

**MARISA GONZÁLEZ**

**NUCLEAR LMNZ / Mecanismos de control**

The first part of the paper discusses the importance of understanding the underlying mechanisms of the observed phenomena. It highlights the need for a comprehensive theoretical framework that can account for the complex interactions between various factors. The second part of the paper presents a detailed analysis of the data, showing how the proposed model can effectively explain the observed patterns. The third part of the paper discusses the implications of the findings for future research and policy-making.

In conclusion, the paper emphasizes the significance of the findings and the need for further research to fully understand the underlying mechanisms. It also discusses the potential applications of the findings in various fields.







CENTRO DE ARTE  
CAJA DE BURGOS



# NUCLEAR LMNZ /Mecanismos de control

## MARISA GONZÁLEZ

Del 22 de abril al 24 de junio de 2004

## CAJA DE BURGOS

PRESIDENTE  
JOSÉ MARÍA ARRIBAS

DIRECTOR GENERAL  
JOSÉ MARÍA ACHIRICA

DIRECTOR GENERAL ADJUNTO  
JAVIER VICENTE

## CENTRO DE ARTE CAJA DE BURGOS

DIRECTOR  
RUFO CRIADO

SUBDIRECTOR  
EMILIO NAVARRO

## EXPOSICIÓN

PRODUCCIÓN  
CAB

PROYECTO DE EXPOSICIÓN  
RUFO CRIADO

COORDINACIÓN  
EMILIO NAVARRO  
MARTA SÁIZ

DISEÑO DE EXPOSICIÓN  
NEREA CALVILLO  
MARISA GONZÁLEZ

AYUDANTE DIGITAL  
FERNANDO CRESPO

SIMULACIÓN VIRTUAL  
GUILLERMO PADILLA

REALIZACIÓN VIDEOS  
CESAR PEDROSA  
MARISA GONZÁLEZ

AYUDANTES EDICIÓN DE VIDEO  
INES BONET  
EUGENIO TRIANA  
TERESA GARCÍA ALONSO  
DANIEL BATALLER

MONTAJE  
EQUIPO TÉCNICO DEL CAB  
JULIÁN VALLE

LABORATORIO FOTOGRÁFICO  
FOTOSÍNTESIS Y TÍTULO

REALIZACIÓN CAJAS DE LUZ  
TÍTULO Y JESÚS GARCÍA ARANDA

TRANSPORTE  
ALCOARTE, S.L.

SEGURO  
WINTERTHUR

## CATÁLOGO

EDITA  
CAJA DE BURGOS

TEXTOS  
CAJA DE BURGOS  
MARISA GONZÁLEZ  
CARLOS JIMÉNEZ  
SANTIAGO B. OLMO

TRADUCCIÓN  
PABLO ABRIL

DISEÑO GRÁFICO  
TOMÁS SÁNCHEZ

FOTOGRAFÍA  
MARISA GONZÁLEZ  
LUIS MENA

FOTOMECÁNICA  
CROMOTEX

IMPRESIÓN  
I. G. CASTUERA

Dep. Leg.:  
ISBN 84-87152-93-7

## AGRADECIMIENTOS

EDUARDO GONZÁLEZ  
GERMÁN CALVILLO  
CARLOS JIMÉNEZ  
NEKANE ARAMBURU  
DIEGO ACEDO  
JACOBO PASCUAL  
APPLE COMPUTER  
GALERÍA VANGUARDIA DE BILBAO  
Y A TODOS LOS QUE ME HAN  
APOYADO EN ESTE PROYECTO

CON LA COLABORACIÓN ESPECIAL  
DE LA EMPRESA IGR Y DE LA GALERÍA  
AELE-EVELYN BOTELLA DE MADRID

## ÍNDICE

PRESENTACIÓN	[07]
NUCLEAR LEMÓNIZ	
Marisa González	[09]
LEMÓNIZ. HISTORIA, MITO Y RUINAS EN LA ENCrucIJADA DE UNA CENTRAL NUCLEAR	
Carlos Jiménez	[15]
LA CENTRAL / EL CASTILLO	
Santiago B. Olmo	[23]
EXPOSICIÓN	[31]
FICHA TÉCNICA	[78]
ANEXO	[79]
BIOGRAFÍA	[83]
BIBLIOGRAFÍA	[86]
ENGLISH TRASLATION	[91]

Entre las muchas líneas o vertientes de la creación artística contemporánea que tendrán cabida en la programación del Centro de Arte Caja de Burgos, CAB, figurarán proyectos de diferentes artistas que, por sus planteamientos aparentemente menos artísticos y más discursivos, tienen serias dificultades para materializarse.

Este puede ser el caso de la densa y exhaustiva obra que Marisa González ha ido reuniendo, a lo largo de más de dos años, sobre la central nuclear de Lemóniz, y que ahora presenta el CAB, a modo de primera parte, bajo el título “Nuclear LMNZ / Mecanismos de control”. Según ha manifestado la propia artista, en exposiciones posteriores irá desarrollando diferentes aspectos de este proyecto.

La seguridad y control dentro de los edificios y su entorno le proporcionaron en los varios días que permaneció en la central nuclear, como testigo directo de parte de su desmantelamiento, abundante material gráfico que ha reelaborado bajo su personal mirada: fotografías, vídeos e instalaciones que forman parte del recorrido que nos plantea por las distintas salas de la planta primera del CAB. Una experiencia visual y emocional que nos conduce a una reflexión inevitable sobre lo que se nos presenta.

La amplia documentación gráfica recogida en este catálogo, junto al texto de la propia artista que la acompaña y las interesantes reflexiones que hacen en él los críticos de arte Carlos Jiménez y Santiago B. Olmo, contribuirán sin duda a una mejor comprensión de este singular proyecto expositivo.

Agradecemos sinceramente la dedicación continua de Marisa González al mismo, así como el entusiasmo y energía con que ha trabajado para llevar a cabo esta muestra, en la que queda de manifiesto su interés por la arqueología industrial y los problemas implícitos en ella, referidos a la memoria y el olvido, la arquitectura, el urbanismo y a sus resonancias sociales y culturales.

CAJA DE BURGOS







## NUCLEAR LEMÓNIZ

Marisa González

La Central Nuclear de Lemóniz fue construida en la década de los 70, a 30 Km de Bilbao, en un abrupto y extenso paraje costero. Desde la carretera, entre Bakio y Plencia, se puede ver el imponente y controvertido conjunto de edificaciones que jamás llegaron a ser inauguradas para la función que fueron construidas.

Las dos naves cilíndricas que albergan los reactores, la sala de turbinas y todo el conglomerado de instalaciones anexas a los reactores nucleares se han convertido en un documento fundamental de la arqueología industrial de finales del siglo XX.

Este macro complejo industrial, asentado en el litoral cantábrico, vertebraba, domina y delimita la extraordinaria naturaleza que lo rodea, ofreciendo un triste y disonante espectáculo en medio del espléndido entorno dominado por el mar, las playas, las montañas, la vegetación y los acantilados.

Fueron miles las personas que intervinieron en la central durante el dilatado y complejo proceso de su construcción. En ella confluyeron las más diversas y sofisticadas técnicas y las más avanzadas innovaciones tecnológicas de la época diseñadas expresamente para la misma por numerosas empresas nacionales y multinacionales.

Sus gigantescas instalaciones esperaron durante años la orden de puesta en marcha, orden que no se produjo por muy diferentes motivos. La central nuclear nunca se inauguró. Y el reactor, un reluciente órgano circular, esperó un uranio que jamás llegó a su destino debido a que las autoridades cancelaron definitivamente el proyecto.

En su contra hubo huelgas, manifestaciones cívicas de protesta y muertes, las cuales hicieron inviable la puesta en marcha del macro proyecto que durante años se mantuvo en silencio, inactivo, a la espera de otorgarle algún nuevo destino o de su casi imposible demolición.

El acceso a Lemóniz ha estado sumamente controlado desde entonces por extremas medidas de seguridad que continúan aplicándose todavía hoy con gran rigor, por lo cual puede decirse que mi ingreso a la misma, con el fin de documentar lo que sucede actualmente en ella, aparte de un privilegio, ha sido para mí una verdadera revelación dada la reserva y la opacidad que rodean habitualmente el funcionamiento de las centrales nucleares y muy especialmente de esta, dormida en el tiempo.

## Aproximaciones a la Central Nuclear de Lemóniz

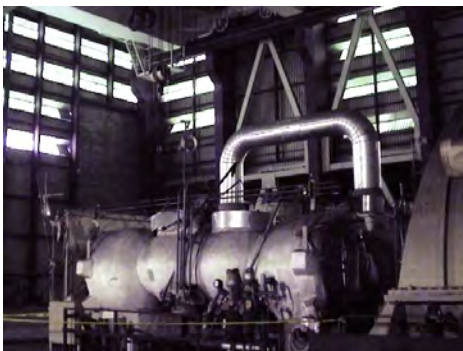
Mi primera aproximación a Lemóniz, la mas crítica probablemente, intenta mostrar esta central como un monstruo engendrado por uno de los sueños característicos de la razón científica o más exactamente, tecnocientífica. Criatura temible, estéril, varada como el descomunal esqueleto de una quimera imposible en una playa desierta y ajena, en su subyugante esplendor vegetal, en su perturbadora inutilidad.

La segunda aproximación está enmarcada en la línea más ortodoxa del arte moderno y pone el énfasis no tanto en los contenidos como en las calidades formales y materiales de los muchos dispositivos técnicos ensamblados de hecho en la misma Central, con el fin de generar espacios sensoriales evocadores de mis vivencias como artista en el interior de la misma.

La tercera, mas histórica y documentalista, intenta una reconstrucción imaginaria de lo que fue o intentó ser esta impresionante generadora de energía nuclear.

La primera inspección ocular al adentrarme en los espacios de la Central, tan desolados y monumentales la realicé en enero del año 2002, en la primera fase de desmantelamiento. Fue recorrer los restos de un naufragio. Necesité muchos días en sucesivos viajes para descubrir todo el misterio que la rodeaba y poder recomponer progresivamente la dimensión y escala, de los volúmenes arquitectónicos y de sus contenidos. Fui testigo de la destrucción, mediante el fuego controlado, de la sofisticada tecnología de alta precisión fabricada especialmente para dichas instalaciones. Descubrí la presencia constante del agua conducida por una compleja red de tuberías oculta en el subsuelo, que recorre todos los espacios de la central al igual que las venas y arterias de nuestro cuerpo.

El fiero mar Cantábrico delimita, y agrede a la Central que se protege del mismo mediante una muralla kilométrica acordonada de alambradas y cámaras de vigilancia. De las extremas y estrictas medidas de seguridad apenas se mantienen activas algunas, otras solo queda la presencia constante de las múltiples cámaras de vigilancia y las numerosas señales de peligro que advierten de los riesgos que suponen las sustancias tóxicas y altamente contaminantes, así como las omnipresentes señalizaciones de prevención de incendios y llamadas de alerta contra los posibles sabotajes, o fallos técnicos.



Los objetivos fundamentales de este proyecto son:

**Registro** detallado del desmantelamiento actualmente en curso de la Central.

**Testimonio**, obviamente subjetivo, de mis experiencias y vivencias en la Central.

**Crítica** de la falacia de la destrucción de la memoria con la evocación artística y estética del desmantelamiento de Lemóniz.

## EXPOSICIÓN

El proyecto Nuclear Lemóniz es un trabajo “en proceso”, work in progress que se va configurando a lo largo de sucesivos espacios de exhibición. Es un ejercicio de memoria con un núcleo de argumentación dominado por lo vivo/muerto; documento/memoria. Una narración de lo falsamente útil.

Dadas las características de amplitud y complejidad del tema tratado, es imposible mostrarlo en toda su extensión en una sola exposición. Este proyecto se ha elaborado con las largas horas de videograbación, innumerables tomas fotográficas y un sin fin de objetos, documentos y materiales rescatados de la Central. Con este material recopilado he construido instalaciones objetuales, vídeo-instalaciones, vídeos monocal y múltiples series fotográficas.

Las series fotográficas se dividen en diferentes secciones: Serie documental / descriptiva / mática / arquitectónica / objetual.

Las instalaciones objetuales, escenifican la transformación de los documentos rescatados de la Central y han sido elaboradas y agrupadas por las diferentes familias de sus componentes. La diversidad de estos objetos, elementos y artefactos recuperados de su destrucción permite elaborar y construir espacios ambientales de muy diferente carácter, aunque todos ellos unidos por el signo común de la procedencia/diversidad y abandono. Todos ellos narran su inactividad/inutilidad.

Los Vídeos, tanto los vídeos en monocal como las vídeo-instalaciones, siguen una línea documento/testimonio que en algún caso se pueden acercar al documental. Los temas principales de los vídeos son la seguridad bajo sus diferentes aspectos; la destrucción, en sus fases de desmembramiento y despiece de las instalaciones y maquinaria de la central con el fuego como elemento fundamental en la fragmentación y el trabajo, registro del trabajador en acción en un “tour de force” contra el gran monstruo nuclear.







Con todo este material, el conjunto de exposiciones se ha dividido en diferentes partes, según las distintas lecturas o aproximaciones que se pueden dar.

Todo este proceso está derivado de la experiencia directa vivida en la Central.

### Parte 1. **Seguridad/control**

Controles de seguridad tanto físicos como ambientales, y técnicos.

### Parte 2. **Destrucción**

Registro del desguace, desmantelamiento y desalojo mediante el trabajo humano.

### Parte 3. **Arquitectura industrial**

Espacios interiores/exteriores. Espacios tanto dinámicos en proceso de destrucción como estáticos mostrando la desolación y el abandono.

La semejanza de la arquitectura de las centrales nucleares con la de las cárceles se vislumbra principalmente por las extremas medidas de seguridad, tanto en su propia concepción como en su enclave geográfico.

### Parte 4. **Socio-político-histórico**

Visión de la Central desde una perspectiva social. Su desarrollo en una sociedad en crecimiento y megalómana de los años 70. Detractores e impulsores de la energía nuclear.

El reactor, emblema de seguridad, fuerza y poder, presidirá todas las exposiciones como paradigma diferencial que identifica una central nuclear de cualquier otra central térmica o generadora de energía eléctrica.



## NUCLEAR LEMÓNIZ. PARTE 1. SEGURIDAD

El proyecto completo abarca muy diferentes lecturas, imposibles de abordar en una sola exposición, dado las múltiples instalaciones objetuales, numerosas fotografías y horas de video-grabación.

Esta exposición realizada para el CAB de Burgos se ha centrado en la Seguridad y Control. He seleccionado esta primera parte porque considero que la seguridad es el eje principal de toda la central en todos los aspectos y lecturas posibles, el técnico, físico, tecnológico y humano. Además la presento como metáfora del gran problema social de protección que sufren las sociedades desarrolladas, tanto en la vida laboral, política, como de supervivencia física.

### Espacio 1

Fotografías. El reactor, como espacio exponente de la máxima seguridad, domina la sala, junto con fotografías de las diferentes tomas de las cámaras de seguridad incrustadas en diferentes enclaves del alambrado paisaje exterior.

### Espacio 2

La video instalación se ubica en otra gran sala. Seis vídeos cortos, se proyectan en loop en cuatro pantallas, cuyo contenido ofrecen diferentes aspectos sobre la seguridad. Desde adentrarnos por el subsuelo “cota menos 20”, hasta un recorrido por las imponentes tapias que delimitan el espacio entre la central y el mar mediante un kilométrico muro.

### Espacio 3

Instalación “Fallo General”. Si bien la seguridad está presente en todo el proyecto, en esta instalación se hace especial hincapié en los exhaustivos controles de muy diversos tipos que existían en la central, controles tanto humanos, como físicos y tecnológicos. Este espacio está construido con los múltiples elementos de precisión que registraban y calibraban cada acción mediante los “meters” que medían la luz, temperatura, viento, presión, salinidad, etc, como las cajas de luz construidas con las señales de alarma extraídas de la sala principal de controles. El espectador se verá inmerso en un medio de transmisión de información, alertas continuas y datos finalmente inoperantes.



**LEMÓNIZ.**

## **HISTORIA, MITO Y RUINAS EN LA ENCRUCIJADA DE UNA CENTRAL NUCLEAR**

Carlos Jiménez<sup>1</sup>

La historia de la energía nuclear, tan factual y positiva como cualquier otra de las historias modernas tiene como todas ellas sin embargo un doble evanescente, espejeante, fantasmal. En cuanto puramente positiva esta historia nos habla de quién, cuándo y cómo se descubrió el modelo teórico de la desintegración del átomo, de cómo, quienes y con cuales medios realizaron técnicamente esa posibilidad dando lugar primero a la bomba atómica y después a las centrales nucleares encargadas de amaestrar la ingente energía desencadenada por desintegración atómica con el propósito muy plausible de darle un uso productivo, pacífico —si es que aquí, en este terreno por definición explosivo, alguna paz es posible—. Pero “Lemóniz” —la obra en marcha, la “Work in progress” de Marisa González— pone en evidencia que esta historia de la energía nuclear es irremediablemente defectiva, “insuficiente” y que por serlo atrae, convoca o succiona, como si fuera una zona de bajas presiones atmosféricas, narraciones excéntricas o tangenciales y lecturas desviadas que se superponen a esa historia o se infiltran en ella alterándola, confundiéndola, enmarañándola. Esa insuficiencia no debe, sin embargo, confundirse con la que es característica de las otras historias positivas porque obtiene sus condiciones de posibilidad, su plaza si se quiere, del trabajo de la nada que mina tanto la legibilidad como la legitimidad de la historia de la energía nuclear, transformándola subrepticamente en un discurso sintomático o cifrado del nihilismo inherente al poderío contemporáneo. Nihilismo de doble vertiente, como lo es ese mismo poderío. En su primera vertiente —en la que el poderío se revela directamente como poder político— el completo dominio con fines militares de la energía nuclear estableció de hecho un nuevo límite a la capacidad inherente a dicho poder de decidir sobre la vida y la muerte de todos nosotros. En el terreno donde antes operaban exclusivamente las restricciones morales, legales o políticas a esa capacidad tendencialmente ilimitada de aniquilación apareció un factor inédito e imponderable: el equilibrio del terror. O para decirlo en un lenguaje que sólo en apariencia resulta más técnico: la MAD: “The Mutual Assesurate Destruction”: la Destrucción Mutua Asegurada. En los años 60 las dos superpotencias, la americana y la soviética, hicieron balance de sus respectivos arsenales nucleares y descubrieron que no podían utilizarlos efectivamente porque mediante su uso la aniquilación del adversario sólo podía lograrse al costo de la propia destrucción. El poder absoluto concedido por las armas nucleares mostró, en la cúspide de su plena realización, su radical impotencia al transformarse directa e inmediatamente en su contrario: el poder de destruirse a sí mismo. Y ese triunfo de la impotencia sobre la potencia, de la nada sobre la voluntad, que un Nietzsche quiso conjurar heroicamente poniendo por encima de “la nada de voluntad la voluntad de nada”, contamina igualmente esa vertiente del poderío que en la modernidad se ha dado como objeto el dominio no ya de los semejantes sino de la propia Naturaleza, tanto la propia, la humana, como la ajena o distinta: inanimada, vegetativa, bestial o bárbara. La sola existencia de la energía nuclear desencadenada declara que la voluntad de dominio de la Naturaleza ha alcanzado su fin último y desde luego su término en la capacidad hasta ese mo-

<sup>(1)</sup> Escritor y crítico de arte. Autor de *Extraños en el Paraíso*. Ojeadas al arte de los 80 y de Los rostros de Medusa. Estudios sobre la retórica fotográfica.

mento inédita de destruir de un solo golpe la Naturaleza que se quería o pretendía dominar. La locura específicamente tardomoderna —la MAD antes mencionada— revela como ninguna otra modalidad sicótica el límite infranqueable del proyecto moderno. Su nihilismo implícito. Su sinsentido radical. Digámoslo parafraseando el título de uno los documentales desgraciadamente más fecundos de Leni Reifenstahl: el triunfo de la voluntad consiste en su aniquilación.

## II.

En el notable trabajo realizado hasta la fecha por Marisa González ocupan un lugar crucial tanto las imágenes fotográficas como videográficas del edificio que en su día fue construido para albergar uno de los dos reactores de Lemóniz, en las que dicha arquitectura rigurosamente funcional, adquiere el aspecto y hasta el carácter de un templo. Para lograrlo ella, mediante encuadres cuidadosamente elegidos, lo aísla tanto de su entorno natural inmediato como del conjunto de edificaciones con las que se articula, subrayando así deliberadamente su hieratismo y su monumentalidad. El diseño, las trazas del edificio, consienten sin duda este propósito de la artista por cuanto difieren de la imagen más frecuentemente asociada a las centrales nucleares, que es la de un volumen con la figura de un doble cono coronada por una perpetua nubecilla de vapor blanco. Su modelo parece ser en cambio el Panteón, esa intersección de un cilindro con una semi-esfera, con la que la Roma Imperial pretendió ordenar y unificar el orbe de los dioses que en la Grecia Antigua todavía era una conjunción de ámbitos discretos y heterogéneos entrelazados de muchas maneras distintas e inextricables con el Cielo y la Tierra, con las plantas, los animales y los mortales. Sólo que la sede del reactor de Lemóniz se aparta de su hipotético modelo romano en un punto decisivo: la “cella”, el recinto hermético y sagrado, “tabú”, que mantenía la imagen de la divinidad a la que cada templo estaba consagrado fuera del contacto directo con los fieles. En su arquitectura El Panteón no es en el fondo más que una variación del modelo espacial del senado romano, con todos los dioses allí reunidos dispuestos como los senadores en un plano de igualdad y en torno a un centro vacío iluminado desde arriba por un “oculi”, por un ojo inaccesible, que cedía reverentemente el paso a una luz entonces considerada como la única manifestación evidente del poder sobrehumano que hacía posible toda evidencia. Pero si el Panteón traza el umbral entre monoteísmo y politeísmo en el que está detenido indefinidamente el catolicismo, Lemóniz —el Lemóniz interpretado como templo por las inquietantes imágenes que Marisa González ha elaborado de la sede de un reactor— se despliega como icono del poder absolutista característico de la modernidad. En su corazón oculto, blindado e inaccesible obra una fuerza omnipotente y salvaje cuyo poder aniquilador cede ante las artes, mejor ante las astucias técnicas de los especialistas, y se convierte en su contrario: un poder benéfico. Por controlado, benéfico. Sólo que el común de los mortales no conoce en realidad cómo funcionan esas astucias técnicas e intuye, siente, teme que en la ocasión más inesperada ese poder se desencadene de nuevo y cause una catástrofe incalculable como las protagonizadas por las centrales nucleares de Harrisburg o de Chernobyl. Y esa relación temerosa con el núcleo ominoso del poderío contemporáneo intenta ser apaciguada, cuando se hace consciente, reanudando mitos y leyendas que en su día se ofrecieron también como medios de conjurar y aplacar la ira devastadora de los dioses.



Lo que vengo de contar sobre Lemóniz como símbolo del poderío moderno, podría ser considerado ciertamente como una de esas narraciones compensatorias. Pero desde luego carece de la tradición o la solera de otras, arraigadas firmemente en el imaginario de nuestra cultura. Me refiero, por ejemplo, al mito de Prometeo, el héroe primigenio que en la “Teogonía” de Hesíodo roba el fuego a los dioses y es castigado despiadadamente por su osadía. Mito que, desplazado al ámbito que nos ocupa, sirve para convocar o exorcizar el temor siempre latente a la energía nuclear. Lo convoca cuando se utiliza para moralizar sobre las consecuencias terribles por incalculables del desafío al orden natural que ha supuesto el descubrimiento y la utilización de la energía nuclear. Y lo exorciza cuando se lo usa para subrayar el valor ejemplar de la conducta de Prometeo que, aunque fue castigado por los dioses con el atroz suplicio causado por el buitre que devoró sus entrañas, contribuyó decisivamente a emancipar a la humanidad de la tutela de los dioses entregándole el secreto del fuego. Eso para no hablar de la fábula del Aprendiz de brujo, sobrepasado por las consecuencias catastróficas de sus perturbadores experimentos.

### III.

El proyecto “Lemóniz” debe ser inscrito en una estrategia más larga y duradera del trabajo artístico de Marisa González, centrada en su interés por la arqueología industrial. Como se sabe esta es una disciplina académica relativamente nueva cuyo momento fundacional coincide “grosso modo” con la crisis del modelo de industrialización fondista, a finales de los años 70 tanto en Europa como en América. Entonces los grandes complejos industriales se quedan vacíos, huérfanos de uso e interés, abocados a un deterioro inexorable de la que intentarán redimirlos tanto la arqueología industrial, que descubre en ellos documentos históricos imprescindibles de un pasado en vías de extinción, como por las operaciones urbanísticas de reciclaje



Vídeo: Central Térmica El Zapillo de Almería. 2002-2003. Vídeo digital DVD 7'30"

de los emplazamientos fabriles obsoletos. Esta última táctica es la que prima, por ejemplo, en Soho neoyorquino donde los antiguos talleres textiles abiertos a principios del siglo XX y abandonados por sus propietarios a raíz de la tentativa del alcalde Edward Moses de construir una gran avenida periférica en el “Lower Manhattan”, se transformaron en estudios de artistas y en despachos de arquitectos, diseñadores o publicistas. Un fenómeno equiparable se dio en Londres con las instalaciones de los “dock” londinenses que se reciclaron para dar cabida a usos semejantes. En España se han producido igualmente operaciones de este tipo, como las de convertir en Madrid una antigua fábrica de cerveza en la Biblioteca Joaquín Leguina o la de transformar en Barcelona las instalaciones de una fábrica de textiles decimonónica en Caixa-



Fachada "La Fábrica, 7 silos blancos". 2000. Fotografía analógico/digital. 125 x 200 cm. Colección Fundación Telefónica

Forum, la sede principal de la colección de arte contemporáneo de la Fundación la Caixa. Los ejemplos, obviamente, pueden multiplicarse sin dificultad.

Por su parte Marisa González se incorporó a su manera a estas tendencias con "La fábrica", un complejo proyecto artístico, realizado entre 1999 y el 2001, cuyo motivo principal fue el desguace y demolición de una conocida fábrica de pan que funcionó en el centro de Bilbao durante la mayor parte del siglo pasado. Pero aunque el proyecto Lemóniz comparte con "La fábrica" las intenciones y la orientación general lo cierto es que entre ambos hay diferencias que merecen ser traídas a cuento. La más importante: los distintos grados en la que actúa en ambos lo que podríamos llamar provisionalmente el "efecto Pompeya". Como bien se sabe la arqueología como disciplina científica autónoma nació dándose a la tarea de desenterrar Pompeya (y Herculano) y de reconstruir sus pasadas formas de vida. Propósitos a los que contribuyó decisivamente el hecho de que la erupción del volcán Vesubio, en el año 79 de la Era Común, sepultó de un solo golpe a las dos ciudades bajo mantos sucesivos de ceniza, lodo y lava. Como resultado de esta catástrofe natural las excavaciones le permitieron a los primeros arqueólogos descubrir unas ciudades prácticamente intactas que conservaban en pie tanto su urbanismo como su edificación, su foro, sus baños públicos, sus casas, sus insulas, sus mosaicos, sus murales y graffitis e inclusive los cuerpos de muchos de sus habitantes sorprendidos por la muerte por asfixia en mitad de sus actividades cotidianas. En realidad la Pompeya así redescubierta dio de antemano pleno sentido a estos versos del poeta Leopoldo Castilla: "Cada calle es una foto / Y el fotógrafo es la muerte". Esta calidad de pasado congelado para siempre en uno de sus instantes estaba presente en la fábrica de pan cuyo desmantelamiento y demolición documentó e interpretó Marisa González en varias secuencias de fotografías, vídeos e instalaciones. Pero era

todavía más evidente en Lemóniz por cuanto esta central se encontraba prácticamente intacta cuando ella inició su trabajo de investigación en la misma. Y lo estaba en un grado muy superior al de la fábrica de pan bilbaína por dos razones principales. La primera que la central, aunque fue íntegramente concluida al comienzo de los años 80, nunca llegó a funcionar. Cuando sólo faltaba instalar en el corazón de sus dos reactores la masa de uranio enriquecido que les hubiera permitido comenzar a operar como generadores de energía, los empresarios del proyecto y las autoridades políticas españolas decidieron ponerlo indefinidamente en el congelador. Detrás de esta decisión estaba, que duda cabe, la amplitud de las movilizaciones ciudadanas contra la utilización de la energía nuclear que tuvieron lugar durante los años iniciales de la Transición y a las que quiso subordinar o instrumentalizar la ETA asesinando en febrero de 1981 al ingeniero jefe de Lemóniz. O sea que esta central no operó nunca y por lo tanto nunca estuvo sometida a los múltiples desgastes que produce inevitablemente el uso. La otra razón de su inmovilidad en el tiempo está en la fábrica misma de la central, cuya estructura portante y cuyos muros y cierres fueron expresamente diseñados, como en cualquiera de sus homólogos, con el fin de oponer por su excepcional fortaleza y solidez la mayor resistencia posible a la expansión incontrolada de las pavorosas consecuencias de un accidente nuclear, que ningún sistema de seguridad por muy estricto y eficiente que sea permite descartar completamente.

La conjunción de estos dos factores ha convertido a Lemóniz en una suerte de Pompeya de la arqueología industrial, imprimiéndole de paso un sesgo específico al trabajo que Marisa González ha hecho con ella.

#### IV.

El trabajo de Marisa González tiene desde luego varias facetas y líneas de despliegue pero la propia artista ha insistido repetidamente en el importante papel que cumple dentro del mismo, “la recuperación de la memoria”. Y esas sí que son palabras mayores por cuanto remiten a una preocupación que no es exclusiva de Marisa y ni siquiera de los arqueólogos industriales sino que se extiende a una amplísima gama de disciplinas y forma parte actualmente de la conciencia ciudadana. Tal y como lo demuestra la potencia del movimiento conservacionista contemporáneo que, rebasando sobradamente el ámbito de los archivos y de los museos, ha impuesto en muchos países estrictas normativas de protección de los cascos y de los monumentos históricos de las ciudades. Es lo que Andreas Huyssen ha llamado “la museización del mundo”, un fenómeno que en su propia fuerza oculta su debilidad. Ya lo dejó escrito otro poeta, esta vez don Antonio Machado, en un verso absolutamente revelador: “Se canta lo que se pierde”, que es la versión lírica de un “motto” tradicional: “El canto del cisne”, un pájaro que, como se sabe, canta sólo para morir. En las dos expresiones subyace la misma intuición o la misma sospecha de que cuando se pone un empeño excesivo en el enaltecimiento o la celebración de algo es muy probable que ese algo esté muerto o en tránsito de estarlo. Por esta razón es por la que sospecho que la enfática reivindicación de la memoria en la que ahora estamos inmersos tiene fundamento en una creciente y quizá irreversible “pérdida generalizada de la memoria”. En la amnesia de todos, para decirlo en breve. Y cuando digo esto no pienso

sólo en los adolescentes y los jóvenes absorbidos completamente por la galaxia electrónica y audiovisual, que no recuerdan, que no pueden recordar, nada que sea más antiguo que los primeros “singles” de Madonna. Digo si es que acaso todavía los recuerdan. No: pienso en realidad en la amnesia que socava como una metástasis cancerígena las condiciones y los medios de la memoria tradicional. La primera explicación de esta amnesia viene de la mano de los evolucionistas: si la función trae el órgano el deterioro de la función trae como consecuencia inevitable la decadencia del órgano. En esta perspectiva la multiplicación de las prótesis de la memoria, desde la invención de la escritura hasta la de los bancos de datos de soporte electrónico, ha traído como consecuencia inexorable el debilitamiento de la memoria humana que cada vez hace menos falta. Ahora parece que no hay que recordar nada distinto al catálogo de instrucciones elementales que nos permiten acceder a las páginas en la red de “Google” donde toda, repito toda, la información disponible hoy sobre el presente, el pasado y de alguna manera el futuro está disponible. No voy a discutir aquí acerca de la validez o la invalidez de esta perspectiva interpretativa y menos ahora cuando los biólogos han demostrado que el modelo darwiniano hace aguas por todos sus flancos, tal y como lo había advertido oportunamente Michel Foucault. No, a mi lo que en este momento me interesa realmente es subrayar que Marisa González —con independencia de si lo sabía o no— se ha acercado a Lemóniz, como antes lo hizo con la fábrica de pan, utilizando tres modalidades distintas de actuación reactiva sobre el fenómeno de la amnesia generalizada. La primera, la fotografía, que tal y como argumenté en otra parte, hizo “visible” por primera vez con medios técnicos —y al límite automáticos— el carácter distintivo de la historia moderna al “evidenciar” la ruptura y mas que la ruptura la compartimentación estricta que esa historia propone y realiza entre el pasado, el presente y el futuro. La segunda, la instalación, que se concentra en el valor puramente exhibitorio —que diría Walter Benjamín— de los vestigios o, si se prefiere, de las reliquias del pasado. Y la tercera, el vídeo, que convierte en materia prima de sus infinitas operaciones arbitrarias las imágenes de los vestigios del pasado.

## V.

Los vestigios materiales del pasado cuando son sometidos a veneración, conservación, documentación e investigación —tal y como lo ha hecho sistemáticamente la modernidad— se convierten en “ruinas”. Y así, atribuyéndole o reconociéndole esa condición, Marisa González se ha acercado a lo que resta de Lemóniz. Sólo que dos de los atributos adicionales de la ruina moderna, la conservación y la intangibilidad impuesta a las mismas, tienen una perversa réplica nuclear que hace saltar una vez más de sus carriles el discurso histórico positivo de la energía nuclear que las conforma y orienta. Me refiero a los desechos o residuos radiactivos del funcionamiento normal de una central nuclear que conservan mas allá de todo límite históricamente previsible sus efectos mortíferos y a la vez intangibles. En realidad Lemóniz es una alegoría de nuestro destino trágico y por lo tanto insoslayable.







"Vallas". 2003-2004. Fotografía analógico/digital. 100 x 150 cm

## LA CENTRAL / EL CASTILLO

Santiago B. Olmo

La idea de seguridad está actualmente cada vez más ligada a una desquiciada práctica del control, y desde ahí se desarrollan nuevos valores (sociales y políticos) desde una inquietante rehabilitación de lo que hace sólo unos años consistían en contravalores o anti-valores que limitan la libertad.

El proyecto “nuclear LMNZ / Mecanismos de control” de Marisa González aborda algunas de estas cuestiones y problemas desde una mirada incisiva, muy sutil y compleja, que utiliza la documentación como una herramienta de análisis, mientras hilvana una narrativa visual en la que los elementos simbólicos obligan a la recontextualización de la seguridad dentro de las mecánicas de control. Su trabajo no es documental, ni tiende a la reconstrucción ambiental, aunque esos elementos estén presentes como una metodología.

La exposición propone tres niveles que se concretan en tres espacios conectados: una instalación titulada “Fallo General” en la que se utilizan un gran número de medidores y relojes de control que pertenecieron al sistema de control de la central, una sala en la que diversos vídeos sumergen al espectador en un territorio delimitado y acotado por los muros y vallas metálicas y en los pasadizos de la “cota menos 20”, y una sala en la que se reúnen diversas fotografías de la imponente mole del reactor y de los sistemas de vigilancia a través de cámaras que recorren el perímetro de la central.

Toda la intensidad de las imágenes se fija y concreta en una mirada que selecciona fragmentos y vestigios, como emblemas de un deslizamiento total de los significados. El proyecto sigue un método en el que el propio proceso de trabajo construye un núcleo reflexivo y analítico, a través del desplazamiento de símbolos, significados e imágenes de las ruinas de la central nuclear de Lemóniz centrados en la idea de la seguridad y del concepto y actuación del control.

La central nuclear de Lemóniz tiene una historia, trágica en múltiples sentidos, que resume explícitamente las contradicciones, tanto de la historia reciente de España en su relación con la sangrante herida del terrorismo etarra, como de la evolución de la conciencia ecológica hacia la resistencia frente a la noción de progreso científico triunfante desde el positivismo de la “razón tecnológica” y el pragmatismo de la “razón capitalista”.

La mirada de Marisa González centra su atención en la complejidad simbólica del conjunto e intenta analizar pormenorizadamente, como si se trataran de los capítulos de un relato finalmente estructurado, los diversos elementos que configuran ese espacio en ruinas.

El control y la seguridad constituyen no solo una primera aproximación sino, sobre todo, una obertura simbólica de reflexión sobre las imágenes de la ruina –industrial– contemporánea.

En Lemóniz todo este sistema de vigilancia y de control estaba dirigido a prevenir el riesgo de catástrofe, fugas radioactivas o accidentes de consecuencias imprevisibles y letales, que fallos en el sistema de producción de energía nuclear pudieran producir. Este sistema de vigilancia también controlaba y limitaba el acceso al recinto de la central, con el objetivo de evitar que personas ajenas al trabajo que se desarrollaba en el complejo pudieran ser víctimas de las radiaciones al no estar adecuadamente protegidas o por el contrario que pudieran sabotear o atender contra el sistema provocando una catástrofe.

Kafka construye en “El Castillo” una metáfora de la impenetrabilidad, del poder como un control no solo arbitrario, sino indiscernible, lejano, siempre delegado en una cadena de subalternos imposible de superar. La central es un búnker industrial, es como El Castillo.

En Lemóniz, como en todos los complejos industriales que entrañan un riesgo de catástrofe, los estrictos sistemas de control están en función de una seguridad que busca la protección.

En su caracterización del mundo contemporáneo, Paul Virilio subraya la centralidad del accidente y de la catástrofe, que aparecen como los síntomas del riesgo permanente que entraña tanto el sistema de producción industrial, como la red de comunicaciones que se basan en la velocidad. La catástrofe es el elemento que articula y configura un nuevo paisaje de devastación, mientras los sistemas de seguridad y control tienden a convertirse en la estructura desde la que se organiza y dirige.

El espacio de la central nuclear de Lemóniz resume tanto la imagen de catástrofe como la de control y seguridad, dentro de un aura de fracaso que le otorga su condición de ruina, de lugar abandonado y en proceso de demolición.

Seguridad y control también es un binomio que define lo contemporáneo como resultado del fenómeno global del miedo. A partir de la reciente construcción de una política basada en el miedo y en la sospecha, los instrumentos que sirven para la protección se ponen al servicio de un generalizado control, obsesivo en su mecánica e indiscriminado en sus métodos. El control en este marco ya no está solo en función de la protección, ni siquiera en la afirmación de la seguridad, sino que se activa como un mecanismo básico regulador del funcionamiento social. El control actúa como el nuevo eje de las relaciones sociales y políticas, imponiendo un nuevo esquema de límites y restricciones.

A través de las imágenes de las ruinas de la central de Lemóniz es posible reconstruir algunos de los símbolos de lo que ha significado el control en la historia del siglo XX: muros de cemento, alambradas, vallas metálicas, torretas y cámaras de vigilancia, sirenas, mecanismos de alarma, y medidores de riesgo. Las trágicas experiencias de los grandes conflictos armados y sus derivaciones en las masacres y genocidios, han reflejado un archivo de imágenes del control, como sinónimo del horror. Pensemos en cómo las alambradas y las torretas de vigilancia, evocan la imagen y el espacio de los campos de concentración nazis o del gulag. Sin embargo esas imágenes no sólo no han desaparecido, se han ido repitiendo y perfeccionando a través de otros sistemas de control y represión durante el siglo XX, hasta recapitular y actualizar las novelas que desde la perspectiva anti-utópica de la ciencia ficción intentaron trazar una peculiar historia de la catástrofe basada en el control.

Cuando Aldous Huxley publica en 1932 “A Brave New World” (Un mundo feliz) las sociedades europeas se encuentran inmersas en profundas convulsiones sociales que anuncian el surgimiento de sistemas políticos de carácter totalitario, en los que el individuo pierde progresivamente su capacidad de intervención política, de decisión y de pensamiento, sometido a los dictados del estado, del partido único, de la clase social o del pueblo. Aún no se habían puesto en marcha las siniestras maquinarias de los campos de trabajo y de exterminio, pero era ya perceptible, como una posibilidad catastrófica el surgimiento de una sociedad del control. El paisaje que dibuja Huxley en su novela es el de una sociedad de individuos anestesiados, cuyas

vidas se encuentran sometidas a un permanente control, adormecidas a través de una droga social (el soma) y apaciguada la necesidad de ocio desde un sistema de televisión obligatoria. Todo ello se centra en el objetivo de crear la sensación (el espejismo) de una felicidad perpetua, sin preocupaciones, instalada en un destino de seguridad. El nivel de control es lo que determina el grado de felicidad, a través de la reducción de la libertad como condición imprescindible de un funcionamiento ordenado y eficaz de la sociedad. Para conseguir esta armonía social, es necesario que todos los individuos acepten sin fisuras los dictados y los métodos de la felicidad por el control.

Tras la catástrofe de la II Guerra Mundial, George Orwell, retoma desde una perspectiva muy diferente, en "Nineteen-Eighty Four, a novel" (1984) publicado en 1949, la premisa del control sistemático como instrumento del orden totalitario. En "1984" sin embargo el panorama que delinea Orwell no es precisamente el de una felicidad obligatoria: el control ha invadido la vida cotidiana y no hay ninguna esfera personal que quede oculta al poder.

Si el mundo de Huxley posee una cierta luminosidad que le otorga quizás, esa felicidad irreal; el mundo de Orwell, es oscuro, en penumbra y opaco, y refleja el fracaso de lo tecnológico en el férreo control. Dominan los interiores precarios y allí se desenvuelve la angustia, una sensación opresiva: el encierro ha desterrado esperanzas.

De alguna forma el mundo actual muestra aspectos coincidentes con la sociedad adormecida pero destelleante de Huxley, sin embargo bajo las apariencias afloran las quiebras, propias de la catástrofe que dibuja Orwell desde los excesos del control.

La mirada permanente del Gran Hermano de "1984" se ha reproducido como síntoma del peligro y del miedo en las innumerables cámaras de vigilancia que ahora están presentes en las calles de muchas ciudades. Las cámaras de vigilancia que fueron instaladas inicialmente en el interior de bancos, edificios, accesos y recintos que era preciso controlar, barren también las



"Megafonías". 2003-2004. Fotografía analógico/digital. 100 x 200 cm  
Presentada en ARCO 04



calles. Sin embargo estos sistemas de vigilancia han permitido en muchos casos, detener a terroristas (como los etarras que asesinaron a un guardia municipal en plena calle en Barcelona y cuya huida fue grabada por la cámara de un cajero automático de manera no intencional) o a otros delincuentes (como el joven que secuestró a un niño en un centro comercial en Gran Bretaña, y que más tarde asesinó a su víctima). La vigilancia y sus sistemas contienen un importante ingrediente disuasorio, que aunque no impide ni previene el delito, lo limita y en ciertos casos pone los medios para detener a los culpables.

El control contemporáneo está mostrando la ambigüedad de la seguridad y en la exhibición de sus mecanismos altera la vivencia del espacio público y privado, mientras genera un espacio simbólico para la restricción y naturalmente el miedo. Este es el contexto que explica una película como "Minority Report", de Steven Spielberg, en la que se escenifica una sociedad que ha establecido un sistema de prevención de delitos que permite actuar antes de que estos tengan lugar, en el momento previo, en el lugar adecuado. La teoría de la guerra preventiva, inaugurada en Irak por el gobierno estadounidense de George W. Bush, constituye una de sus aplicaciones más perversas, en tanto que supone la vulneración del derecho internacional.

En este sentido resulta muy interesante estudiar cómo el concepto de seguridad ha evolucionado desde la idea armónica y equilibrada de "orden" hacia el caos de la catástrofe que aflora implícito en la idea de "control".

En la actual bandera de Brasil, la que instituye la república que liquida a finales del siglo XIX el Imperio, instituido por la monarquía portuguesa como una peculiar fórmula de independencia, figura la leyenda "Ordem e Progresso". El orden era un sinónimo político de estabilidad, de equilibrio interior, y funcionaba como un mecanismo de estabilidad en el respeto escrupuloso de la ley. Sin embargo bajo la idea de orden se consagraba, en aquel tiempo, una estructura social a la parálisis, al estar esta basada muy a menudo en privilegios y en exclusiones: cualquier medida o proyecto de ley que no tendiera a perpetuar esas mismas estructuras podía ser considerado como un ataque al orden, como una subversión, o como sinónimo de inseguridad.

Desde el XIX y a lo largo del siglo XX la seguridad ha sido expresada a través de la idea de orden, que a su vez ha ido evolucionando a través de la necesidad de control. Mientras tanto el control que se empezó a aplicar de una manera sistemática en el ámbito penitenciario y carcelario a través de la introducción del panóptico de Bentham, ha invadido tanto el espacio social como el político. El panóptico que dio forma a las nuevas cárceles a lo largo del siglo XIX supuso liquidar la mazmorra, espacio oscuro y oculto donde el prisionero era abandonado a la libertad de su propia intimidad, para estructurar un espacio de exposición total del recluso a la visualidad del carcelero: la posición central del vigilante en el edificio panóptico permite ejercer un control exhaustivo del recinto y reducir el espacio íntimo de los vigilados.

Así, mientras la estructura social va adoptando un sistema panóptico, que recuerda al mundo de Orwell, pero ahora iluminada y ficticiamente abierta, el control determina qué edificios industriales y energéticos (como la central nuclear), que están sometidos a la dinámica de riesgo de las catástrofes, se convierten en fortalezas inexpugnables, en búnkers herméticos y secretos. Pero también las viviendas han ido asumiendo un carácter de búnker y de pequeña fortaleza. Las puertas blindadas y las cadenas se generalizaron en las grandes ciudades como un medio

disuasorio antirrobo que protegía el espacio cotidiano de la intimidad. Pero también la visibilidad de muchas ciudades ha sido transformada por la necesidad de disuasión, seguridad y control.

En una ciudad como San Salvador, cuyo crecimiento a lo largo del siglo XX se realizó a través de colonias y urbanizaciones de casas unifamiliares con jardines abiertos a aceras y calles arboladas, el paisaje urbano fue sufriendo una constante alteración de los diversos elementos a partir del conflicto armado que degeneró en una de las más cruentas guerras civiles de América Central. Primero los jardines se cerraron con muros, luego las ventanas y puertas fueron dotadas de rejas, que cumplían muchas veces la función de cercas, más tarde los muros, los balcones, los tejados y los voladizos, las ventanas y las terrazas fueron protegidos por alambradas de cuchillas ("razor") que recuerdan y remiten a la alambrada de trinchera por su curvatura. La alambrada invade todo y se convierte en un símbolo de identidad urbana para una mirada atenta que sepa resaltar lo accesorio como esencial.

Este fenómeno funciona como un símbolo de la huella de la prolongada guerra civil, pero también refleja el deterioro de la seguridad tras la desmovilización y la paz que deja en manos de la delincuencia común a todos los excombatientes, cuya formación y capacitación se ha realizado en la violencia. En los últimos tiempos la alambrada (existen diversos tamaños y diferentes medidas de curvatura) se ha empezado a colocar en los quicios de las puertas: ya no basta la puerta blindada pues ésta es susceptible de ser arrancada, y sólo el impedimento de la alambrada es capaz de disuadir. De este modo San Salvador exhibe la alambrada como un elemento distintivo, casi ornamental, que como una orla o un bordado adorna y decora el perfil de las casas: aparece la línea del cielo como alambrada, el "razor-sky-line".

Marisa González elabora una reinterpretación simbólica del control y de la seguridad bajo la evocación que sugiere la ruina industrial de Lemóniz, inscrita en un paisaje de hondas referencias románticas. Las ruinas frente al mar construyen una imagen simbólica del control y del fracaso de la utopía tecnológica que para sobrevivir necesita convertirse a su vez en una antiutopía, o en una utopía negativa, como la orwelliana.

En el trabajo sobre Lemóniz, que conecta con la reflexión sobre la ruina y la destrucción del mundo industrial que la artista ya abordó en el proyecto "La Fábrica", se intenta recuperar una mirada estética que integre la ambigüedad que implica tener miedo y reivindicar la libertad. Hay pocas imágenes tan bellas y tan sugerentes de contradicción como la que muestra uno de los vídeos de la artista: las olas de un Cantábrico enfurecido baten los muros de cemento que protegen la central, y se estrellan en explosiones de agua. Sobre el muro aparecen las vallas electrificadas y cámaras de vigilancia dirigidas hacia una naturaleza implacable. En su novela "El desierto de los tártaros", Dino Buzzati, expresa un sentimiento de inutilidad y grandeza, de angustia, miedo y desesperanza. En el relato, en primera persona, un soldado vigila desde las almenas de una fortaleza inexpugnable un inmenso desierto por el que año tras año se espera que venga la invasión, que nunca llega, de las hordas de los tártaros. Otra metáfora para el mundo actual que se está quedando sin metáforas.



























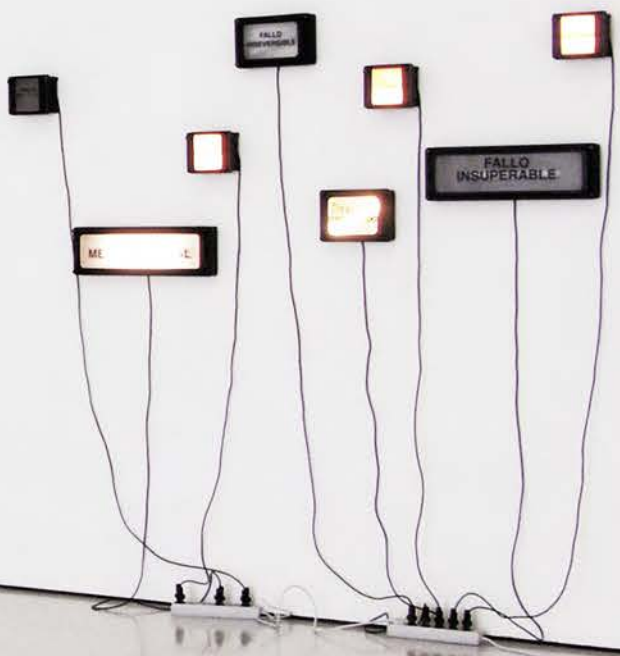
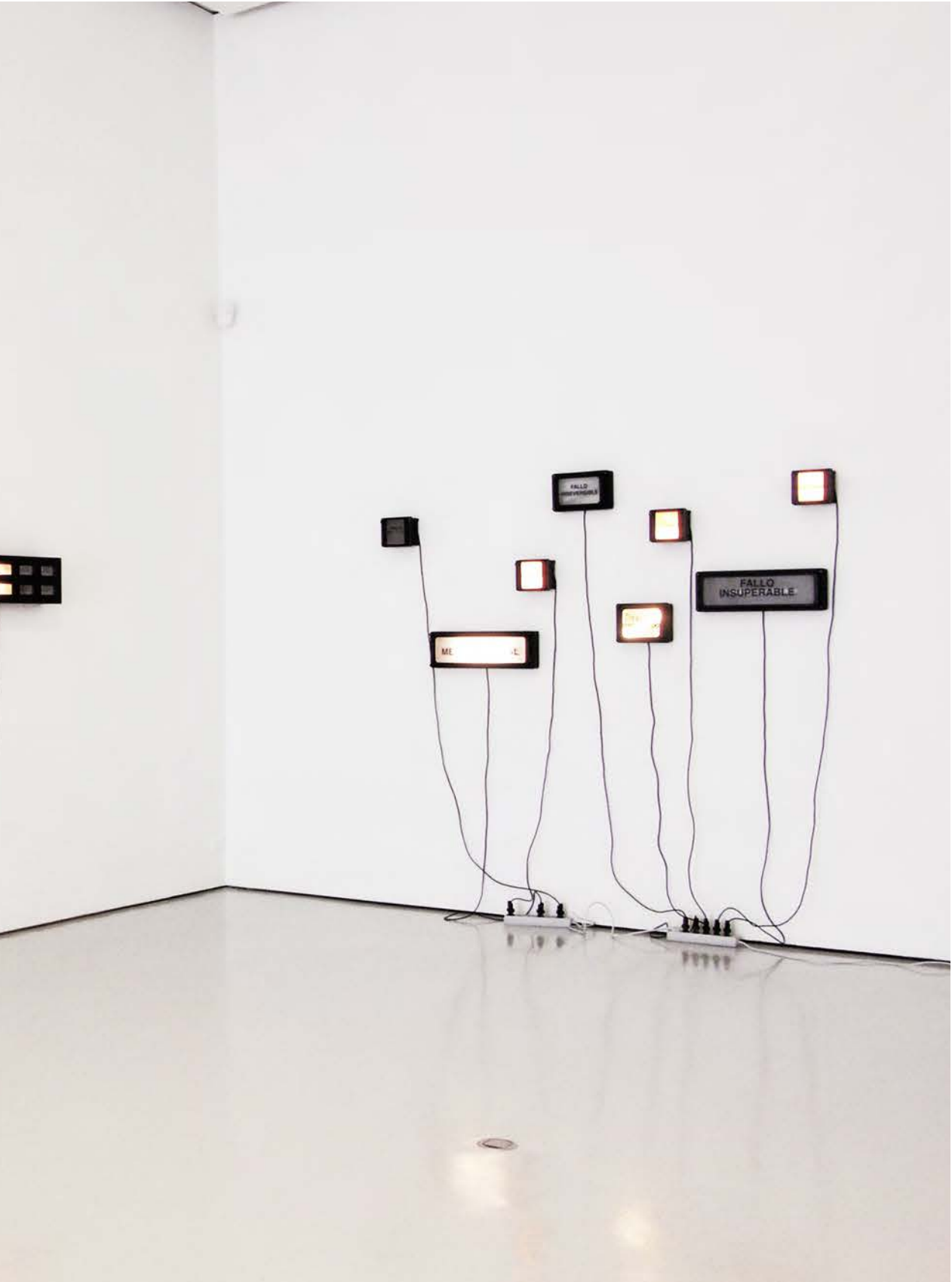












**FALLO  
HUMANO**

**FALLO  
SOCIAL**

**FALLO  
POLITICO**

**FALLO  
TECNICO**

**FALLO  
MEDIOAMBIENTAL**

**FALLO  
PROVOCADO**

**FALLO  
INSUPERABLE**

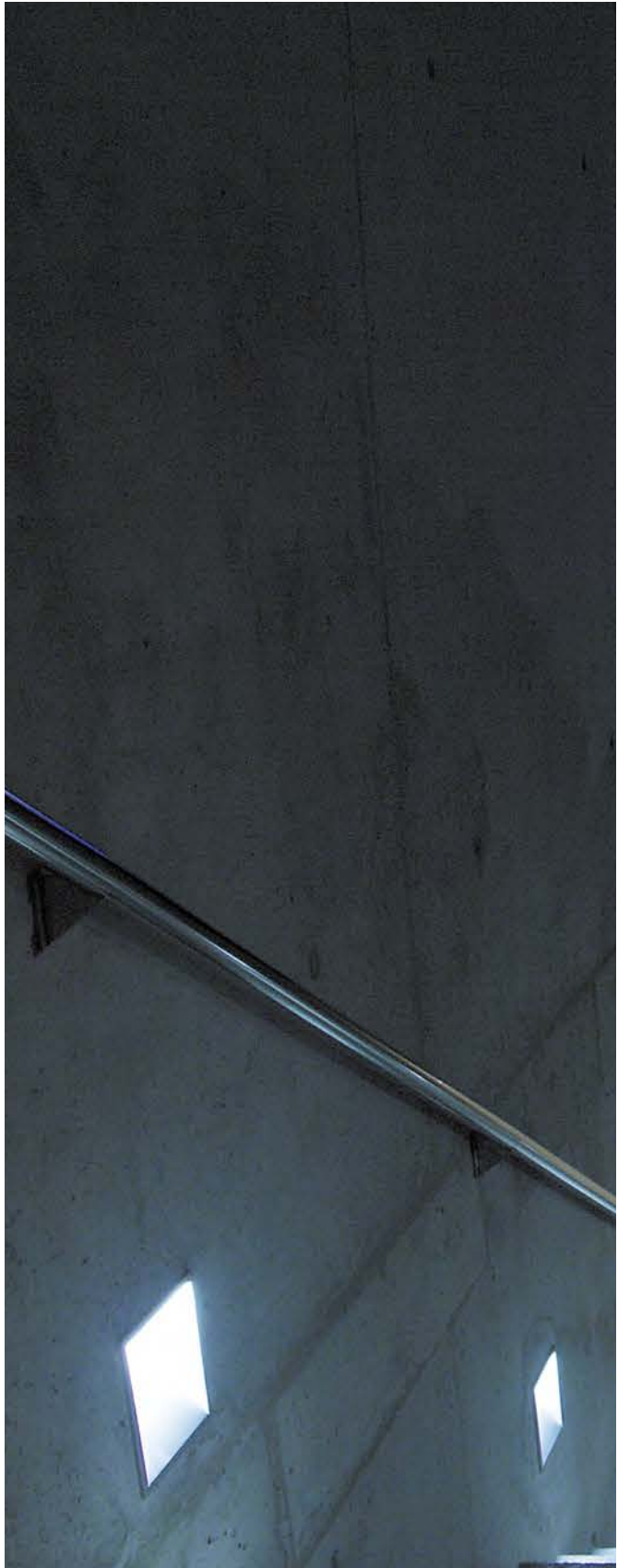
**FALLO  
IRREVERSIBLE**



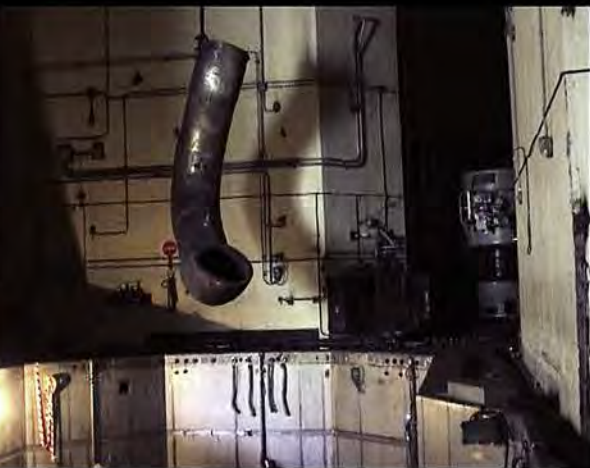


**FALLO  
GENERAL  
MOTORES**



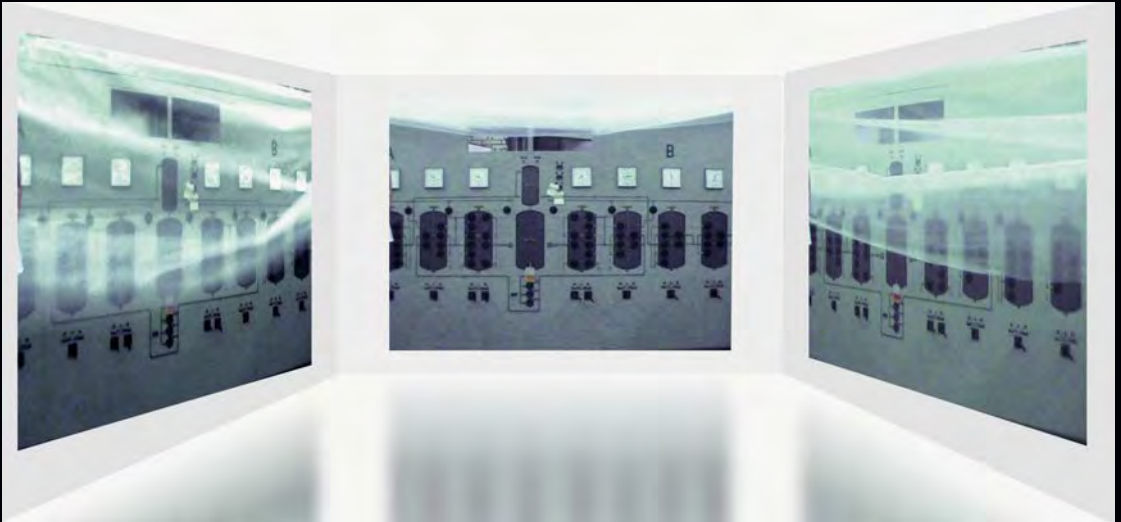




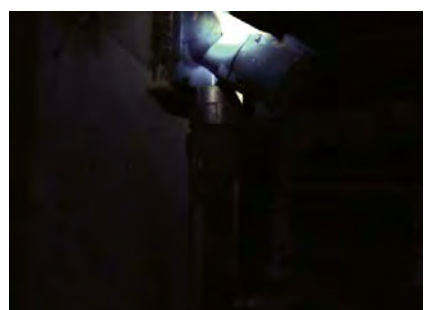
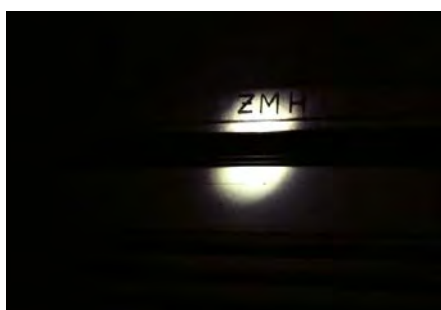
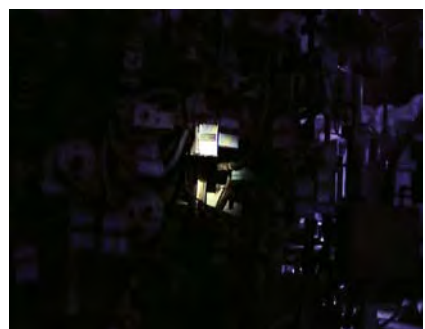
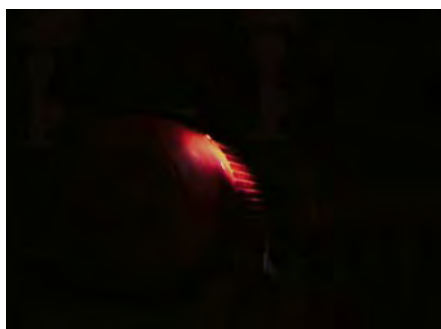
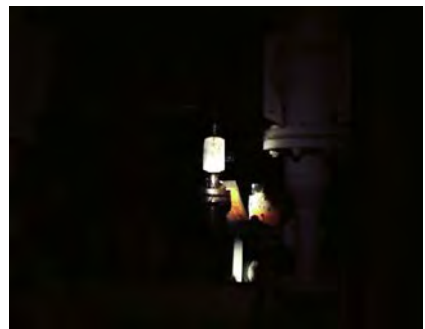
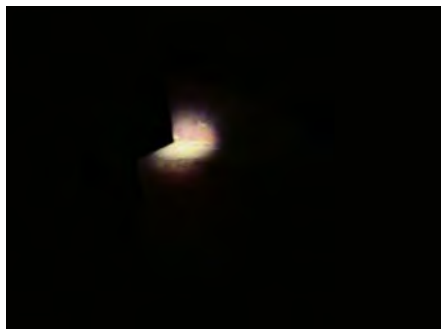
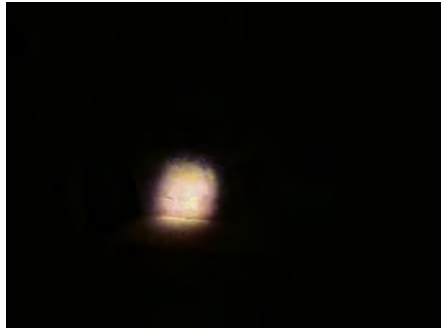


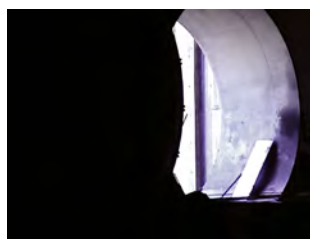
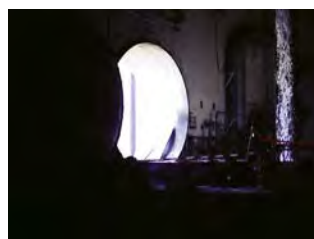
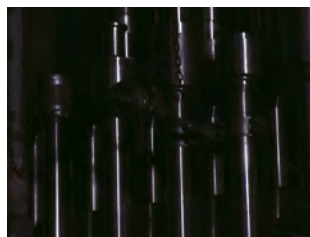
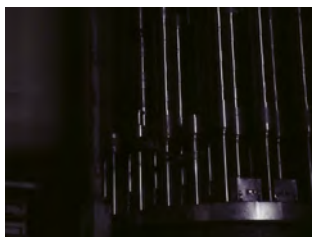
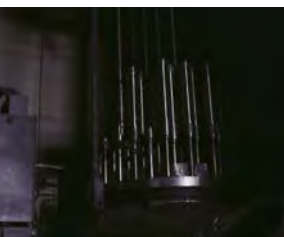
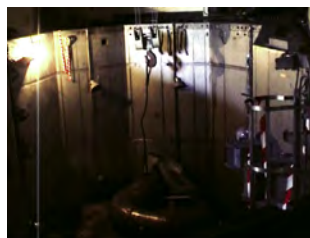
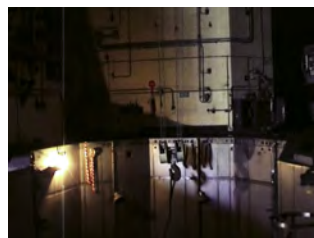


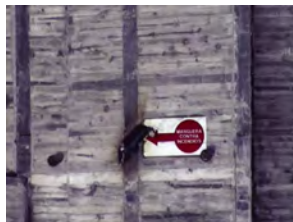




















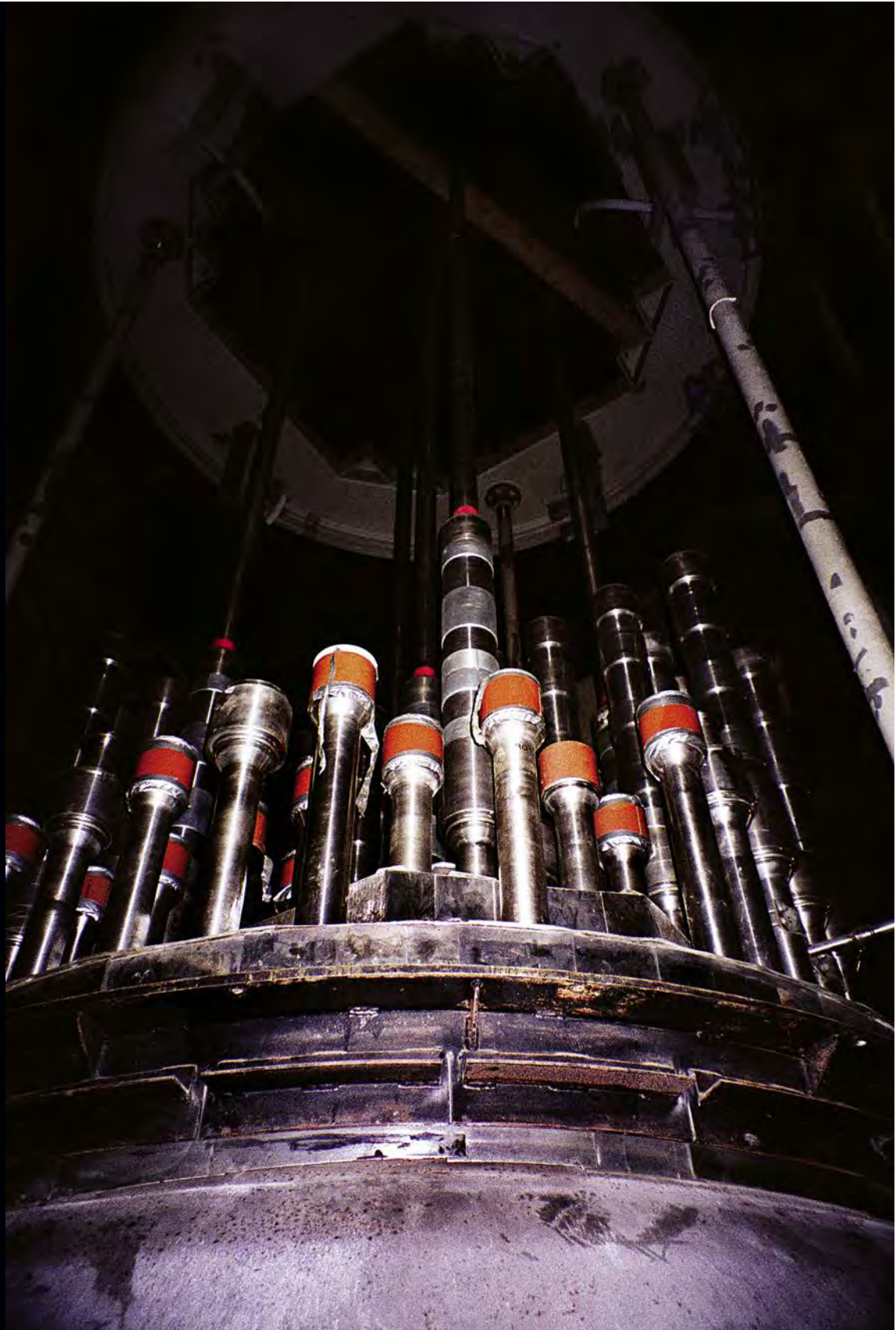
































































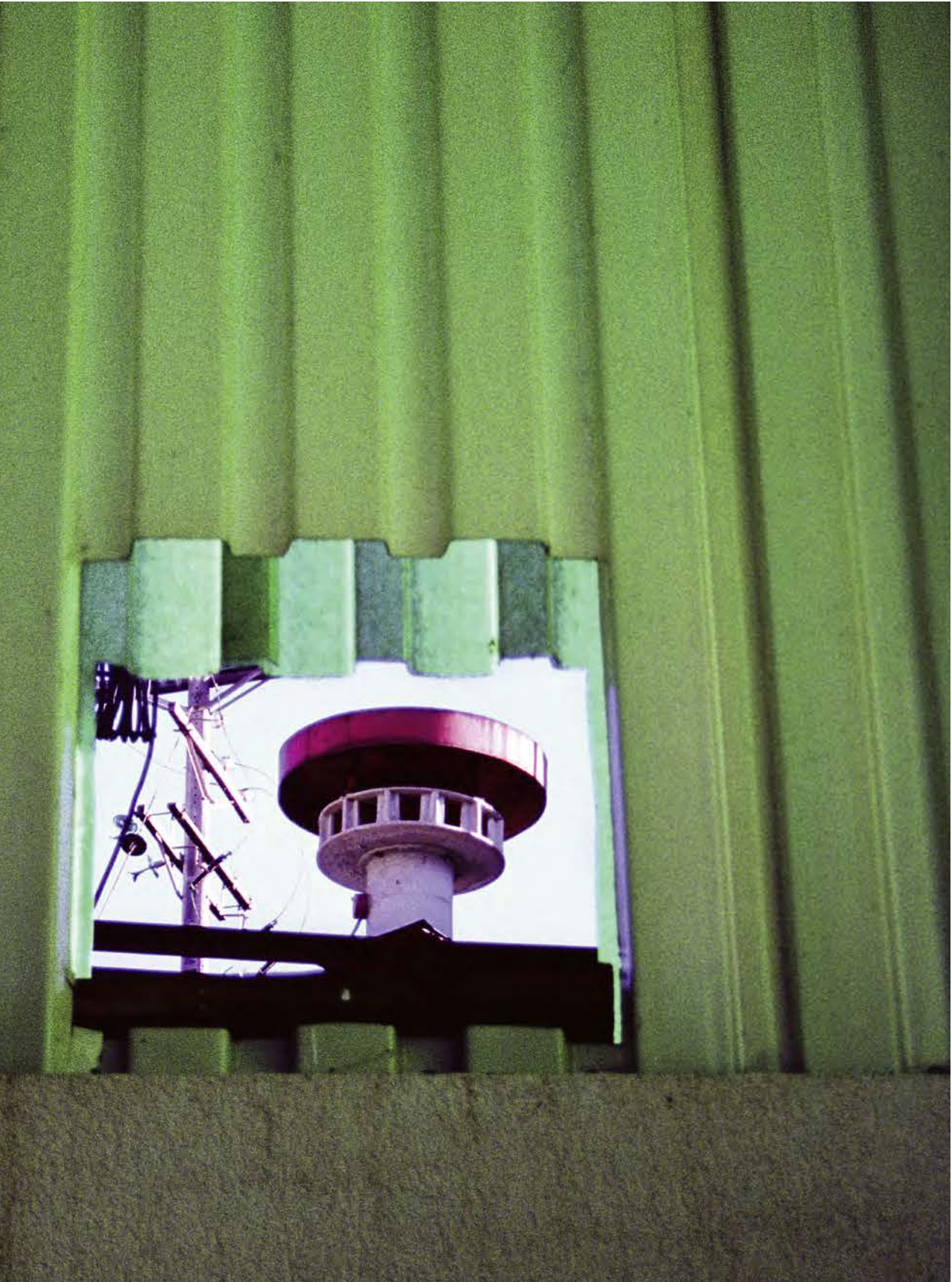




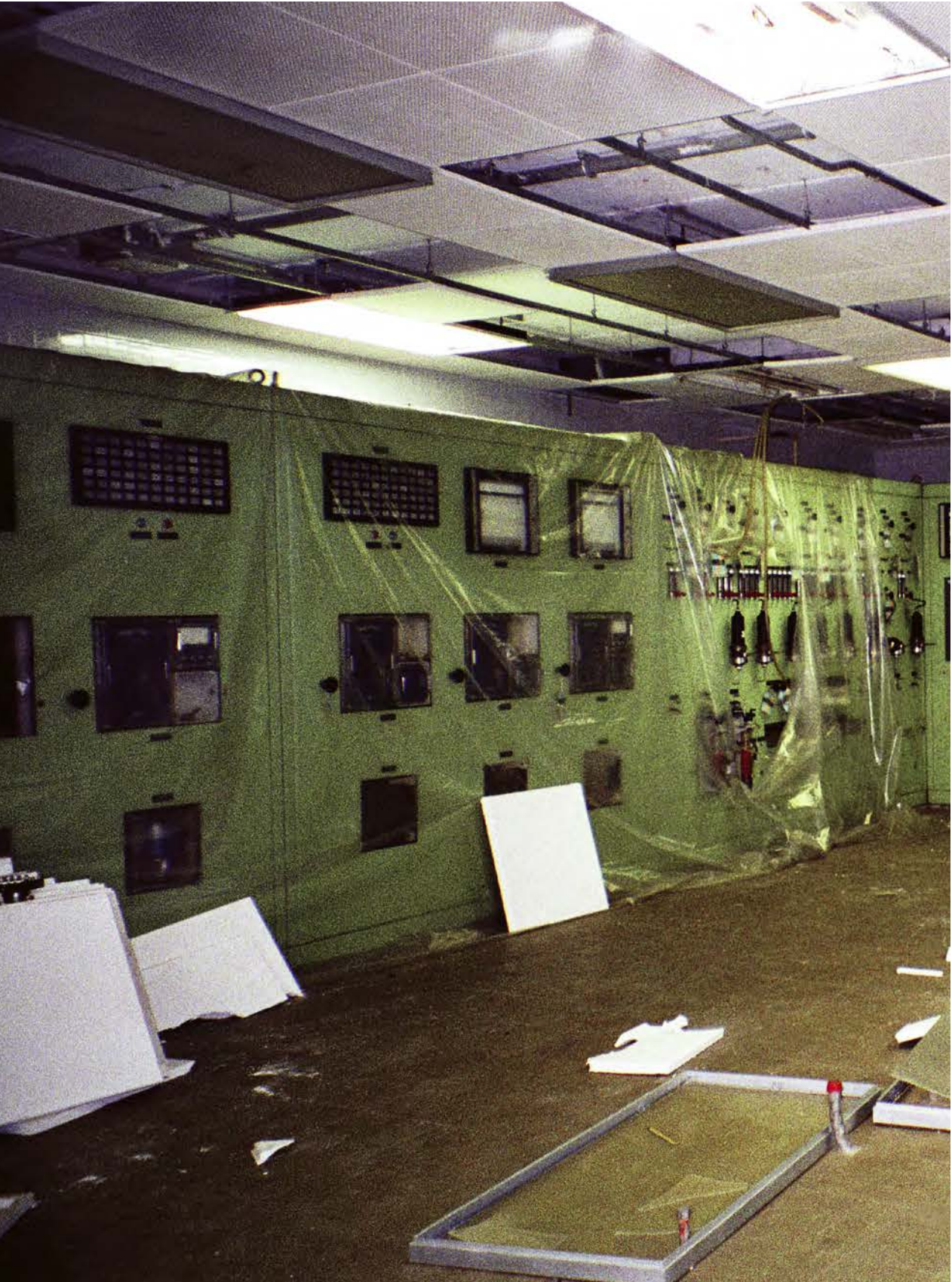




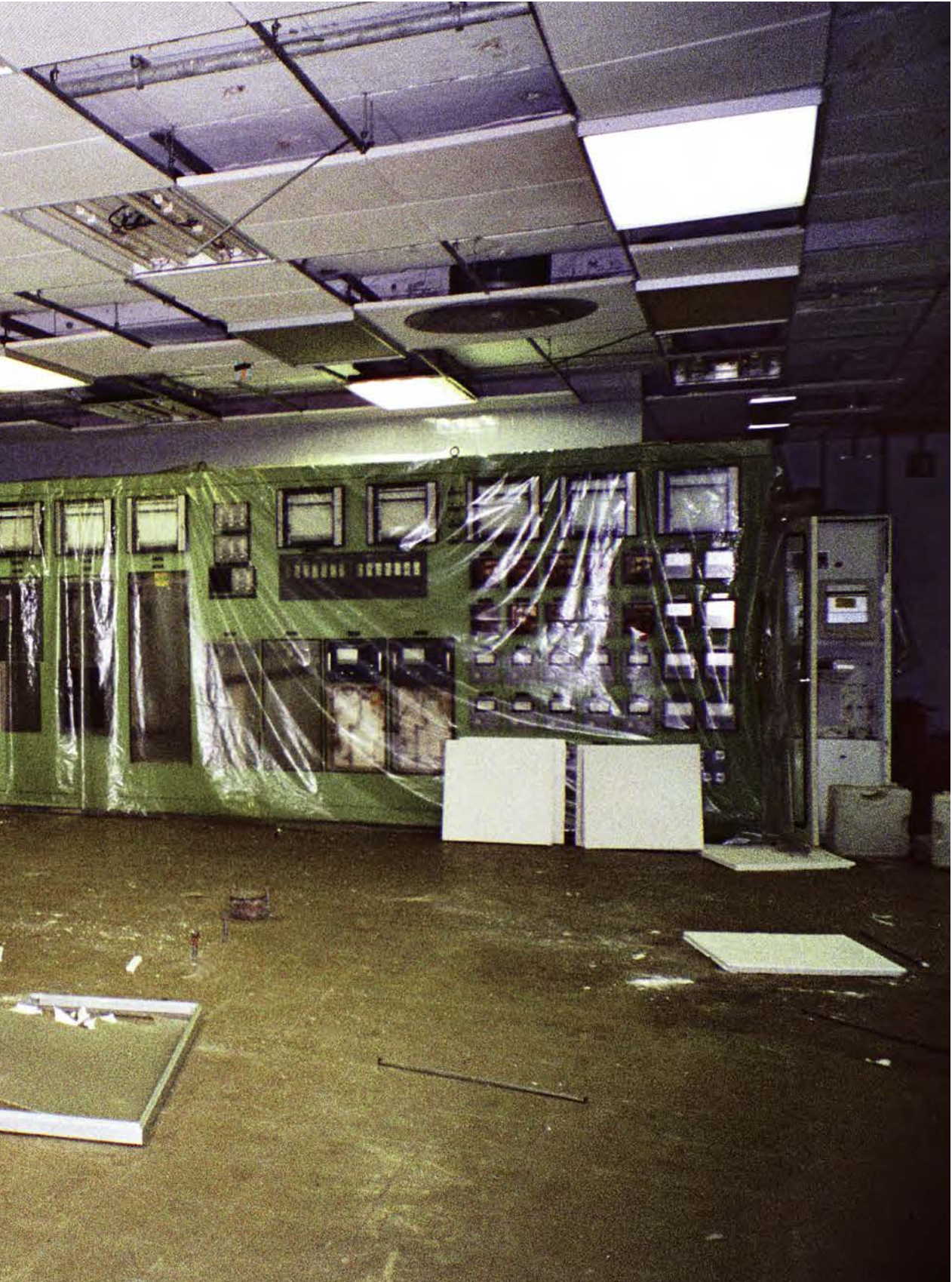














## FICHA TÉCNICA

### REACTOR

2003-2004

Fotografía analógico-digital impresa sobre pancarta con técnica de ink-jet gigantografía. 330 x 230 cm  
[imagen de cubierta]

### LAS LLAVES

2003-2004

Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100 x 300 cm  
[páginas 2 y 3]

### MURO Y MAR

2003-2004

Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100 x 150 cm  
[páginas 28 y 29]

### DOS REACTORES

2003-2004

[páginas 56 y 57]

### INTERIOR REACTOR

2003-2004

Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100 x 150 cm  
[página 59]

### PAISAJE ALAMBRADO

2003-2004

Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100 x 150 cm  
[páginas 60 y 61]

### PAISAJE CONTROLADO 1

2003-2004

Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100 x 150 cm  
[páginas 62 y 63]

### PAISAJE CONTROLADO 2

2003-2004

Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100 x 150 cm  
[páginas 64 y 65]

### CONTROL DEL MAR

2003-2004

Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100 x 150 cm  
[páginas 66 y 67]

### CÁMARA SEGURIDAD

2003-2004

Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100 x 150 cm  
[página 68]

### CÁMARAS SEGURIDAD 1

2003-2004

Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100 x 150 cm  
[página 69]

### DOBLE CÁMARA

2003-2004

Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100 x 150 cm  
[página 70]

### CÁMARA SEGURIDAD AZUL

2003-2004

Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100 x 150 cm  
[página 71]

### 3 SUPERFICIES

2003-2004

Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100 x 150 cm  
[páginas 72 y 73]

### CÁMARA DESDE URALITA VERDE

2003-2004

Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100 x 150 cm  
[páginas 74 y 75]

### UNA SALA DE CONTROLES

2003-2004

Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100 x 150 cm  
[páginas 76 y 77]

### INSTALACIÓN "FALLO GENERAL"

2003-2004

Diversos objetos, 16 cajas de luz pequeñas, y una caja de luz de 250 x 300 cm. (Medidas variables)  
[páginas 40 a 45]

### VÍDEO "SALIDO DEL INFIERNO"

2003-2004

Vídeo digital DVD (9'30")  
[páginas 46 a 49]

### VÍDEO INSTALACIÓN

2003-2004

Cuatro proyecciones de vídeo digital mini DVD:  
Tres con los siguientes vídeos en proyección continua :

"Desvelado" (1'22") [página 50]

"Cota menos 20" (3'2") [página 51]

"Interior reactor" (2'50") [página 52]

"Señales" (1'55") [página 53]

"Alambradas" (2'52") [página 54]

y una pantalla enfrentada en loop:

"El gran Muro" (5'00") [página 55]

**Exposición: lemoniz@restos del naufragio.es**  
en la galería Vanguardia de Bilbao, diciembre 03 - enero 04

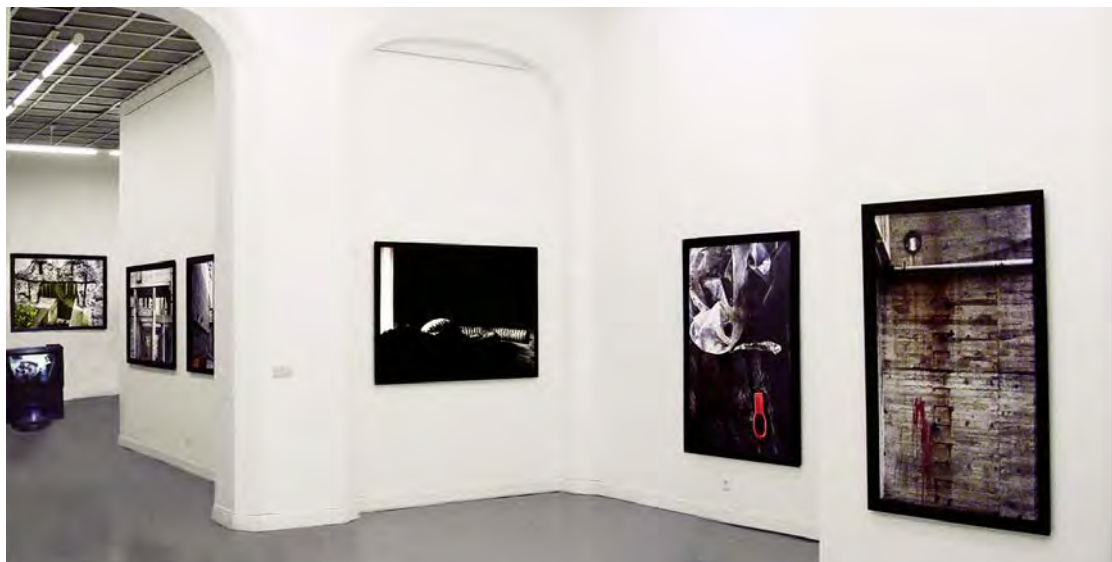
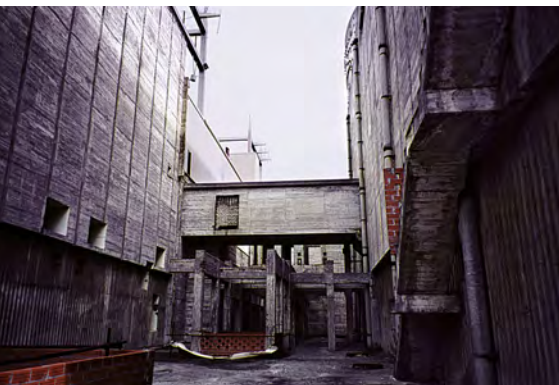
Páginas 79, 80 y 81:

2 vistas generales de la sala

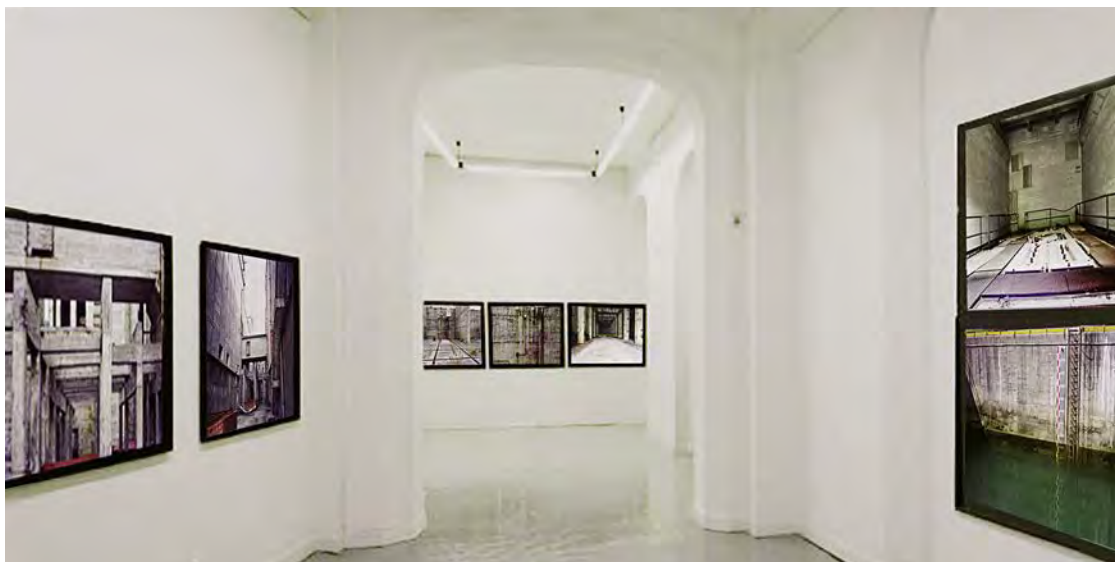
1 instantánea del vídeo "Turbina fragmentada". 9'30"

12 fotografías analógico/digitales. 100 x 150 cm









## MARISA GONZÁLEZ

<http://www.marisa-gonzalez.com>

Nace en Bilbao 1945, vive en Madrid.

Licenciada en Música por el Conservatorio de Bilbao.

Licenciada en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de Madrid. 1971

Master en Fine Arts, The School of The Art Institute of Chicago. 1973.

Graduada BFA por la Corcoran School of Art de Washington DC. y Premio fin de carrera. 1976.

Realiza los cursos completos de Doctorado en la Facultad de Bellas Artes de Madrid en 1983-4

Participa activamente en Sistemas Generativos en Chicago desde sus orígenes en 1971, siguiendo la evolución y trayectoria con su fundadora Sonia Sheridan.

Pionera en España en Electrografía y Network de Sistemas Generativos.

Participa en Congresos, seminarios sobre Nuevas Tecnologías. Imparte Talleres y conferencias.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2004 NUCLEAR LMNZ/ mecanismos de control. Centro de Arte Caja de Burgos, CAB. Burgos. (catálogo).
- 2003 Espacios Desolados, Galería Vanguardia Bilbao.
- 2002 Desviaciones III, Ayuntamiento de Alcorcón Madrid. Son de ellas, Galería Aeale Evelyn Botella. Photo España 02. Madrid.
- 2001 Memoria y destrucción de la Fábrica, en el Horno de La Ciudadela de Pamplona. La Fábrica, Sala Rekalde espacio Ilgner- Cedemi, Bilbao.
- 2000 La Fábrica, Depósito de Aguas, Centro Cultural Montehermoso, seminario de Arquitectura Industrial, Vitoria. La Fábrica, registros hiperfotográficos e instalaciones, Fundación Telefónica, en la Sección Oficial de Photoespaña 2.000 Madrid.(catálogo). Desviaciones II, Centro Elisaba, Barcelona.
- 1999 Desviaciones, El Cuerpo su Habitat, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria.
- 1998 Desviaciones, URANIA, Barcelona. Desviaciones, Photo España 98, Galería Aeale Evelyn Botella, Madrid.
- 1997 Galería Caligrama, Barcelona. Espacio Cyberdrac pieza única V-video instalación, Clónicos, Valencia.
- 1996 Viaje a Onil, Galería Aeale, Madrid (catálogo).
- 1995 Retratos, Bilbograph 95, Sala Rekalde, Bilbao. Sueños Rotos. Silencios Rotos, Instalación, Festival Internacional de Fotografía, Tarazona Foto 95 (catálogo). Sueños Rotos. Silencios Rotos, Galería Vanguardia, Bilbao.
- 1994 Otras Miradas en el Tiempo, Espacio L'Angelot, Barcelona.
- 1993 Glances in Time, ARCO 93, Galería Aeale, Madrid. Miradas en el Tiempo, Galería Aeale, Madrid (catálogo).
- 1991 Grafías musicales e instalación, Centro Cultural Alcoy, Alicante (catálogo).
- 1990 Grafías musicales, Centro Eusebio Sempere, Palacio Gravina, Alicante (catálogo).

- 1989 Pinturas Electrográficas, Galería Aeale, Madrid (catálogo). Pinturas Electrográficas, Galería Vanguardia, Bilbao.
- 1987 Galería Siglo XV, Segovia. Galería Spectrum, En la Frontera, Zaragoza (catálogo).
- 1986 Palau Solleiric, Palma de Mallorca (catálogo).
- 1985 Presencias 85, Galería Nicanor Piñole, Gijón.
- 1984 Presencias 84, Galería Aeale, Madrid.
- 1983 Museo Municipal de Bellas Artes, Santander (catálogo).
- 1981 Presencias 81, Galería Aeale, Madrid. Presencias 81, Galería Aritza, Bilbao.
- 1977 Presencias, Galería Aritza, Bilbao.
- 1976 Corcoran School Gallery, Washington D.C. The Dupont Center Corcoran Gallery, Washington D.C.
- 1975 The Dupont Center Corcoran Gallery, Washington D.C.
- 1972 Papeles interactivos, Sistemas Generativos, School of Art Institute of Chicago.

### EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección)

- 2004 Exposición homenaje, Galería la Casa del Siglo XV Museo Esteban Vicente de Segovia. Arco 04 Galería Aeale Evelyn Botella de Madrid y Galería Vanguardia de Bilbao
- 2003 LOOP Feria de Arte Contemporáneo Barcelona Metáforas del tiempo, Galería Fernando Serrano. Huelva. Mujeres Multimedia, Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. ARCO 03, Galería Aeale Evelyn Botella, Madrid.
- 2002 10 miradas, Biblioteca Regional Com. de Madrid. (cat.) Ecos de su memoria, Homenaje a Jose Ramón Danvila, Sala de exposiciones de la Diputación de Córdoba. itinerante (catálogo). Resonancias, Festival Observatori, Valencia. (catálogo). Arte Testimonio, Galería Vanguardia, Bilbao. Arco 02, Galería Aeale Evelyn Botella. Reds, Galería Aeale Evelyn Botella, Madrid.
- 2001 Ninfografías Infomanías, Centro Cultural Conde Duque, Madrid. (catálogo) Congreso de Patrimonio Industrial, exposición en Bilbao. (catálogo) Mad 01, Pareja de hechos, Comunidad de Madrid, Madrid (catálogo) Art Electro-images, Musée Internationale de Electrographique, Kiskunhales, Hungría. Transgénicos en la exposición Con-mutaciones, Palacio Pignatelli, Zaragoza. Festival de Arte Electrónico. Instalaciones: Antúñez, Navares y González. Palacio de Congresos y Exposiciones Salamanca. ARCO 01, Galería Aeale Evelyn Botella, Madrid. Net-Art Madrid en Arco, Centro Conde Duque. ARCO 01 (catálogo) Proyecto Focus, Fundación Temas de Arte, Exposición en 12 centros de Enseñanza de Madrid. (catálogo)
- 2000 Arte Electrónico en España, MECAD, Caixa de Sabadell, Barcelona.

- La metamorfosis de la mano, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. (catálogo)
- Desviaciones II y CD-Rom, ARCO 2000, Galería Aele, Madrid.
- 1999 La metamorfosis de la mano, Villa Victoria Ocampo, Mar de la Plata. Argentina.
- El Cuerpo su hábitat, Centro Montehermoso, Depósito de Aguas, Vitoria.
- Arco 99, Galería Aele, Madrid y Galería Vanguardia, Bilbao.
- 1998 ComputerArt 98, itinerante en: Museum der Stadt, Gladbeck; Dresden and Ibbenbüden, Alemania.
- Libros de artista, Caligrama, Barcelona.
- De Imagen y Soportes, instalación Clónicos en el Festival de la Imagen, Sala de la Diputación de Huesca (catálogo).
- De Imagen y Soportes, instalación en el 45 Salón Internacional de Fotografía, Centro de Arte Palacio Revillagigedo, Gijón (catálogo).
- Kopieren met de K. van Kunst, Scryption, Tilburg.
- Homenaje a Federico García Lorca, exposición itinerante.
- 1997 A Evelyn, Galería Aele, Madrid.
- Hommage a Duchamp, Black Black Gallery, 111, Budapest.
- Seréis como Dioses, en Estampa, Feria internacional de obra gráfica, presentación del libro, con Enriqueta Antolín, Ediciones Tabelaria, Madrid.
- Ecos de la Materia, vídeo instalación "Espejo de los Clónicos", Reales Atarazanas. Valencia (catálogo).
- Colección Pública IV, Sala Amarica, Museo de Bellas Artes de Álava (catálogo).
- Fábrica de Clónicos, en "Procesos", Palacio de Osambela, Festivales Internacionales de Lima.
- 1996 Espejo de los Clónicos, Instalación y proyección, en la exposición "Ecos de la Materia", comisario José Ramón Danvila, diálogos España-Portugal, MEIAC, Badajoz (cat.).
- 5 artistas, Galería Aele Art Cologne 96, Colonia.
- Desecho Humano, Galería Alejandro Sales, Barcelona.
- El Cuerpo, Galería Sandunga, Granada.
- Artists Books, International exhibition, Maertz Gallery LINZ, Austria.
- Premio Extremadura a la creación, Palacio San Jorge, Cáceres y Badajoz.
- Arco 96, Galería Aele, Madrid.
- 1995 El nacimiento de una ilusión, 100 años de Cine, Galería Aele, Madrid.
- What Happened to the Pioneers?, Galería Arts Technologiques en ISEA, International Symposium Electronic Arts, Montreal.
- SAGA, Feria Internacional obra gráfica, Toner Galería, París.
- Arco 95, Madrid con Galería Vanguardia de Bilbao.
- Estamos, Museo del Ferrocarril, Madrid. (catálogo)
- 1994 The Electronic River, Renshaw Gallery, McMinnville, Oregón.
- Abierto 94, Facultad de Bellas Artes de Salamanca.
- Fleurs Bleues, Paul Bianchini, Galerie Toner, París.
- The disappearance of the Alphabet, Paul Bianchini, (cat.) Galerie Toner, París.
- Itinerancias por el Centre d'Art Contemporain de Cherbourg, Galerie Nexus en Filadelfia y el Centre Copie Art en Montreal.
- La Ultima Cena, Sala Leonardo da Vinci, CNIT, "La Defense", París.
- Bienal d'Art Contemporain de l'Yonne y Centre Copie Art, Montreal. (catálogo)
- 1993 4 artistas, Colonia Art Fair, Galería Aele, Alemania.
- Le dernier Souper de Leonardo da Vinci, 13 artistas internacionales, Paul Bianchini, Galerie Toner, París (cat.)
- 38 Salón Montrouge, International Exhibition, París.
- Fax Station, Instalación, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- Postmodernism, International Exhibition 8 artists, Galería Shinsegae, Seúl. (catálogo)
- 1992 Performance de Binarización, Documenta Kassel
- Memoria humana del siglo xx, Alemania.
- SMAU 92, Internacional Copy Art, Il segno visivo como interazione tecnologica Milán.
- Art Travels, Homenaje al Mail Art Canadian Museum of Civilization, Quebec (catálogo).
- Art Electro-images, Groupe A-Z, Museo Xantus Janos Gior, Hungría.
- The longing of the electronic media for nature, Fax-Art, Gmund, Colonia.
- Bienal Internacional de Electrografía, Museo Vasarely, Budapest.
- Semblanza de Juan Gris, en la exposición "Variaciones en Gris", Fundación Arte y Tecnología de Telefónica en Centro Cultural de la Villa, Madrid (catálogo).
- Reseau du Nouveau Monde, "Machines a Communiquer", Cité de les Sciences et de l'Industrie de la Villette, París.
- Electroworks, Museo Xeros Art, Milán.
- Art Reseaux, Fax-Art, Galerie Bernanos de la Sorbona, París (catálogo).
- 1991 ART Electro-Images, Museo Vasarely, Budapest.
- 1990 15 años, Galería Aele, Madrid.
- People to people, Fax-Art, Praga.
- City Portraits, Fax-Art, Galerie Donguy, París.
- 1988 Nuevas Tecnologías, Facultad de Bellas Artes de Madrid.
- II Bienal del Copy Art, Valencia (catálogo).
- 1987 Arco 87, Galería Aele, Madrid.
- 1986 Procesos, Cultura y Nuevas Tecnologías, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (catálogo).
- Nuevas formas y construcción, Galería Aele, Madrid.
- 1985 El pacto invisible, Galería Luzán, Zaragoza (catálogo).
- Galería Ciento, Barcelona.
- Nuevas Formas, International Pecs Gallery, Hungría (cat.).
- 1984 El pacto invisible, Galería Aele, Madrid (catálogo).
- FIAC 84, Galería Aele, Grand Palais, París.
- 1983 Autorretrato, Galería Windwor, Bilbao (itinerante) en el Museo Bellas Artes de Alava y Museo San Telmo, San Sebastián.
- 1982 Arco 82, Galería Aele, Madrid.
- Artistas por la Democracia, Centro Cultural de la Villa de Madrid.



- III Bienal de Arte, Museo de Bellas Artes, Oviedo.  
 Arteder 82, Muestra Internacional Arte Gráfico, Bilbao.
- 1981 Homenaje a Picasso Artistas Vizcaínos, Galería Aritza, Bilbao.  
 Arteder 81, Feria de Arte Contemporáneo, Galería AeLe, Bilbao.
- 1978 Panorama 78, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
- 1977 Salvador Allende Exposición Internacional (itinerante).  
 The eye of Rebeca Davenport, Washington Woman Art center, Washington DC.  
 Arte Conceptual, Caimán Gallery, Soho, New York.
- 1976 Dupont Center, Corcoran Gallery, Washington DC.
- 1974 La Ciudad, Galería Vandrés, Madrid.
- 1973 Primer Certamen Vasco Navarro de Pintura, Museo de Bellas Artes, Bilbao.
- 1972 Sistemas Generativos, The School of the Art Institute, Chicago.
- 1970 1ª Exposición Libre y Permanente, Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid.

## MUSEOS Y COLECCIONES

Museo Internacional Salvador Allende, Chile.  
 Museo Municipal de Bellas Artes de Santander.  
 Universidad del País Vasco.  
 Fundación Lauros, Bilbao.  
 Colección Chase Manhattan Bank, New York.  
 Centro Eusebio Sempere, Diputación Provincial de Alicante.  
 Museo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.  
 Museum für Fotokopie Mulheim a.d. Ruhr, Alemania.  
 Xerox Art Center, Milán.  
 Col. de Arte de Fundación Arte Tecnología de Telefónica, Madrid.  
 Colección Fundación Telefónica.  
 Musée National de la Poste, Quebec.  
 Colección Junta de Extremadura.  
 Colección Caja de Burgos.  
 Colección Helga de Alvear  
 Museo de Arte Contemporáneo de Vitoria ARTIUM  
 MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.  
 Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela.  
 Museo Postal y Telegáfico de Madrid.  
 Colección Biblioteca Nacional de Madrid.  
 Colección Paul Bianchini, Musées de Sens, Francia.  
 Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid.

## MULTIMEDIA

- 1983 Vídeo-instalación en el Museo de Bellas Artes de Santander.  
 Audiovisual, Feria Internacional ARTEDER, Bilbao. Marta Cárdenas, Marisa González, Paloma Navares con música de Luis de Pablo.  
 Audiovisual Feria Internacional de Arte ARCO, Madrid.
- 1985 Vídeo-instalación Galería Nicanor Piñole, Gijón y Galería AeLe, Madrid.
- 1988 Instalación Electrográfica sobre Remedios Varo, en la misma exposición en la Fundación Banco Exterior de Madrid.

- 1990 Instalación Espacio Interactivo, actividad complementaria del VI Festival Internacional de Música Contemporánea, Alicante.
- 1997 "Escenas de la vida cotidiana", un vídeo ópera electrónico en la Opera Contemporánea, Teatro de la Abadía de Madrid, Festival de Otoño.
- 1997 Libro de Artista "Seréis como Dioses" con Enriqueta Antolín, Ediciones Tabelaia, Barcelona
- 1998 Poema de vídeo ópera electrónico "Ensueño", Festival de Vídeo de Canarias.
- 1999 Net-Art Desviaciones en ARCO 00.
- 2000 CD-Rom interactivo "Desviaciones", en Arco 2000.  
 Net-Art interactivo "La Fábrica" en la Fundación Telefónica de Madrid.
- 2002 Net Art interactivo "La destrucción de la memoria", en ARCO 02.
- 2003 Net Art "STOP THE WAR" en Arco 03.  
 Video "El Zapillo de Almería" en la feria de Arte Contemporáneo LOOP de Barcelona.

## TALLERES (selección)

- 1990 Dirige el taller de Electrografía, Imagen y Acción Nuevas Tecnologías, Alcoy, Alicante.
- 1992 Dirige el Taller de Arte Actual Creación y Tecnología, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.  
 En la clausura del taller realizan el Concierto Computer Workshop TIMESCAPE con John Dunn, Sonia Sheridan y Jamy Sheridan.
- 1995 Dirige el taller Estación Fax en la exposición Bilbograph 95, Sala Rekalde de Bilbao.
- 1998 Dirige el Taller sobre Artes Plásticas, Fotografía y Nuevos Medios, V Symposium Vitoria Arte Gasteiz.
- 2001 Dirige el seminario-workshop Fotografía Digital en el Instituto Europeo de Diseño de Madrid.

## SOPORTE DIGITAL CDROM

Su obra está presentada exhaustivamente en el Cdrom sobre Arte Electrónico en España editado por Claudia Giannetti en MECAD Barcelona.  
 CdRom Copigraphy editado por Monique Brunet en Montreal Canadá.

## BIBLIOGRAFÍA

### TEXTOS DE MARISA GONZÁLEZ

- Sistemas Generativos, Tesina de Licenciatura. Facultad de Bellas Artes, Madrid, 1982
- La Fotocopiadora instrumento de creación, en Cultura y Nuevas Tecnologías. Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.
- Copiers, Motion and Metamorphosis, en Revista Internacional de Arte y Tecnología Leonardo. Society for the Arts, Sciences and Technology, I.T., vol. 23, 1990.
- Mujer y Nuevas Tecnologías, en Emakunde. Instituto Vasco de la Mujer, 1991.
- Semblanza de Juan Gris, en Variaciones en Gris, Fundación Arte y Tecnología, 1992.
- Fax Art, apuntes para un dúo, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 1993.
- Crucigrama, Mar Núñez, Kepa Landa y Ricardo Echevarría, en Cruce, Arte y Pensamiento, 1994.
- Sueños Rotos - Silencios Rotos, Galería Aeale, febrero 1995.
- What happened to the pioneers?, ponencia. Universidad de Quebec, Montreal, 1995.
- Fax-Art Notes for a Dialogue, en AZ Arnyekkotok. Co-media. Budapest, 1997.
- Salón Digital de New York, en revista Arte Digital. Barcelona, 1998.
- Arte y Tecnología, en la revista Contrastes, n.1/4 6, Monográfico: Sociedad digital. Valencia, 1999.
- Historia de la Electrografía en España, en el CD-Rom Historia del Arte Electrónico en España, MECAD. Barcelona, abril 2000.
- Recorridos, en La Fábrica. Fundación Telefónica. Madrid, 2000.
- La ciudad Digital Vértigos y Praxis. Entre la utopía del final del milenio y la realidad del tiempo presente. En la revista Ciudadela, Fondo Editorial Predios. Valencia, Venezuela Diciembre 2000.
- Nuevos espacios virtuales para el arte, I, II, III, IV Revista "Inventario" AMAVI, feb 2001 y feb 2002, feb 2003, feb 2004.
- La Fotografía rebelde, Romper Moldes, EL CULTURAL el Mundo. 26 de junio 2003.
- Desviaciones, catálogo Desviaciones-Transgénicos, oct 02
- Nuclear Lemóniz, catálogo exposición CAB, abril 2004

### TEXTOS EN CATALOGOS

- 2004 Carlos Jiménez. CAB-Centro de Arte Caja de Burgos. Santiago Olmo. CAB-Centro de Arte Caja de Burgos. Marisa González. CAB-Centro de Arte Caja de Burgos.
- 2002 Menene Gras Balaguer, Metamorfosis de la verdad Desviaciones. Centro de las Artes Ayuntamiento de Alcorcón, Madrid.
- Carlos Jimenez, El Juego ( fructífero) de las alegorías Desviaciones. Centro de las Artes de Alcorcón, Madrid.
- Carmen Holgueras -Miradamada- Desviaciones. Centro de las Artes Ayuntamiento de Alcorcón, Madrid.
- 2001 Nekane Aramburu, en el catálogo del 31/4 Seminario Internacional de Arquitectura Industrial.
- Jose Luis Brea, Net Art Madrid, Centro Conde Duque, Madrid. 2000.

- 2000 Sonia Landy Sheridan, "Sistemas Generativos" en La Fábrica. Fundación Telefónica. Madrid.
- Menene Gras Balaguer, "Destrucción", en La Fábrica. Fundación Telefónica. Madrid.
- Román Gubern, "Lo uno y lo múltiple", en La Fábrica. Fundación Telefónica. Madrid.
- Alicia Murria, "Contra la desaparición", en La Fábrica. Fundación Telefónica. Madrid.
- Fernando Castro, "Lo uno y lo múltiple", en La Fábrica. Fundación Telefónica. Madrid.
- Claudia Gianetti, "Todas las simbiosis son resonancias temporales", en La Fábrica. Fundación Telefónica. Madrid.
- 1997 José Ramón Danvila, "La Verdad de la mentira" en Ecos de la materia. MEIAC de Badajoz y Reales Aterazanas. Valencia.
- Menene Gras Balaguer, "Procesos, Arte Español Contemporáneo", Festivales Internacionales de Lima. Perú.
- 1996 José Ramón Danvila, "El Ritmo de las emociones", Viaje a Onil. Galería Aeale.
- 1995 José Ramón Danvila, "Recuerdos, sentimientos, testimonios", Tarazona Foto, Zaragoza.
- Menene Gras Balaguer, "Cuando el tiempo abre grietas en la memoria", Sueños Rotos-Silencios Rotos. Galería Aeale, Madrid.
- Ana Martínez Collado, "El que fui, el que soy, a través del espejo cóncavo", Sueños Rotos-Silencios Rotos. Galería Aeale, Madrid.
- 1993 Francisco Jarauta, "Miradas en el tiempo". Galería Aeale. Madrid.
- 1991 José Sou, "La música es el arte de la suma abstracción", Gráficas Musicales de Javier Darias. Alcoy, Alicante.
- 1990 Sonia Landy Sheridan, en Gráficas Musicales. Centro Eusebio Sempere. Palacio Gravina, Alicante.
- 1986 Magdalena Aguiló, "Copy Art", Palau Solleiric, Palma de Mallorca.
- 1985 Fernando Huici, Sala Nicanor Piñole, Gijón.
- 1981 Paloma Navares, "Presencias", Galería Aeale, Madrid.
- Eusebio Sempere, Galería Aeale, Madrid.

### LIBROS, REVISTAS, CRÍTICAS, PRENSA

- 2004 Fernando Samaniego, Un testimonio artístico despierta la arqueología industrial de Lemóniz. Pag. 40, El País 29 de abril.
- Berta Sichel, Presencia estelar de los nuevos medios, nº 5 de ABC de ARCO.
- Miguel Cereceda, Lo mejor de la feria Arco 04, Arte y Naturaleza / 28.
- Fietta Jarque, Arco 04, Babelia, El País 7 de febrero
- Elena Vozmediano, Arco 04, El Cultural de El Mundo 12 de febrero.
- Julia Sáez Angulo, Arco 04, Reseña 42/358, Madrid.
- José Bilbao Fullaondo, Nuclear de Lemoniz, El País 27/01/04
- J.A. González Cabrera, Ruinas de la Modernidad, El Correo Bilbao 7/01/04
- 2003 LOOP Feria de Arte Contemporáneo de Barcelona.
- Catalina Serra, El País, 29 Nov. 2003

- 2.398 gr. A book about food, Editado por la Fábrica Beneton, publica ELECTA pags. 224, 225, 226, 227.
- Santiago Olmo, El compromiso con la emoción y la razón, Panorama Arco03., Arco Noticias nº 27 pags. 40 y 41.
- Rocio de la Villa, Arco 03 El arte de Babel, La Vanguardia, Barcelona 13/02/03
- Roberta Bosco, Arco 03 saca del gueto el Net Art, Cyberpais, 13/02/03
- 2002 EL PAÍS, 28 galerías en el festival off de Photoespaña 02, 8 de julio.
- Berta Sichel, Marisa González en la galería Aele, El Periodico del Arte, pag 43, junio.
- Carlos Jimenez, Revista LAPIZ, n1/4 185, julio.
- J. Hontoria, Marisa González, El Cultural de El Mundo. 19 de junio.
- Sela del Pozo Coll, Son de ellas, El Punto de las artes n1/4 660, pag. 4, 14 de junio.
- EXIT "Arquitecturas Ficticias " Revista Internacional Imagen y Cultura" páginas 114 y 115, nº 6.
- Roberta Bosco , ARCO renueva su compromiso con el arte digital. ARCO NOTICIAS n1/4 23 primavera.
- Menene Gras Balaguer, Arco 2002 "a modo de balance parcial" PASAJES, Revista de Arquitectura y pensamiento, N1/4 35.
- Roberta Bosco , Net art y alrededores, Ciber País mensual, nº 21, abril.
- El Punto de Las Artes, "Ninfografías Infomanías" en el Conde Duque de Madrid. 2001
- 2001 Revista Atlática , proyecto "viaje virtual al Teide" páginas 92 a 96, nº 29, verano.
- Carlos Jiménez. Juan Muñoz. ZOOM , El País, edición Colombia 31.08.01
- Viejas Fábricas, nuevos usos, Catálogo exposición de Asociación de Patrimonio Industrial de Vizcaya. pag.41 y 42, octubre.
- Bilbao, BehiaK/ Vacas/ Catálogo pag 65, Ayuntamiento de Bilbao.
- Txema Crespo, diario El País, 19 de junio.
- Nagore Olkoz, Marisa González presenta una instalación virtual en el Horno de la Ciudadela. Diario Gara, Pamplona, 12 de junio.
- Victoria Erasquin, ARCO, Veinte años en plena forma, en Expansión 18 de febrero.
- Roberta Bosco, "Museos y Galerías con el arte electrónico", en ARCO Cyberpais, El País 8 de febrero.
- Xabier Verdaguer, "Fisuras de ARCO", The Vanity Fair, n1/4 74, febrero.
- Javier Urquijo, "La metáfora social", en Diario El Mundo, Bilbao 24/02
- Jose Luis Merino, "Sobre la ética de una fábrica", en Diario El País 19/02.
- Amagoia Ibán, Begía, Egunkaria, portada y pags.4 y 5 (euskera) 17 de marzo.
- El Punto de las Artes, "La Fábrica" de Marisa González viaja a Bilbao, 9 de febrero, pag. 29.
- J.A. González Carrera, El derribo de una vieja Fábrica, El Correo 26/01.
- Noemí Martínez, "La Fábrica" instala en Barakaldo la primera muestra de arte electrónico, DEIA, 26 de enero.
- El País, "La exposición La Fábrica presenta una metáfora del cambio de siglo", 26 de enero 01.
- Eva Villar "El derribo de una fábrica inspira una muestra en Barakaldo". Diario El Nervión 26 de enero 2000.
- 2000 Angela Molina, "2001 la odisea del artista", en ABC Cultural, 30 de diciembre.
- Txema Crespo, "Marisa González reflexiona sobre La Fábrica desde las últimas tecnologías", en el Antiguo Depósito de Aguas de Vitoria en El País, 6 de septiembre.
- M.A. "Marisa González exhibe la decadencia industrial" en el Depósito de Aguas de Vitoria, en El Correo, 5 de sep.
- Jose Luis Herrero, La autora y su obra. Mujeres de hoy, nº 71, 28/08.
- Revista Artyco, La memoria de los Sueños, nº 10, portada y págs. de la 9 a 16.
- Fernando Castro, David Hammons en el Palacio de Cristal del Museo Reina Sofía, en ABC Cultural pag. 43 , 24 junio.
- Santiago Olmo, Marisa González, en Revista Lápis, nº 165, pag. 83.
- Rafael Sierra, "Diario de una destrucción", en El Mundo, Cultura, 09/07.
- La Gaceta del Lunes, "La Fundación Telefónica recrea el derribo de una fábrica en ruinas", 25 de septiembre.
- "Vive Madrid", Cultura, La Fábrica Metáfora del cambio de siglo, junio.
- La guía cultural del verano, "La Fábrica" de Marisa González en la Fundación Telefónica.
- La Tribuna, Marisa González, La Fábrica, Fundación Telefónica, Guadalajara, 25 de junio.
- Revista Leer, El Mirador, favoritos, La Fábrica, sep.
- Gustavo Gallego, en busca de la verdad hiperfotográfica, La Fundación del Mueble, págs. 2, 3 y 4, junio.
- M.C. Proceso de derribo de una construcción según Marisa González, La Cultura, mayo de 2000.
- Abel H. Pozuelo, Marisa González, El Cultural, ABC, 24/05.
- Carlota de Alfonso, "Marisa González o la destrucción como proceso". El Punto de Las Artes, 26/05.
- M.L. , "La Fábrica" metáfora social y digital, Anticuaria. Guadalimar, Marisa González, La Fábrica, mayo.
- Miluca Martín, El Festival Internacional de Fotografía de Madrid abre sus puertas, Fotografía, El País, 09 de junio.
- Ronda Iberia, Marisa González en la Fundación Telefónica, julio.
- 66 Líneas 223. Un metáfora del cambio de siglo con tecnología digital, Semanario Tiempo, junio.
- Maite Barrera, "Derribos de la memoria", El Periódico del Arte, n1/49, junio.
- ABC, "Marisa González conjuga el arte con la tecnología digital" en "La Fábrica", domingo 11 de junio.
- Gregorio García Maestre, "La revolución industrial" de Marisa González, Diario La Razón, 23 de mayo.



- Photoespaña 2000, en la Fundación Telefónica, Sección oficial Catálogo págs.84, 85, 86 y 87.
- Catalina Serra, "Arco 2000", en El País, 14 de febrero.
- Escenarios Arco 2000, en Metrópolis, El Mundo. Madrid, 11 de febrero.
- Enriqueta Antolín, "El mundo por Montera", reportaje color en El País Semanal, 30 de enero.
- Eugeni Bonet, en CD-Rom Arte Electrónico en España. MECAD. Barcelona.
- 1999 Tomás Paredes, "Recorrido Arco 99", en El Punto de las Artes, 15 de febrero.
- 1998 Enriqueta Antolín, "Qué pintan las mujeres", en El País, 6 de diciembre.
- Ángela Molina, "Limón, limonero", en ABC Cultural, Galería Urania. Barcelona, 10 de octubre.
- Del Raval al infinito, "arte y espectáculo", en El Punto de las Artes. Barcelona, 2 y 9 de octubre.
- Javier Maderuelo, "Sobre el Sexo de la Tecnología", en Babelia, El País, 4 de julio.
- Carlota de Alfonso, "Objetos transgénicos de Marisa González", El Punto de las Artes, 26 de junio.
- Ana Barrera, "Metáfora de la descomposición", en PH98, El Periódico del Arte, 26 de junio.
- Javier Pomer, "Desviaciones Marisa González", en El Siglo, 26 de junio.
- Photo España 98, Festival off, en ABC Cultural, 19 de junio.
- 1997 Claudia Gianetti, en Work in progress, 1993-1997, p. 18 y 19, Barcelona.
- Juan Bufil, "Marisa González en Caligrama", en La Vanguardia, Barcelona, octubre 97. en Letra Internacional, n.º 53, fotografías pp. 49, 51, 53. en El Punto de las Artes. Exposiciones de Barcelona, 17 de octubre.
- José Luis Clemente, "Ecos de la materia, los últimos fantasmas de José Ramón Danvila", en Diario Levante. Valencia.
- 1996 Menene Gras Balaguer, "Contra el límite", en Apología del suicidio estético, Revista internacional Atlántica.
- Mercedes Barrado, "Ecos de la materia", en el MEIAC, Diario Hoy. Badajoz, diciembre.
- Joseba López Ortega, en Bohemia Digital Revista, Bithiks, n.1/4 3, Bilbao.
- Alicia Murriá, en revista Lápis, n.1/4 121, (p. 74, 75).
- Félix Guisasaola, "Imágenes del silencio", en Diario 16, La Esfera, 9 de marzo.
- Javier Rubio, "Marisa González, La fábrica de seres", en El Punto de las Artes, marzo.
- Carmen Pallarés, "En la sombra", en ABC Cultural, n.1/4 228, marzo.
- Inmaculada de la Fuente, en Babelia, El País, 9 de marzo.
- 1995 David Liss, "What happened to the pioners", en Artfocus, winter 96, Montreal.
- Monique Brunet-Weinmann, "For a Global History of Copigraphy", Musée Standard, Quebec.
- José Ramón Danvila, en Bilbograph 95, El Mundo, 20 de octubre.
- Javier Urquijo, en Bilbograph 95, La ría del ocio, Bilbao, octubre.
- Cita en ARCO 95, en El Diario Vasco.
- Marisa González en Bilbograph 95, en El Punto de las Artes, 20 de octubre.
- Iñaki Esteban, "Máquinas de Arte", en Bilbograph 95, El Correo Español. Bilbao, 6 de octubre.
- Joseba López Ortega, en Bilbograph 95, Rekarte. Bilbao.
- Sonia Rapoport, en Leonardo Digital Reviews, Leonardo Electronic Almanac, vol. 3.
- Javier San Martín, "Crónicas de exposiciones" en Revista Lápis, n.1/4 111. Bilbao.
- En Bilbao J. M. Broto y Marisa González, El Correo, 4 de febrero.
- Txema Esparta, "Marisa González", en El Correo Español del Pueblo Vasco, 26 de febrero.
- José Ramón Danvila, Marisa González, "Secuencias del tiempo", en El Punto de las Artes, 2.
- María Arana, en El Correo Español del Pueblo Vasco, 4 de febrero.
- José Ramón Danvila, "Arte y mujer 95", en El Punto de las Artes, 10 de marzo.
- Javier Urquijo, en La Ría del Ocio. Bilbao.
- 1994 Dorothee Boulanger, "Tonenerre de Copies", en Nov'Art, le journal d'art 3000. París.
- José Ramón Danvila, "Marisa González entre el testimonio y el deseo", en El Punto de las Artes.
- Montse Badia, "Mirades en el temps", en Diario Avui. Barcelona, 10 de noviembre.
- Judy Malloy, "Words and Works", en Leonardo, Art, Tech The MIT Press, vol. 27. Massachusetts.
- Klaus Urbons, "Electrografie, analoge und digitale Bilder", en editorial Dumont, pp. 27, 45, 98, 106, 107. Köln, Alemania.
- "Le Banquet télématique", Editions l'Atelier mimématique, n.º 1. París, diciembre.
- "Art Reseaux", Editions du C.e.r.a.p.
- María José Curto, "Abierto 94", El Adelanto. Salamanca, 23 de junio.
- Carlos Jiménez, "Extraños en el paraíso", "El efecto Shelley", Escritores colombianos en la diáspora, pp. 97, 98. Bogotá.
- 1993 Julián Gallego, "Marisa González, Miradas en el tiempo", en ABC Cultural, 29 de enero.
- Fernando Huici, "En el curso de la mirada", en El País, 25 de enero.
- Menene Gras Balaguer, "Le Nouveau Quotidien", en Agenda International, Laussane. Suiza, 15 de marzo.
- Menene Gras Balaguer, "Las máquinas del arte", en Casa Vogue, n.1/4 47, diciembre.
- José Ramón Danvila, "Tiempo y movimiento", últimos trabajos de Marisa González, Guía del Ocio, n.º 898. Madrid.
- José Ramón Danvila, Arco 93, "Madrid, el gran escaparate", en El Punto de las Artes, n.º 270.

- Carlos Jiménez, "Marisa González", en *Semanario Tiempo*, n.º 123, 1 de febrero.
- Julia Sáez Angulo, "Exposiciones", en *Anticuaria*, n.º 104 y 105. Madrid.
- Tomás Paredes, "Marisa González, Miradas en el tiempo", en *Bubble Art, El Punto de las Artes*, n.º 271. Madrid, febrero.
- Alicia Murría, "Marisa González", en *Revista Lápis*, n.º 1/4 91. Madrid.
- Miguel Fernández-Cid, "La unión de arte y tecnología domina la última muestra de Marisa González", en *Diario 16*, Madrid, 12 de febrero.
- 1992 Taller sobre arte y Tecnología en el Círculo de Bellas Artes, en *El Punto de las Artes*, noviembre.
- Pablo Jiménez, "Variaciones en Gris", en *ABC Cultural*, 15 de mayo.
- Klaus Urbons, "Copy Art", en *Ediciones Dumont*, n.º 269, Köln pp. 118, 119. Alemania.
- 1990 Cristina Martínez, "Obra de Marisa González en Palacio Gravina", en *Información*. Alicante, 22 de septiembre.
- 1989 Sáenz de Gorbea, "Marisa González", en *Diario Deia*. Galería Vanguardia. Bilbao, 4 de noviembre.
- C.B, Marisa González, en *El Correo Español del Pueblo Vasco*. Bilbao, 10 de noviembre.
- Adolfo Castaño, Marisa González Galería Aelee. en *ABC Cultural*, 30 de marzo.
- Gloria Collado, "En la era del láser", en *Guía del Ocio*, abril.
- Carmen Rocamora, "Electrografías", en *El Punto de las Artes*, n.º 111.
- Cristian Rigal, "Catálogo Bienal I", Copy Art, Valencia.
- Jesús Pastor, "Copiar, Crear, Copiar", en *El País*, 10 de septiembre.
- 1987 Angel Fuentes, "Focotopias Poéticas", en *El Día*. Zaragoza, 19 de junio.
- C.M.A., Obra fotocopiada, en *Heraldo de Aragón*. Zaragoza, 25 de mayo.
- J., Marisa González, "La Casa del siglo XV", en *El Adelantado*. Segovia.
- 1986 José María Plaza, Sonia Sheridan y Marisa González, en *Diario 16*. Madrid, 18 de junio.
- José María Iglesias, "Nuevas formas y construcción", en *Las Artes-Crónica* 3, marzo.
- Alcalá-Canales, "Copy Art", págs. 69, 70, 203, 217, 245, en *Ediciones Centro Eusebio Sempere*. Alicante.
- Miyamoto Masahiro, "Marisa González", en *Marie Claire*, n.º 48, Japón.
- 1984 Gloria Collado, "El Arte de la Fotocopia", en *Guía del Ocio*, 27 de abril.
- Luis Alonso Fernández, "Presencias 84", reseña, mayo.
- Fernando Huici, "Marisa González", en *El País*, abril.
- 1983 Nina Darnton, "Madrid's Arts Circle plans changes", en *The New York Times*, 26 de diciembre.
- 1981 M. Teresa Casanelles, en *Hoja del Lunes*. Madrid, 26 de enero.
- Exposiciones Marisa González Portillo, en *El Europeo*. Marisa González Portillo, Galería Aelee, Arreguía, febrero.
- Félix Guisasaola, "Técnica y emoción", en *El País*, 24 de enero.
- Javier Urquijo, "Marisa González", en *Diario Hierro*. Bilbao, 13 de mayo y en revista *Batik*, junio.
- L. Lázaro Uriarte, M. González. Aritza, en *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 12 de mayo.
- Mercedes Lazo, "Las máquinas que pintan", en *Cambio* 16, 29 de diciembre.
- 1977 José Manuel Alonso, "Marisa González, La transformación artística y tecnológica", en *La Gaceta del Norte*, Bilbao.
- Pepa Marzo, "La violencia y una técnica de su tiempo", *Diario Hierro*, Bilbao, 13 de abril.

## TELEVISIÓN

- "La Ventana Mágica", Televisión Española. 1984
- "La Tarde", Andrés Aberasturi, Televisión Española.
- "El Imperdible", Reportaje en el estudio, TVE, La 2.
- "Metropolis", TVE.
- "Estilo", Canal Estilo, Canal Satélite Digital. 1999
- C: Canal Estilo, Canal Satélite Digital, febrero 2000.
- Antena 3, entrevista en la exposición La Fábrica día 24 de mayo 2000 (salio solo en el país vasco).
- Canal C: Canal Digital de Antena 3, se hizo el día 24 de mayo del 2000, entrevista, 30 minutos en los estudios Forum, entrevista 30 minutos, EuskalTelebista. 2001.
- La Mandrágora, entrevista Conmutaciones, Televisión Española, mayo 2001.
- Acto 1º, en Canal 4, TV Castilla y León, entrevista en la exposición Son de ellas, programa: julio 2002.

## CDROM

- Arte Visión, Arte Electrónico en España, Barcelona, 2000.
- Copygraphy Internacional, Monique Brunet, Montreal, Canadá 2000.

## REVISTAS DIGITALES (selección)

- ENFOCARTE, n.º 1/4 17, [www.enfocarte.com](http://www.enfocarte.com) 02-07-01
- ArteLeku, Net art Proyecto de Marisa González, [www.espacioluke.com/2000/Octubre2000](http://www.espacioluke.com/2000/Octubre2000)
- PHEdigital.com | PHotoEspaña 2002
- [www.phedigital.com/es/exposiciones](http://www.phedigital.com/es/exposiciones)
- La guía completa sobre Arte
- [www.ubicarte.com/\\_articulos/2001](http://www.ubicarte.com/_articulos/2001)
- MECAD - Media Centre d'Art i Disseny - Net Art [www.fotocultura.com/noticias/8/8/2002](http://www.fotocultura.com/noticias/8/8/2002)
- E-leusis, la ciudad de las mujeres en la red, entrevista. <http://www.e-leusis.net> [www.e-leusis.net](http://www.e-leusis.net)
- Mettropoli.com, "Son de ellas" 4 de junio 2002.

## ENGLISH TRASLATION

### Foreword to the catalogue of Marisa González

Caja de Burgos

Among the many lines or tendencies of contemporary artistic creation which will be featured in the Centro de Arte Caja de Burgos', CAB, programme projects by various artists who, due to their apparently less artistic and more discursive nature of their proposals, find it quite hard to materialize.

This could very well be the case of the dense and exhaustive work that Marisa González has been gathering, during more than two years, around Lemóniz nuclear plant, and which she now presents in CAB by way of a first part by the title "LMNZ Nuclear Plant/Control Mechanisms". As the artist herself has commented, she will progressively develop different aspects of this project in future exhibitions.

During the various days that she spent in the nuclear plant, where she directly witnessed its dismantlement, the security and control both in building and their environs proportioned her abundant graphic material which she has reelaborated in her own personal view: photographs, videos and installations which constitute part of the itinerary that she proposes through the various rooms of CAB first floor. A visual and emotional experience that leads us to an inevitable reflection upon the materials we are presented with.

The vast graphic documentation compiled in this catalogue, along with the text by the artist herself that accompanies it and the interesting reflections that art critics Carlos Jiménez and Santiago B. Olmo come up with, will no doubt contribute to an enhanced understanding of this singular exhibitory project.

We would like to show our sincere gratitude to the continuous dedication of Marisa González to the project as well as the energy and enthusiasm with which she has worked in order to realize this exhibition, in which both her interest in industrial archaeology and the problems involved in it, –akin to memory and forgetfulness, architecture, town-planning and their social and cultural resonances– are manifest.

### Lemóniz Nuclear Plant

Marisa González

Lemoniz Nuclear Plant was built in the 70's, some 20 miles out of Bilbao in a steep and vast coastal spot. The imponent and controversial group of buildings, which never got to be inaugurated for the purpose they were built, can be seen from the road stretching between Bakio and Plencia.

The two cylindrical monumental buildings, housing the reactors, the turbine chamber and the whole aggregate of facilities adjuncted to the nuclear reactors have become an essential document of the late 20th century industrial archeology.

This industrial macro-complex, sitting on the Bay of Biscay's seashore vertebrates, overlooks and delimits the extraordinary nature surrounding it, offering a sad and dissonant spectacle amidst a superb environment dominated by the sea, beaches, mountains, vegetation and cliffs.

During the elaborate and extended building process of the plant, thousands of people participated. In this process, the most diverse and sophisticated techniques and the most advanced technological innovations of the day, custom-built for this project by numerous national and multinational companies, came together.

For years, its gigantic premises awaited an order that would set them in motion, order which never came for very different reasons. The nuclear plant was never inaugurated. And the reactor, a shining circular organ, waited for a uranium which never reached its destination due to the final cancellation of the project by the authorities.

Against it, there were strikes, public protest demonstrations, and deaths, all of which rendered unworkable the start up of a macro-project which for years remained silent, inactive, waiting for the allocation of a new site or for its almost impossible demolition.

The access to Lemoniz has since then been greatly controlled by means of extreme security measures which at present continue to be implemented with utmost strictness, which allows me to consider my entering it, with the purpose of documenting what goes on inside, as a true revelation, as well as a privilege, due to the cautiousness and opaqueness that usually surrounds the functioning of nuclear plants in general and of this one, sleeping through time, in particular.

### Approaches to Lemoniz Nuclear Plant

My first approach to Lemoniz, which probably is the most critical one, tries to present this plant as a monster generated by a dream characteristic of scientific or, more accurately, techno-scientific reasoning. A frightening barren creature, much as the enormous skeleton of an impossible



chimera stranded on a deserted and alien beach, in its overwhelming vegetal splendour, in its disturbing uselessness.

The second approach is framed within the most orthodox line of modern art and stresses not so much the contents as the formal and material qualities of the manifold technical devices -actually assembled in the plant itself-, with the aim of generating sensory spaces evoking my experiences as an artist in the plant's interior.

The third one, of a more historic and documentary kind, attempts an imaginary reconstruction of what this overwhelming nuclear energy generator was or tried to be.

My first visual inspection, as I came into the greatly deserted and monumental spaces of the plant, took place on January 2002, during the first dismantlement phase. It was like going through the remains of a shipwreck. It took me many days in successive trips to unearth all the mystery surrounding it and manage to progressively reconstruct the scale and dimension of the architectural volumes and their contents. I witnessed the destruction, by means of controlled fire, of the sophisticated high precision technology, custom-built for these premises. I discovered the constant presence of water, carried through a complex network of pipes hidden beneath the ground, which goes through all the areas of the plant, much as the veins and arteries in our bodies.

The fierce Bay of Biscay's sea delimits and attacks the plant, which protects itself through an incredibly long wall cordoned off by means of barbed wire fences and security cameras. Of the extreme and strict security measures hardly some continue to be active, the remaining being noticeable through the constant presence of the innumerable security cameras and endless danger signs warning of the risks that toxic and highly polluting substances involve as well as the ubiquitous fire prevention signs and warning signals against possible sabotage or technical failure.

The essential objectives of this project are:

**Detailed recording** of the currently in progress dismantling of the plant.

**Testimony**, overtly subjective, of my experiences at the plant.

**Criticism** of the fallacy of memory destruction by means of the artistic and aesthetic evocation of Lemóniz's dismantling.

### **Exhibition**

The Lemoniz Nuclear Plant project is a work in progress piece that gets configured along the successive exhibitional spaces. It is a memory exercise with a nucleus of argu-

mentation dominated by the living/dead; document/memory. A narrative of the falsely useful. The features of range and complexity of the theme being dealt with render it impossible to be displayed in all its breadth in a single exhibition. This project was created by means of long hours of video recordings, innumerable photographs and endless objects, documents and stuff rescued from the plant. By means of this compiled material I have constructed objective installations, video installations, monochannel videos and various photographic series.

The photographic series are divided in different sections: documentary/ descriptive/ material/ architectural/ objective series.

The Objective Installations stage the transformation of the documents rescued from the plant and have been created and gathered according to the various families of their components. The diversity of these objects, elements and artefacts rescued from destruction, allows the creation and construction of ambiental spaces of highly changing nature, yet all of them being linked by the common sign of their origin/ diversity and abandonment. They all speak about their inactivity/ uselessness.

The videos, both the monochannel and the video installations follow a document/testimony line that in some instances may approach the documentary. The main themes of the videos are security under its various faces; destruction it is phases of dismantling and dismemberment of the plant's premises and machinery by means of fire as the main element in the fragmentation and work, recording of workers in action in a "tour de force" against the great nuclear monster.

With all this material, the aggregate of exhibitions divides into various parts, according to the different readings or approaches feasible.

The whole of the process is derived from direct experience at the plant.

### **Part 1. Security/control**

Security controls both physical, environmental and technical.

### **Part 2. Destruction**

Recording of the breaking up, dismantling and removing by means of human toil.

### **Part 3. Industrial architecture**

Inner/outer spaces. Spaces both dynamic in the course of destruction and static while displaying the desolation and abandonment. The resemblance between the plant's architecture and that of jails is mainly discerned through the extreme security measures, both in their actual conception and geographical location.

#### Part 4. Social-political-historical

A consideration of the plant from a social perspective. Its development within the expanding and megalomaniac society of the 70's. Detractors and supporters of nuclear energy.

Reactors as an emblem of security, strength and power will preside over the whole of the exhibitions as a difference paradigm identifying a certain nuclear plant from another thermal or electrical energy one.

##### Lemóniz nuclear plant. Part 1 security

The whole project includes very different readings, which would be impossible to deal with in a single exhibition due to the multiple objective installations, numerous photographs and hours of video recording.

This exhibition, created for Burgos' CAB, focuses on Security and Control. I chose this first part because I consider security to be the central axis of the whole plant, in all its possible aspects and readings, the technical, technological and human. Besides, I bring it forward as a metaphor of the great social problem of protection that developed societies experience, both in the sphere of labour and politics as well as in that of physical survival.

##### Space 1

Photographs. The reactor as an exponent space of maximum security presides over the room together with photographs of the various takes from the security cameras embedded in different points of the outer barbed wire landscape.

##### Space 2

The video installation is situated in yet another room. Six short videos are projected in a loop onto four different screens which contents display various aspects on security. From entering the "minus twenty height" underground to the itinerary along the impressive walls delimiting the space between the central and the sea by means of an extremely long wall.

##### Space 3

Installation "Complete Breakdown". If security is present throughout the whole project, in this installation a special emphasis is placed on the exhaustive controls of various nature that existed in the plant, both human, physical and technological. This space is constructed by means of the multiple precision devices that recorded and gauged the light, temperature, wind, pressure, salinity, etc. and the light-boxes constructed by means of the alarm signs taken from the main control room. The spectator will be immersed in a medium of information transmission, continuous warnings and finally inoperative data.

#### LEMÓNIZ. History, myth and ruins at a nuclear plant's cross-roads.

Carlos Jiménez(\*)

The history of nuclear energy, so factual and positive as any of the remaining modern histories, has a fleeting, glittering and ghostly double. Considered from a purely positive standpoint this history speaks about who, when and how the theoretical atomic disintegration model was discovered; about how, who and with what means that possibility was carried out in technical terms, giving rise first to the atomic bomb and later, to nuclear plants, whose task was to tame the huge amount of energy unleashed by atomic disintegration with the precise, worthy intention of using it for productive, peaceful purposes –if peace is at all possible in this explosive by definition domain–. However, Lemóniz –Marisa González's work in progress– evidences that this history of nuclear energy is irremediably defective, insufficient and that for this very reason it attracts, summons or sucks in –as if it were a low-pressure atmospheric area– eccentric or tangential narratives and deviated readings which are superimposed on or infiltrate that history, thus altering, confounding, tangling it. Nevertheless, that insufficiency shouldn't be mistaken with that other one which characterizes the remaining positive histories, for this one obtains its possibility condition, its location –as it were– out of nothingness' labour which undermines both the legibility and legitimacy of nuclear energy's history, secretly transforming it in a symptomatic or ciphered discourse of the "nihilism" inherent to contemporary power. A two-sided nihilism, just as power itself. On one of the sides –in which power is directly revealed as political power– the complete mastering of nuclear energy for military purposes as a matter of fact established a new limit to the capacity inherent to that very power to decide about the life and death of us all. Where before exclusively moral, legal or political restrictions of that annihilation capacity –of an illimited tendency– operated, an unheard of, imponderable factor came into play: the balance of terror, or to phrase it in an apparently more technical language, the MAD: Mutual Assured Destruction. In the 1960's, the two superpowers –American and Soviet– balanced their respective nuclear arsenals only to find out that they couldn't be effectively employed because the annihilation of the enemy through these means could only be attained at the cost of one's own destruction. At the climax of its full realization, the absolute power by nuclear weaponry proved its radical impotence as it was directly and immediately transformed into its converse: the power to destroy oneself. And that triumph of impotence over potency, of nothingness over will, which Nietzsche attempted to heroically conjure by placing the "the will of nothingness" over "the nothingness of will", also contami-

nated that side of power that in modernity intends to achieve not so much the domination of fellow creatures as of nature itself; both our own, the human, and that of others, and alien one: whether inanimate, vegetal, animal or savage. The mere existence of unleashed nuclear energy declares that the will to dominate nature has reached its ultimate end and, of course, its termination as regards to the until then unheard of capacity to destroy with one single blow the nature it attempted to dominate. The specifically late-modern craziness –the above mentioned MAD– reveals as no other psychotic mode does the impassable limit of the Modern project. Its implicit nihilism, its radical meaninglessness. To put it paraphrasing one of Leni Reifenstahl's unfortunately most fecund documentaries; the triumph of will consists in its annihilation.

## II.

In the remarkable work that Marisa González has created so far, both the photographic and video images of the building which in those days was erected to house one of the two reactors at Lemóniz, occupy a central space; images in which the rigorously functional architecture takes on the appearance, and even the character, of a temple. To achieve this, she isolates them –by means of carefully chosen frames, both from its natural immediate environment and from the aggregate of buildings to which it is joined, thus deliberately underlining its hieratism and monumental character. The building's design, its trace, consent to the purpose of the artist, for they differ from the image most frequently associated with nuclear plants, which is that of a bulk in the shape of a double cone crowned by a perpetual whitish cloud of steam. Instead, its model seems that of the Pantheon, that intersection of a cylinder with a semi-sphere by which Imperial Rome attempted to organise and unify the orb of the gods that in ancient Greece still was a conjunction of discrete and heterogeneous realms entwined in many different and inextricable ways with heaven and earth, plants, animals and mortals. Yet, Lemóniz reactor's see differs from its hypothetical model in a decisive aspect: the "cella", an hermetic and sacred, "tabu" precinct which kept the image, to which each temple was consecrated, out of direct contact with the faithful. At heart, the Pantheon's architecture is nothing but a variation on the spatial model of the Roman senate, with all the gods there gathered displayed as senators, on an equal level and around an empty centre illuminated from above by an "oculi", an inaccessible eye that reverently gave the right of way to a light then considered as the unique manifestation of superhuman power, which made possible every certainty. But if the Pantheon establishes the threshold between monotheism and polytheism on which Catholicism is indefinitely stopped, Lemóniz –interpreted as a temple in the disquieting images of the re-

actor's see created by Marisa González– unfolds as an icon of the absolutist power characteristic of modernity. In this hidden, armour-platted and inaccessible heart, an omnipresent and wild force operates, whose annihilating power yields under the craft or, rather, under the technical craftiness of specialists, and becomes its reverse: a beneficial power –beneficial for it is controled. Yet, ordinary people don't really know how this technical stratagems do work, and instead intuit, feel, fear that this power will be unleashed again, when least expected, and bring about an incalculable catastrophe such as the ones protagonized by Harrisburg or Chernobyl nuclear plants. As it becomes conscious, there is an attempt to appease that fearful relationship with contemporary power's ominous nucleus by resuming myths and legends which in the past were also offered as a means to exorcise and placate the gods' devastating wrath.

What I just mentioned about Lemóniz being a symbol of modern power could certainly be considered as one of a compensatory narrative. But it certainly lacks the long tradition or vintage character of other such tales, firmly rooted in our culture's imagery. I mean, for instance, the myth of Prometheus, the primeval hero who (in Hesiod's "Theogony") steals fire from the gods as is ruthlessly punished for his audacity. A myth that, transferred to the realm we are concerned with, serves to summon up or exorcise the always dormant fear of nuclear energy. It summons it up when it is used to moralize about the terrible consequences (for their incommensurableness) of the challenge of natural order implicit in the discovery and usage of nuclear energy. And it exorcises it when it is used to underline the exemplary worthiness of Prometheus' conduct which, in spite of being punished by the gods with the atrocious torment of the vulture that devoured his vowels, decisively contributed to emancipate humanity from the gods' tutelage by giving them the secret of fire. All this to say nothing of The Sorcerer's Apprentice fable, who was overwhelmed by the catastrophic consequences of his disquieting experiments.

## III.

The Lemóniz project should be situated in the broader and more lasting strategy of Marisa González's artistic work, centred on her interest in industrial archaeology. As it is known, this is a relatively new academic discipline whose foundational moment roughly coincides with the crisis of Fordist industrialization model that took place both in Europe and America in the late 70's. In those days large industrial complexes became empty, orphaned of use and interest, doomed to an inexorable decay from which both industrial archaeology –which finds in them imprescindible historical documents of a past in danger of



extinction— and urbanistic plans intended for recycling obsolete factory sites tried to redeem them. This last tactic is the most relevant one in New York's Soho, where old textile workshops set up in the early 20th century and abandoned by their owners after the attempt of Mayor Edward Moses to construct a great circular avenue around Lower Manhattan, were transformed into artist, architect, designer and advertiser studios. A similar phenomenon took place in London's dock facilities, which were recycled for similar purposes. In Spain, processes of this kind have also taken place, such as the transformation of an old beer brewery into Joaquín Leguina's Library (in Madrid), or that other one which consists in turning a 19th century textile factory into CaixaForum -the main headquarters of Fundación La Caixa Modern Art Collection. Obviously, examples could effortlessly proliferate.

For her part, Marisa González joined those tendencies in her own fashion with "La Fábrica", an elaborate artistic project created between 1999 and 2001 whose main motif was the breaking up and knocking down of a well-known bread factory that functioned in Bilbao's city centre for most of the last century. However, although the Lemóniz project shares with "La Fábrica" both the intentions and general outlook, it must be said that there are differences between them worth mentioning. The most relevant one is the varying degrees in which the provisionally called "Pompeii Effect" affects them. As is generally known, archaeology was born as an autonomous scientific discipline through the digging out of Pompeii (and Herculaneum) and reconstructing their past way of life. Aims to which the fact that the eruption of Vesuvius volcano in year 79 of our Common Era buried the two cities under successive layers of ash, mud and lava at a single stroke greatly contributed. As a result of this natural catastrophe, the excavations enabled the first archaeologists to discover two almost intact cities where both their town-planning and local authorities, their forum, public baths, houses, mosaics, murals and graffiti, and even the bodies of many of its inhabitants surprised in the middle of their daily activities by a death through suffocation were left standing. Actually, the Pompeii thus rediscovered gave a full, beforehand meaning to the verses of poet Leopoldo Castilla: "Each street is a photograph/ and death is the photographer". This quality of a past frozen forever in one of its instants was already present in the bread factory, whose dismantling and knocking down was documented and interpreted by Marisa González in various photographic series, videos and installations. But it was still more evident in Lemóniz inasmuch as this plant was almost intact at the time when her research work started. And this was so in a much greater degree than Bilbao's bread factory mainly for two reasons: Firstly, although the

plant had been entirely finished in the early eighties, it never got to start functioning. When only the enhanced uranium mass remained to be installed at the heart of the two reactors, which would have enabled them to start functioning as energy generators, the businessmen and Spanish political authorities supporting the project decided to keep it in the freezer indefinitely. Without a doubt, behind this decision was the magnitude of the public demonstrations against the use of nuclear energy that took place during the early years of the "Transición", which ETA tried to subordinate or instrumentalize by murdering Lemóniz's chief engineer on February 1981. Therefore, this plant never operated and thus, it was never exposed to the various kinds of wearing that use inevitably produces. The other reason for its immovility lays in the actual fabrication of the plant, whose supporting structure, walls and shutters were expressly designed—as in any of its counterparts—with the purpose of offering through its exceptional strength and solidity the greatest possible resistance to the uncontrolled expansion of nuclear accident's dreadful consequences, which no security system—no matter how strict and efficient—allows to completely dismiss.

The conjunction of these two factors has turned Lemóniz into some sort of industrial archaeology's Pompeii which, in passing, conferred a specific slant to the work that Marisa González based upon it.

#### IV.

Although it is evident that Marisa González's work presents various features and lines of development, the artist herself has repeatedly insisted on the crucial role that "memory recovery" plays in it. And this is no trivial matter, for it refers to a concern which is not exclusive of her, nor even of industrial archaeologists, but rather comprehends a vast range of disciplines and currently belongs to the realm of public consciousness, as the powerful modern contemporary conservationist movement proves, which having plentifully overflowed the boundaries of archives and museums has enforced strict regulations for the protection of city centres and historical monuments in cities. This is what Andreas Huyssen called the "museization of the world", a phenomenon which hides its very weakness behind its own strength. As yet another poet, in this case Mr. Antonio Machado, already stated in an absolutely revealing verse: "we sing what we lose", which is the lyrical version of a traditional "motto": "the swan's song", a bird that, as everyone knows, only sings before dying. Beneath the two expressions lies a single intuition or suspicion; when an excessive determination is used to exalt or celebrate something, it is very likely that this something is either dead or in its way to be so. This is the reason why I suspect that under the emphatic reivindica-

tion of memory that we are currently immersed in lies a growing and perhaps irreversible general memory loss. Or, to put it in short, everyone's amnesia. When I say this, I am not only thinking of teenagers and youths totally absorbed by the electronic and audiovisual galaxy, who do not, who cannot remember anything older than Madonna's first singles, if they do remember them at all. No, what I really mean is the amnesia that undermines the circumstances and means of traditional memory as a cancerous metastasis. The first explanation for this amnesia comes from the pen of evolutionists: if function brings about the organ, the decay of the function brings about the organ's damage as an inevitable consequence. Thus, the proliferation of artificial memory devices, from the invention of writing to the electronically supported databases, brought about as an inevitable consequence the weakening of human memory, which became less and less necessary. Seemingly, now there is no need to remember anything but the basic set of instructions that allows us to enter Google's web pages, where every, I insist, every currently available information about the present, past and –somehow– future is at our disposal.

I won't argue here about the validity or invalidity of this interpretative outlook, less so when biologists have proved that the Darwinian model leaks through all its flanks, something that Michael Foucault had timely warned about. Instead, at present I am really interested in underlining the fact that Marisa González –whether she knew it or not– approached Lemóniz, as she previously had the bread factory, by using three distinct modes of reactive action upon the generalized amnesia phenomenon. The first one –photography– which as I argued elsewhere made “visible” for the first time through technical and extremely automatic means the distinctive character of modern history by “evidencing” the fragmentation and, more than the fragmentation, the strict compartmentalization that this history proposes and implements on past, present and future. The second one concentrates on the purely exhibitory value –as Walter Benjamin would put it– of the vestiges, or –if preferred– relics from the past. And the third one is video, which turns images of the traces of the past into raw material for its endless random operations.

## V.

When material vestiges from the past are being venerated, preserved, documented or researched –much as modernity has systematically done– they become ruins. Thus, Marisa González has approached the remains of Lemóniz by granting or acknowledging that condition. However, two of the additional attributes of modern ruins –the conservation and intangibility imposed on them– have a per-

verse nuclear replica that once again sends the positive historical discourse that conforms and orientates them off the rails. I mean the residues, or nuclear waste that results from the normal functioning of nuclear plants, which keep their lethal and yet intangible effect beyond every historically foreseeable limit. The truth is that Lemóniz is an allegory of our tragic, and therefore inevitable, destiny.

(\*) Writer and art critic. Author of “Extraños en el Paraíso. Ojeadas al arte de los 80” and “Los rostros de la Medusa”. Estudios sobre la retórica fotográfica.

## The plant/ The Castle

Santiago B. Olmo

Nowadays, the idea of security is increasingly related to an insane practice of control, and from there new (social and political) values have developed through a disturbing restoration of what just a few years ago were anti- or counter-values restraining freedom.

The project “The Nuclear Plant LMNZ/ Control Mechanisms” by Marisa González deals with some of these issues and problems from an incisive, highly subtle and complex view which uses documentation as a tool of analysis, while weaving a visual narrative in which symbolic elements compel to recontextualize security within the mechanics of control. Her work is not documentary, nor is it inclined to atmospheric reconstruction, even if those elements are present by way of methodology.

The exhibition proposes three levels which are embodied in three connected spaces: an installation entitled “Complete Engine Breakdown”, in which a large number of measuring devices and control clocks that belonged to the plant's control system are used, a room in which various videos submerge spectators both in a territory delimited and enclosed by walls and wire fences and in the “minus twenty height” corridors, and a room where various photographs of the reactors' imposing bulk and the camera based surveillance systems that encompass the plant's perimeter are gathered.

The whole intensity of the images is fixed and made concrete in a view which selects fragments and traces as emblems of a complete sliding of meanings.

The project follows a method in which the work process itself constructs a reflective and analytic nucleus through the displacement of symbols, meanings and images of the ruins of Lemóniz nuclear plant centred around the idea of security and the concept and performance of control.

Lemóniz nuclear plant has a history, a tragic one in many

senses, which explicitly sums up the contradictions of both Spain's recent history in relation to the bleeding wound of ETA's terrorism and the evolution of ecological consciousness into a resistance against the notion of scientific progress, triumphant since the advent of "technological reason" positivism and "capitalist reason" pragmatism.

Marisa González's view focuses on the symbolic complexity of the whole and tries to analyse in depth, as if it were the chapters of a finely structured narrative, the various elements that constitute that ruined space. Security and control not only embody a first approach but, above all, a symbolic overture of reflection upon the imagery of –industrial, contemporary– ruins.

The whole of the surveillance and control system at Lemóniz was directed to prevent the risk of catastrophe, radioactive leakage or accidents of unforeseeable and lethal consequences which could be caused by failures in the nuclear energy production system. This surveillance system also controlled and restricted the access to the plant, with the aim of preventing people unrelated to the work developed in it from being exposed to radiation for lack of adequate protection or, contrarily, preventing the system from being sabotaged or bombed out, thus causing a catastrophe.

In "The Castle" Kafka constructs a metaphor of impenetrability, of power as something not only arbitrary but also indiscernible, distant, always depending on a long series of subalterns impossible to sidestep. The plant is an industrial bunker, it is like The Castle.

In Lemóniz, as in every industrial complex involving the risk of catastrophe, the strict control systems exist in relation to security measures that seek protection.

In his characterization of the contemporary world, Paul Virilio underlines the centrality of accidents and catastrophes, which appear as symptoms of the permanent risk that industrial production systems and communication networks –both based on speed– involve. The catastrophe is the element that shapes and articulates a new landscape of devastation, whereas surveillance and control systems tend to become the structure from which things are directed and organised.

The stage of Lemóniz nuclear plant sums up both the image of catastrophe and that of control and security within an aura of failure by which its condition of ruin, of derelict place in the process of being demolished is conferred.

Security and control also is a binomial which defines the contemporary as a result of the global phenomenon of fear. Stemming from the recent construction of a policy based on fear and suspicion, the instruments serving for protection are at the disposal of generalized control, obsessive in its mechanics and indiscriminate in its methods. Within this frame control doesn't merely exist in relation to protection, not even in the affirmation of security, but rather

it is activated as a basic mechanism regulating social functioning. Control acts as the new axis of social and political relationships, thus imposing a new limits and restrictions scheme.

The reconstruction of some of the symbols of what control has meant during 20th century history becomes possible through the images of Lemóniz plant's ruins: concrete walls, barbed wire, metallic fences, turrets and surveillance cameras, sirens, alarm devices and risk measuring systems. The dramatic experience of large scale armed conflicts and their derivatives in massacres and genocide, have instanced an archive of control images as a synonym of horror. Let us think about the way barbed wire and surveillance turrets evoke the image and scene of Nazi concentration camps or Gulags. However, these images have not only not disappeared but been repeated and perfected through other control and repressive systems during the 20th century, to the point of recapitulating and updating the novels which, from the anti-utopic perspective of science-fiction, attempted to outline a peculiar history of the catastrophe based in control.

When in 1932 Aldous Huxley published "A Brave New World", European societies were immersed in deep social upheavals that announced the emergence of political systems of totalitarian character, in which individuals progressively lost their decision, thought and political intervention capacities by becoming subjected to the dictates of the state, the only one political party, social class or the people. At that point the sinister machinery of the work or extermination camps wasn't yet implemented, but the emergence of a society of control was already perceptible as a catastrophic possibility. The picture that Huxley draws in his novel is that of a society of anaesthetized individuals, whose lives are subjected to permanent control, made drowsy by means of a social drug (soma) and where the need for leisure is soothed through a compulsory television system. All this centres around the goal of giving the impression (the mirage) of perpetual happiness, free from worries, settled in a secure destiny. The level of control is what determines the degree of happiness, by means of freedom reduction as the indispensable condition for an ordered and efficient social functioning. For this social harmony to be achieved it is necessary that without exception all individuals accept the dictates and methods of happiness through control. After the World War II catastrophe, George Orwell's "Nineteen-Eighty Four, a novel", published in 1949, pursued the premise of systematic control as an instrument of totalitarian order from a very different perspective. However, the panorama that Orwell outlines in "Nineteen-Eighty Four" is not precisely that of compulsory happiness: control has invaded daily life and there is no longer any personal sphere which remains hidden from the power. If Huxley's world presented a certain luminosity



which, perhaps, lent that unreal happiness to it, Orwell's is dark, gloomy and opaque, and it reflects the failure of the technological as a means of strict control. Meagre interiors tend to predominate, where anguish and oppressive feelings unfold: confinement has given up hope.

Although the modern world shows coincident aspects with Huxley's drowsy if glittering society, the surfacing of cracks from beneath appearances relates more to the catastrophe that Orwell sketches out of the excesses of control.

The permanent look of Big Brother in "Nineteen-Eighty Four" has been reproduced as a symptom of danger and fear in the innumerable surveillance cameras now present in the streets of many cities. The surveillance cameras which were initially installed inside banks, buildings, entrances and premises that needed to be controlled now also sweep the streets. However, in many cases these systems have enabled to arrest terrorists (such as the "etarras" who murdered a town policeman in Barcelona and whose escape was unintentionally recorded by a cash dispenser camera) or other delinquents (such as the youth who kidnapped a child in a British mall and later murdered his victim). Surveillance and its systems also act as an important dissuading element that, in spite of not impeding nor preventing crime, limits it and, in certain instances, provides the means to capture the people responsible.

Present-day control shows the ambiguity of security and it alters the experience of public and private spaces through the display of its mechanisms, while it also generates a symbolic space for restraint and, of course, fear. This is the context that explains a film like "Minority Report", by Steven Spielberg, in which a society that has established a system for the prevention of crime, which enables to act before it is actually committed, in the previous instant, at the right place, is staged. Preventive War Theory, inaugurated in Iraq by North American George W. Bush Government, constitutes one of its most wicked applications, for it involves the violation of international law.

In this sense it is very interesting to study how the concept of security has evolved from the harmonic and balanced idea of "order" towards the chaos of the catastrophe that implicitly emerges along with the idea of "control". On the present Brazilian flag, that instituted the Republic which in the late 19th century annihilated an Empire established by the Portuguese monarchy as a peculiar form of independence, reads the motto "Ordem e Progresso". Order was a political synonym for stability, inner balance, and it functioned as an equilibrium mechanism in the conscientious observing of the law. However, in those days, behind the idea of order a social structure was being doomed to paralysis, for it was very often based in privileges and exclusions: any particular measure or bill which wasn't intended to perpetuate these very structures could be considered as an

attack against the order, as subversive or as a synonym for insecurity.

From the nineteenth and through the twentieth century security has been expressed by means of the idea of order, which in turn has progressively evolved through the necessity of control. Meanwhile control, which began to be systematically applied in imprisonment institutions by the introduction of the Bentham panopticon, has invaded both the social and political space. The panopticon, which shaped the new prisons during the nineteenth century, involved the eradication of the dungeon, a dark and hidden space where prisoners were left to the freedom of their own privacy, in order to structure a space where convicts were completely exposed to the warder's visibility: the central situation of the panopticon building's warder allows to exert an exhaustive control of the premises and to reduce the private space of the people being watched.

Thus, as the social structure progressively adopts a panopticon system, which reminds of Orwell's world, although an illuminated and fictitiously open one, control determines which industrial and energy-related buildings (such as nuclear plants), that are subjected to the catastrophe risk dynamics, become impregnable fortresses, hermetic and secret bunkers. However, homes have also progressively taken on a bunker-like and small fortress character. Armour-plated doors and chains were widely spread in cities as dissuasive burglar-proof methods which protected the quotidian privacy space. Yet, the visual appearance of many cities has also been transformed by the necessity of dissuasion, security and control. In a city like San Salvador, which growth during the 20th century was carried out by means of housing estates of semi-detached houses with front gardens open to sidewalks and tree-lined streets, urban landscape progressively experimented a constant transformation of its various elements after the armed conflict which degenerated into one of Central America's most cruel civil wars. First, the gardens were enclosed by walls, then windows and doors were fixed with iron bars, fulfilling the role of fences. Later, walls, balconies, roofs and eaves, windows and terraces were protected by means of razor blade barbed wire which reminds of and points to the barbed wire of trenches in its convolution and shape. Barbed wire invades everything and becomes a symbol of urban identity for the attentive eye that knows how to isolate the accessory as if it were essential.

This phenomenon functions as a symbol of the long civil war's shadow, but also reflects the decay of security after the demobilization and peace process which left all former soldiers, whose formative and qualification experiences took place in the realm of violence, in the hands of delinquency. In recent times barbed wire (they come in varying sizes and curvature) has been laid on door jambs: armour-

platted doors no longer suffice for they are susceptible to being pulled up and only the hindrance of wire fences is capable of dissuasion. Thus, San Salvador displays barbed wire as a distinctive, almost ornamental, element which embellishes and decorates the houses' profile much as a fringe or embroidery would: the skyline emerges as barbed wired, the "razor-sky-line". Marisa González produces a symbolic reinterpretation of control and security under the evocation that Lemóniz's industrial ruins suggest, embedded in a landscape of deep Romantic undertones. The ruins in front of the sea construct a symbolic image of control and of the failure of technological utopia which in turn needs to become an anti-utopia, or a negative utopia, much as Orwell's, in order to survive.

In the Lemoniz work, which relates to the reflection upon the decay and destruction of the industrial world that the artist already tackled in the project "La Fabrica", there is an attempt to retrieve an aesthetical view that integrates the ambiguity involved in being afraid and yet claiming for freedom.

There are few images as beautiful and evocative of contradiction as the one shown in one of the videos by this artist: the waves of a fierce Bay of Biscay's sea breaking against the concrete walls which protect the plant and falling in explosions of water. On top of the wall there are electrified fences and security cameras directed towards a relentless nature. In his novel "The desert of the Tartars", Dino Buzzati expresses a feeling of uselessness and greatness, of anguish, fear and despair. In the tale, narrated in the first person, a soldier keeps watch, from the battlements of an impregnable fortress, on an immense desert from which, year after year, the invasion of the tartars is expected to come and never does. Another metaphor for this modern world which is running out of them.





The first part of the paper discusses the importance of understanding the underlying mechanisms of the observed phenomena. It is crucial to identify the key factors that influence the outcome, as this will help in developing effective interventions. The second part of the paper focuses on the methodology used in the study, which involves a combination of qualitative and quantitative approaches. This mixed-methods approach allows for a more comprehensive understanding of the research topic. The third part of the paper presents the results of the study, which show that the proposed intervention has a significant positive impact on the target population. Finally, the paper concludes with a discussion of the implications of the findings and suggests areas for future research.



CENTRO DE ARTE  
CAJA DE BURGOS



Caja de **Burgos**