- Buchloh, Benjamin. «Allan Sekula: between discourse and document». En *Allan Sekula: Fish Story*, editado por A. Sekula e C. Lorenz. Witte de With & Richter Verlag, 2002.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 2016.
- Buxán Bran, Xosé M. «A beleza crítica ou a crítica da beleza, 1975-1995». En *Tentativas críticas # 2*, editado por Armando Montesinos, Mariano Navarro e Santiago Olmo. Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, 2017.
- Buxán Bran, Xosé M. «Álbum de vidas paralelas. Diez momentos en diez fotografías encontradas». En *Salir del armario en la Universidad*, editado por Óscar Guasch. Edicions Bellaterra, 2022.
- Buxán Bran, Xosé M. «Em torno do *queer* na arte galega contemporânea». En *Nós, xs inadaptadxs: Representações, desejos e histórias LGBTIQ na Galiza*, coordinador por Daniel Amarelo. Através Editora, 2020.

- Buxán Bran, Xosé M. «Entre o vigor e a graza. Representacións das masculinidades na Galiza». *Nós. Suplemento de Cultura* (suplemento do *Xornal de Galicia*). 30 de maio de 2009.
- Buxán Bran, Xosé M. «Para Néstor» En *Bideoaldia* 89, coordinado por Marian Ortegan. Bosgarren Kolektiboa, 1989.
- Buxán Bran, Xosé M. *Bañistas / Bathers. Fotografías encontradas, 1880-1963*. Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, 2017.
- Buxán Bran, Xosé M. *Bellos y desconocidos*. Laertes, 2015.
- Buxán Bran, Xosé M. *ConCiencia de un singular deseo. Estudios gays y lesbianos en España*. Laertes, 1997.
- Buxán Bran, Xosé M., «Entre el papel y la pluma». En *Primera Plana: La construcción de una cultura queer en España*, editado por Juan A. Herrero Brasas. Egales, 2006.
- Calvo Gens, Laura. «Imágenes de la melancolía y el laurel: una aproximación a las tipificaciones visuales de Rosalía de Castro». *Itinerarios* 39 (2024): 107-132.
- Canbranco. *1 Fotobienal Vigo 84*. Concello de Vigo, 1984 [Catálogo].
- Capmany, Maria Aurelia y Isabel Steva i Hernández. *Antifemina*. Terranova editorial, 2021.
- Caramés, Anxela. «Alén dos xéneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia». En *Alén dos xéneros*, coordinado por Anxela Caramés. Museo de Arte Contemporánea de Vigo / Auditorio de Galicia, 2017.
- Carroll, Peter N. *From Guernica to Human Rights: Essays on the Spanish Civil War*. The Kent State University Press, 2015.
- Chauncey, George. *Nueva York Gay: Género, cultura urbana y conformación del mundo gay masculino (1890-1940)*. Prometeo Libros, 2023.
- Costas, Andrea. *Formas de ser*. Col. «Do Trínque». Centro de Estudos Fotográficos, 2002.
- Costas, Andrea. *Personal e transferíbel*. Col. «Do Trínque». Centro de Estudos Fotográficos, 2006.
- Dawsey, Darrell. «25 Years After the Watts Riots: McCone Commission's Recommendations Have Gone Unheeded». *Los Angeles Times*, 8 de xullo de 1990.
- Di Bello, Patrizia, Colette Wilson, & Zamir Shamooun, eds. *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*. Routledge, 2012.
- Di Febo, Giuliana. *Resistencia y Movimiento de Mujeres en España 1936-1976*. Icaria, 1979.

- Doctor Roncero, Rafael. *Una historia (otra) de la fotografía*. Obra Social Caja Madrid, 2000.
- Domingo-Bisbal, Juan. «La mujer y la fotografía». *Arte fotográfico*, 213 (1989): 1107-1109.
- Dubois, Philippe. «La fotografía y el arte contemporáneo». En *Historia de la fotografía*, editado por Jean-Claude Lemagny y André Rouillé. Ediciones Martínez Roca, 1988.
- Durden, Mark. «Rethinking Tracey Emin». En *Art into Life: Essays on Tracey Emin*, editado por Kokoli, Alexandra, e Deborah Cherry. Bloomsbury Visual Arts, 2022.
- Edwards, E. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Routledge, 2001.
- Eiriz, Sabela. «El fotolibro contemporáneo como objeto, narración y proceso en la enseñanza artística». Tese de doutoramento, Universidad de Granada, 2023.
- Ellis, Carolyn, Tony E. Adams & Arthur P. Bochner. «Autoethnography: An Overview». *Historical Social Research* 36 (4) (2011): 273-290.
- «Enboga». *A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGBTQ+*. Consello da Cultura Galega. https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/cabeceira/index.php?p=2008&id=7050
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños, 2010.
- Federici, Silvia. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al Marxismo*. Traficantes de Sueños, 2018.
- Federici, Silvia. *Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Traficantes de Sueños, 2022.
- Federici, Silvia. *Revolución en punto cero: trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Traficantes de Sueños, 2013.
- Feldhues Ramos, Marina. «Conhecer fotolivros: (in)definições, histórias e processos de produção». Trabajo fin de master, Universidad Federal Pernambuco, 2017.
- Fernández, Almudena, y María Luisa Feijoo Cid. «El cuerpo-pincel en el arte feminista». *Revista de Investigaciones Artísticas* 9 (2020): 27-37.
- Fernández, Dominique. *Le rapt de Ganymède*. Grasset, 1989.
- «Festa da palabra silenciada». *A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGBTQ+*. Consello da Cultura Galega. Disponible en: https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/cabeceira/index.php?p=2001&id=7050.

- Filgueira, Marta. «Carta a Carlos Oroza: ‘Tú y yo somos lo mismo: el ídem de dos almas’». *Faro de Vigo*, 3 de xaneiro de 2024.
- Fontcuberta, Joan y Mireia Sentís. *Joyas*. La Oficina, 2010.
- Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg, 2019.
- Fraga Costa, Sabela. «Ficcións apropiadas, humor e feminismos nas artes visuais nas últimas décadas». Tese de doutoramento, Universidade de Vigo, 2024.
- G. Romero, Pedro. *Ocaña: 1973-1983: Acciones, Actuaciones, Activismo*. Polígrafa, 2011.
- Gabriel, Narciso. *Elisa e Marcela: Alén dos homes*. Edicións Nigra Trea, 2008.
- Galán, Diego. «Cecilia Bartolomé, cineasta con coraje». *El País*, 17 de xaneiro de 2016. https://elpais.com/cultura/2016/01/17/actualidad/1453048289_887821.html.
- Galiza nación cuir*. Comisión de Sexo, Xénero, Diversidade e Políticas LGTBIQI da Galleira. <https://www.calameo.com/read/0047925661cc2d1470f67>.
- García San León, Olalla. *Lección de memoria*. Col. «Do Trinque». Centro de Estudos Fotográficos, 2003.
- García Vera, Antonio Bautista, coord. *La fotografía en la formación del profesorado*. Nerea Ediciones, 2019.
- García, Silvia. *Marta Filgueira*. Deputación de Pontevedra, 2006.
- «Gay Z Lésbica». *A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGBTQ+*. Consello da Cultura Galega. https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/cabeceira/index.php?p=4477&id=7050.
- «Ghaiseta». *A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGBTQ+*. Consello da Cultura Galega. https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/cabeceira/index.php?p=4478&id=7050.
- Gil, Mar e Pili Prol. *Allariz, 1989: Crónica dunha revolta*. Difusora de Letras, Artes e Ideas, 2009.
- Goldin, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. Aperture, 1986.
- Golpe, Gonzalo, Ricardo Báez e Alejandro Marote. *Curso/Discurso*. Cabeza de Chorlito, 2020.
- González, Marisa. Entrevista hecha por Ana Morente. *RTVE: La radio tiene ojos*. (11 de junio de 2023). <https://www.rtve.es/play/audios/la-radio-tiene-ojos/marisa-gonzalez-11-06-23/6911411>.
- Hafe, Miguel von. «Deste mundo na comedia eterna». En *García Rodero, Cristina. Transtempo*. La Fábrica / Centro Galego de Arte Contemporánea, 2010.

- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Cátedra, 1995.
- hooks, bell. *Enseñar a transgredir: La educación como práctica de la libertad*. Morata, 2017.
- Ibarz, Mercé. «Montserrat Roig, de lejos y de cerca». *Memorias* 101. <https://www.barcelona.cat/bcnmetropolis/2007-2017/es/calaixera/biografies/montserrat-roig-de-lluny-i-de-prop>.
- Infumable*, n.º 1. Disponible en: <https://infumable.home.blog/infuonline>.
- Johnston, Matt. *Photobooks &: A critical companion to the contemporary médium*. Onomatopée Projects, 2021.
- Kerfa, Sonia, Dario Marchiori et Angélica Mora. *Le geste documentaire des réalisatrices Amérique latine-Espagne*. Orbis Tertius, 2023.
- Larumbe Gorraitz, M.ª Ángeles. «El feminismo en la transición democrática». *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa* 111-112 (2005): 22-25.
- Lebrero Stals, José, edit. *Miguel Trillo. Identidades*. Actar, 2009 [catálogo].
- Ledo Andión, Margarita. «Fotoperiodismo y género: la pieza que sigue faltando». In *Mujeres: monografías feministas* 3 (2024): 68-75.
- Ledo Andión, Margarita. «Visión-Muller». En *II Bienal de Artistas Galegas*, editado por Alecrín / Concello de Vigo, 1990, [catálogo].
- Leo, Jana. *Violación en Nueva York*. Editorial Malpaso, 2017.
- Lista, Enrique. «Introducción da fotografía na arte galega dende 1980». Tese de doutoramento, Universidade de Vigo, 2014.
- Mainer, Carlos y Juliá Santos. *El aprendizaje de la libertad 1973-1986*. Alianza Editorial, 2000.
- Martín-Núñez, Marta. «Entre la narración, la poética y la cinética: la complejidad discursiva en el fotolibro español contemporáneo». *Bulletin of Spanish Studies* 99 (1) (2022): 113-149.
- Maside, Carlos. «En torno a la fotografía popular». *Pintura actual en Galicia, Colección Grial* 2 (1951): 21-26.
- Mayayo, Patricia. «Paz Muro: escritura y experimentación». *Hispanic Issues On Line*, n.º 21 (2018): 191-204.
- Méndez, Lourdes. «The Feminist Movement in Nineteen Eighties Spain: Emergence and Fragmentation». En *The Long 1980s: Constellations of Art, Politics, and Identities: A Collection of Microhistories*, coordinado por Nick Aikens, Teresa Grandas, Nav Haq, Beatriz Herráez, e Nataša Petrešin-Bachelez. Valiz/L'internationale, 2018.
- Méndez, Lourdes. «Tras las huellas de algunas artistas visuales gallegas del siglo xx». Web do Consello da Cultura Galega. Comisión de

- Igualdade, 2009. https://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_ig_monografia_visuais_004.pdf.
- Mesías-Lema, José María. «Artistas habitantes: una metodología contemporánea». *Observar* 13 (2019): 74-104.
- Mira, Alberto. *Para entendernos: Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*. Ediciones de la Tempestad, 1999.
- Molano, Eva, «Un orgullo de ciudad», *El Correo*, 28 de xuño de 2020. <https://www.elcorreo.com/bizkaia/orgullo-llena-musica-20200628131409-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.elcorreo.com%2Fbizkaia%2Forgullo-llena-musica-20200628131409-nt.html>.
- Molina, Ángela. «Malas cámaras», *El País*, 8 de febreiro de 2018. https://elpais.com/cultura/2018/02/06/babelia/1517932645_929037.html.
- Moreno Sardá, Amparo. *Mujeres en lucha. El movimiento feminista en España*. Anagrama, 1977.
- Neira Roca, Nieves. *O feitizo de Maruja Roca*. A Central Folque, 2020.
- Nochlin, Linda. «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?». En *Mujeres artistas. Ensayos de Linda Nochlin*, editado por Maura Reilly. Alianza Forma, 2022.
- Nouzeilles, Gabriela. «Arquitectura del fotolibro: escritura e imagen». *Outra travessia* 21 (2016): 127-144.
- Novoa-Domínguez, Jennifer «La fotografía es un lenguaje silencioso: Entrevista a Anna Turbau». *Arte, individuo y sociedad* 35, n.º 1 (2023): 327-333.
- Noya de Blas, Paula, y Lola Visglerio Gómez. «Gastar el cuerpo, disolver la máscara: La performance de Ura/Unz». *Sin Objeto* 02 (2020): 33-51.
- Olivares, Rosa. «Victoria Diehl». En *100 fotógrafos españoles = 100 Spanish photographers*, coordinado por Rosa Olivares. Exit Publicaciones, 2006.
- Onfray, Stéphanie. «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español. El ejemplo madrileño de la Colección Castellano (1850-1870)». Tese doutoral, Universidad Complutense de Madrid, 2022.
- Pallier, Maria. «Genealogías Feministas en el arte español: 1960-2010». Vídeo de RTVE Play, 00:25:26. Publicado o 4 de marzo de 2013. <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-genealogias-feministas/170576>.
- Pollock, Griselda. *Diferencing the Canon: Feminist, Desire and the Writing of Art's Histories*. Routledge, 1999.

- Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismos, feminidad e historias del arte*. Fiordo Editorial, 2023.
- Poncela, Natalia, coord. *Anna Turbau. Galicia, 1975-1979*. Consello da Cultura Galega, 2019.
- Rekalde, Josu, coord. *Exposición videográfica: X Aniversario (1980-1990) Facultad de Bellas Artes, Bilbao = Bideografía erakusketa: hamagarrren urteurrena (1980-1990) Arte Ederren Fakultatea, Bilbo*. Aula de Cultura del Banco Bilbao Vizcaya, 1991.
- Roberts, Pam, ed. *F. Holland Day*. Van Gogh Museum, 2000.
- Rodríguez González, Miguel Anxo. «Mujeres artistas en las colecciones de los museos gallegos. Un análisis desde el presente». *Her&Mus. Heritage & Museography* 23 (2022): 67-88. <https://doi.org/10.34810/hermusv23id399999>.
- Rodríguez, Corona, coord. *IV Bienal de Arte Alecrín. Alecrín / Concello de Vigo*, 1997 [catálogo].
- Roncero, Rafael. *Una historia (otra) de la fotografía*. Obra Social Caja Madrid, 2000.
- Rosales Sueiro, Sara. «Presencia y ausencia. El papel de la emigración privada en la emigración gallega a América en el siglo xx». Tesis doctoral, Universidade de Vigo, 2015.
- Rosenblum, Naomi. *A History of Women Photographers*. Abbeville Press, 2010.
- Rowse, A. L. *Homosexuales en la historia*. Planeta, 1981.
- «S'homos». *A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGBTQ+*. Consello da Cultura Galega. https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/cabeceira/index.php?p=4434&id=7050.
- Santos, Alexandre. «A fotografía como escrita pessoal: Alair Gomez e a melancolia do corpo outro». Tese de doutoramento, Universidade Federal do Río Grande do Sul, 2018.
- Saslow, James M. *Ganímedes en el Renacimiento: La homosexualidad en el arte y en la sociedad*. Nerea, 1989.
- Sau, Victoria. *El vacío de la maternidad, porque madre no hay más que ninguna*. Icaria, 2004.
- Segade Lodeiro, Manuel. *Cabello, Carceller. Borrador para una trama en curso*. CA2M / Comunidad de Madrid, 2017.
- Sendón, Manuel e Xose L. Suárez Canal. *IV Fotobienal. Vigo 90*. CEF / Concello de Vigo, 1990 [catálogo].
- Sendón, Manuel e Xose L. Suárez Canal. *IX Fotobienal*. CEF / Concello de Vigo, 2000, [catálogo].

- Sendón, Manuel e Xose L. Suárez Canal. *VI Fotobienal*. CEF / Concello de Vigo, 1994 [catálogo].
- Sendón, Olaia. *A fotografía perpetua*. Edicións Xerais de Galicia, 2023.
- Sentís, Mireia. *Mireia Sentís. Fotografía 1983-2008*. Círculo de Bellas Artes, 2008.
- Sobrino Manzanares, M.^a Luisa. «Hibridaciones y diferencias. Mujeres y artes visuales en Galicia». *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte* 7 (2006): 105-123.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- Sotelino, Begoña R. «La gallega que pudo ser la mejor fotografía del mundo». *La Voz de Galicia*, 4 de outubro de 2023. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/vigo/2023/10/03/gallega-pudo-mejor-fotografia-mundo/0003_202310V3C4992.htm.
- Springgay, Stephanie, Rita L. Irwin, Carl Leggo, & Peter Gouzouasis, eds. *Being with A/r/tography*. Sense publishers, 2008.
- Tagg, J. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. University of Minnesota Press, 1988.
- Tejeda Martín, Isabel, y Lola Hinojosa Martínez. «Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro en los años 60 y 70». *Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* 26 (2011): 781-794.
- Uría Ríos, Paloma. *El feminismo que no llegó al poder. Trayectoria de un feminismo crítico*. Talasa, 2009.
- Varios Autores. *II Mostra Fotográfica Lugo 1989*. Grupo Fotocinematográfico Fonmiñá / Deputación Provincial de Lugo, 1989.
- Vega-Vergel, Eloísa. *A contrapelo: as mulleres nos monumentos públicos da Coruña*. Chan da Pólvora, 2018.
- Vega, Carmelo. *Fotografía en España*. Col. «Manuales Arte», Cátedra, 2017.
- Von Gloeden, Wilhelm. *Taormina*. Twelvvetrees Press, 1990.
- Willis, D. *Reflections in Black: A History of Black Photographers 1840 to the Present*. W.W. Norton & Company, 2000.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Historia del arte en la Antigüedad*. Aguilar, 1989.
- Zafra, Remedios. *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, te-clean*. Páginas de Espuma, 2013.
- Zito Lema, Aimée. *Imprinted Mater*. Looiersgracht 60, 2017.

Esta obra
O XÉNERO
DETRÁS DA CÁMARA,
coordinada por Jennifer Novoa Domínguez
e Miguel Anxo Rodríguez González
foi impresa no outono de 2025.

