



MARISA GONZÁLEZ

REGISTROS DOMESTICADOS

MARISA GONZÁLEZ

REGISTROS DOMESTICADOS

Madrid · 19 febrero · 12 abril · 2015

Tabacalera Promoción del Arte



MINISTERIO
DE CULTURA Y DEPORTE

PROMOCIÓN DEL ARTE

Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es

Edición 2015



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Documentación y Publicaciones

© Marisa González, VEGAP, Madrid, 2015
© Thomas Ruff, VEGAP, Madrid, 2015
© Ana J. Revuelta, VEGAP, Madrid, 2015

NIPO: 030-15-028-2
ISBN: 978-84-8181-592-4
Depósito legal: M-3506-2015
Imprime: Punto Verde

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Registros domesticados, exposición organizada por la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes de la Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, quiere dar a conocer al gran público los hitos fundamentales en la trayectoria de la artista vasca Marisa González, pionera en España y en la escena internacional en arte y tecnología, espigadora y recicladora incansable de documentos y desechos y siempre comprometida frente a las desigualdades sociales y las amenazas ecológicas en nuestro mundo globalizado. También, artista feminista. Por todo ello, esta exposición se inscribe en la tendencia curatorial, consolidada desde hace una década en los principales museos, centros de arte y bienales internacionales, que celebran el reconocimiento de artistas mujeres cuyas aportaciones son imprescindibles para entender el arte contemporáneo.

Desde su primera exposición en 1970, Marisa González ha entendido el arte como proceso, produciendo series, a menudo en trabajos colaborativos y compartiendo su autoría con la participación del público. Como, de hecho, sucede en esta exposición en Tabacalera, en cuyo montaje han participado estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Y en la que dos piezas emblemáticas: la recreación de la instalación *Estación Fax, / Fax Station* producida a comienzos de los años 90 del pasado siglo; y el panel interactivo *Anónimos*, convocan a los visitantes a participar tanto en el espacio de Tabacalera como a través de las redes sociales.

Además, en coherencia con todo su trabajo dedicado a arqueología industrial, la artista se ha implicado en el diálogo entre las piezas y los restos de las instalaciones eléctricas e industriales de la antigua fábrica de tabaco, en donde trabajaron decenas de mujeres. Añadiendo mobiliario, máquinas, aparatos y equipos tecnológicos utilizados por la artista junto a objetos hallados casualmente o recogidos como documentos en entornos industriales, directamente traídos de su estudio y nunca antes mostrados.

A lo que se suma la exhibición de varias series producidas en su etapa de Estados Unidos antes nunca vistas en España, la adaptación y reformulación de sus instalaciones más conocidas y la edición de una decena de nuevos vídeos y una veintena de nuevas fotografías de proyectos de arqueología industrial y de sus últimos registros realizados en el sudeste asiático. Todo un panorama que subraya su reflexión ante la realidad contemporánea y las expectativas de cambio, al que pretende contribuir con su trabajo.

Ante las realidades salvajes entre las que vivimos y frente a las que quedamos atónitos y sin respuesta, Marisa González nos ofrece sus Registros domesticados, como llaves para desbloquear nuestras reflexiones y posicionamientos, a través de las imágenes del arte que, como dice la artista, “nunca se deja domesticar”.

EXPOSICIÓN

ORGANIZA

Ministerio de Educación, Cultura
y Deporte
Subdirección General de Promoción
de las Bellas Artes

COMISARIADO

Rocío de la Villa

COORDINACIÓN

Raúl Alonso Sáez

ASISTENTE MARISA GONZÁLEZ

Ana J. Revuelta

DISEÑO DE MONTAJE y GRÁFICA

C+ arquitectos

EDICIÓN DE VÍDEO

Marisa González
Ana J. Revuelta
Estudiosaid
Raúl Silva

EDICIÓN DE SONIDO

Miguel Calvillo

COPIAS FOTOGRÁFICAS y

ENMARCADO

Movol Color Digital
Diseños Acuña

MONTAJE

Artec Exposiciones
Equipo Idea S.L.

TRANSPORTE

Crisóstomo Transporte

COMUNICACIÓN

Conchita Sánchez
Paloma Ballesteros

COLABORACIÓN

Canon

CATÁLOGO

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Ana J. Revuelta
Se ha ido ya mamá

AUTORAS TEXTO

Marisa González
Rocío de la Villa
Patricia Mayayo
Nekane Aramburu
Menene Gras Balaguer

FOTOGRAFÍAS DE LAS OBRAS

Marisa González
Ana J. Revuelta

FOTOGRAFÍA DE LA CUBIERTA

Marisa González · Fotografía de
la Central Nuclear de Lemóniz ·
Llaves · 2003-2006

FOTOGRAFÍAS EN TABACALERA

Ana J. Revuelta

TRADUCCIÓN

Mónica I. González Tovar

AGRADECIMIENTOS

Begoña Torres
Guillermo González
Raúl Alonso
Rocío de la Villa
Patricia Mayayo
Nekane Aramburu
Menene Gras Balaguer
Antonio Martín
Germán Calvillo
Nerea Calvillo
Miguel Calvillo
Marina Fernández
Ana J. Revuelta
Graciela García
Evelyn Botella
Petra Perez Marzo
Diego Acedo
Gregorio Esteban
Eduardo González
María Cuevas
María Jesús Abad
Los estudiantes de Bellas Artes
de la Universidad Rey Juan Carlos
campus Aranjuez de Madrid que han
colaborado en las instalaciones.

ÍNDICE

9	<i>Orígenes y evolución de un proceso</i> Marisa González
13	<i>Registros domesticados</i> Rocío de la Villa
23	ESTACIÓN FAX / FAX STATION
25	SISTEMAS GENERATIVOS
27	<i>Los primeros años de Marisa González: experimentación, tecnología, prácticas colaborativas y compromiso feminista</i> Patricia Mayayo
39	Sistemas Generativos
49	La violación
50	La Mulata y sus máscaras
54	La descarga
56	La Negrona
59	Clónicos
66	Son de ellas
71	ARQUEOLOGÍA INDUSTRIAL
73	<i>Las sombras de las fábricas son alargadas</i> Nekane Aramburu
85	La Fábrica
90	Central Nuclear Lemóniz
102	Siderurgia Arcelor
105	REGISTROS POSCOLONIALES
107	<i>La balsa de la medusa</i> Menene Gras Balaguer
119	Ellas filipinas
126	The Road to Mandalay
133	Cronología
139	Listado de obras
149	English



Documentación Arquitecturas industriales · Siglo xx · Fotografías de planos originales y libros de la Central Nuclear de Lemóniz y de La Fábrica de pan de Bilbao · Fotografía en Tabacalera

ORÍGENES Y EVOLUCIÓN DE UN PROCESO

Marisa González

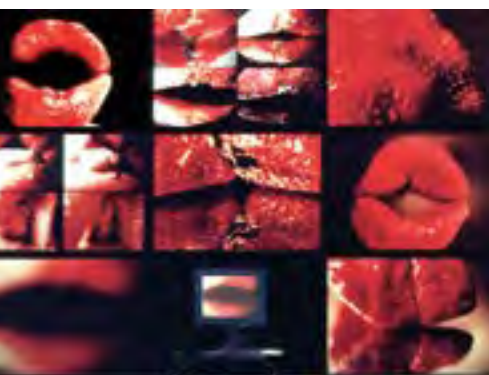
Desde mi primera exposición a principios de los 70, sigo trabajando con los artefactos que se cruzan en mi camino, con los documentos antiguos y las máquinas recién salidas al mercado. Mi campo de batalla es mi estudio; un espacio privado tomado por el arte, por el arte que no se puede domesticar.

El proceso de creación se ha ido desarrollando en este lugar en solitario, en estancias abarrotadas, llenas de libros, aparatos, materiales y muebles reciclados; son almacenes como los armarios y los cajones en las viejas casas, desde donde asoman obras y materiales de reciclaje en una continua espiral. El reciclado y la utilización de diferentes tecnologías han sido y son una constante en casi toda mi obra.

A partir de 1971, realicé gran parte de las series de *Sistemas Generativos*, tanto en Chicago como a mi regreso en Madrid, con los desechos de la fotocopidora a color. En Washington D. C., las fotografías B&N de la serie de la violencia sobre la mujer (*La descarga*) fueron creadas con la obsoleta máquina fotocopidora Thermofax, que había rescatado del sótano de la Corcoran School of Art. De regreso a Madrid a finales de los 70, con los papeles interactivos desechables de la fotocopidora, Color-In-Color *machine*, y con tan sólo una prensa de calor y otros elementos eléctricos térmicos, pude continuar experimentando y produciendo la extensa serie *Monotipos*.

Hubo que esperar una década para que llegaran a España las primeras fotocopadoras de color. En la ventana de la máquina, mediante la técnica “pintura a la luz” (movimiento y traslación), daba vida a pequeños objetos protagonistas de historias como la serie titulada Raíces oradas por el mar. Otras series de pinturas a la luz, nacieron de la fascinación por las originales grafías de las partituras, alejadas del pentagrama y de sus claves, de algunos compositores contemporáneos, como John Cage, Llorens Barber y Javier Darías. Las “secuencias musicales” generadas fueron conectadas e insertadas en paneles pintados con el fin de construir obras de gran formato. Nos hubiera gustado incluir en esta exposición este tipo de trabajos, vinculados al imaginario de la generación a la que pertenezco, de corte más psicodélico, lúdico o heterodoxo, a modo de contrapunto, como mis primeros vídeos también de los 80, que comparten la misma sensibilidad hacia lo diferente.

Desde 1985, trabajo en mi estudio de la calle Argensola en Madrid. A lo largo de estos años, este taller ha sufrido grandes mutaciones. La zona de almacenaje y materiales ha ido creciendo, la de montaje objetual disminuyendo y la zona de producción audiovisual continúa en constante evolución. Las máquinas y ordenadores, tanto las históricas como las actuales, ocupan un lugar preferente, ya que han sido las herramientas principales de producción de mi factoría personal.



Transgénicos · Fresas · 2000
Fotografía analógica, digital y CD-ROM



Retrato Lumena de Pedro Garhel
1993 · Foto-Video-Computer



Retrato Lumena de Jose Ramón Danvila
1993 · Foto-Video-Computer

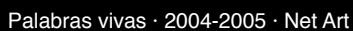
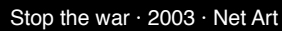
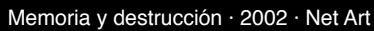
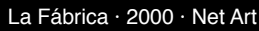
Este entorno doméstico, donde paso casi todo el día, es un lugar de encuentros y reuniones como casa de la vida en el arte... Una casa con su memoria, un espacio de comunicación donde se desarrollaron proyectos de intercambio y participación internacionales, como las múltiples estaciones fax, o la serie de retratos performativos de amigos, críticos y colegas con el primer sistema gráfico "foto video computer Lumena", llevadas a cabo en los años 90. Una parte de esta serie de retratos, que se expusieron en la sala Rekalde de Bilbao, aún permanece visible en mi estudio. Son presencias que me han acompañado hasta hoy, como el inventor del sistema Lumena John Dunn y la fundadora de los Generative Systems Sonia Sheridan, quien trajo a Madrid este equipo para inaugurar el Centro de Arte Reina Sofía en 1986 y, posteriormente, me lo donó para que extendiera y difundiera los *Sistemas Generativos* en Europa, nombrándome Network de Generative Systems. También pasaron por mi estudio para ser registrados con este sistema de foto-video-computer amigos entrañables que ya han desaparecido como el crítico de arte José Ramón Danvila y el artista performer Pedro Garhel; otros siguen acompañándome y colaborando conmigo en proyectos desde entonces, como Menene Gras, Carlos Jiménez, Alicia Murría, Paloma Navares, Claudia Gianneti... Estos retratos de amigos realizados con el sistema Lumena no aparecen en esta exposición pero puede apreciarse la técnica en algunas piezas

del proyecto *Clónicos*, donde los muñecos excedentes de la fábrica de Famosa se multiplican y mutan.

En esta misma década de los 90, un encuentro fortuito, un limonero que daba todos sus frutos deformes, dio lugar a la serie Transgénicos. Mediante macro lentes, recorrí con mis cámaras las sugerentes formas de los frutos, recreando fragmentos de órganos sexuales del cuerpo humano, tanto masculinos como femeninos. Experimenté también con fresas deformes, conjugando fotografías directas con las manipuladas con el ordenador, que se mostraron en un panel de 12 imágenes en Arco 2000. Además, se incluía un CD-ROM interactivo que comenzaba así: "La manipulación genética de los cultivos conduce a la paulatina desaparición de la tierra". Este proyecto es precursor de todo el bloque Arqueologías industriales mostrado en esta exposición.

Mi afán recolector me condujo a una acumulación que nada tiene que ver con el archivo. Mi intención fue recuperar elementos que estaban a punto de desaparecer o carentes de valor, para ensalzarlos, sacándolos del umbral del desecho y construyendo nuevas formas, nuevas series y nuevas historias.

Es un placer compartir este antiguo espacio de la fábrica de tabacos, todavía con restos de instalaciones industriales, rodeada, como en mi estudio, de máquinas, de mobiliario reciclado y de objetos rescatados de la memoria de La Tabacalera de Madrid.





Estación Fax / Fax Station · 1993 · Instalación interactiva en el Círculo de Bellas Artes de Madrid

Rocío de la Villa

Desde hace una década, los principales museos, centros de arte, bienales internacionales e instituciones artísticas en Europa y Estados Unidos vienen trabajando para situar en el lugar que les corresponde a las artistas cuyas aportaciones son imprescindibles para comprender el arte y el mundo contemporáneos. Un reconocimiento que en el sistema del arte masculinizado les fue escatimado y reducido a lo largo de su trayectoria, minimizando su proyección, pese a su valía, su independencia y su denodada fe en el arte como un ámbito de libertad y necesario generador de aperturas y críticas, germinadoras de valores de emancipación para las manipuladas sociedades de masas.

Independientemente de que esta situación siga imperando con la insuficiente presencia de obras de nuestras creadoras de sucesivas generaciones en las colecciones y en las programaciones institucionales, en nuestro país, los museos y centros de arte contemporáneo de primer rango que se han sumado recientemente a esta tendencia del reconocimiento con importantes exposiciones de artistas españolas en activo desde la década de los sesenta del siglo xx hasta hoy tienen nombres y apellidos: MACBA (Angels Ribé, 2011, y Eulàlia Grau, 2013), MUSAC (Concha Jerez, 2013), CAAC (Carmen Laffón, 2014) y el espacio Tabacalera (Eugènia Balcells, 2012, ahora Marisa González y próximamente, Concha Jerez) dependiente de Promoción al Arte, cuya Secretaría (antes Ministerio) de Cultura, gracias a la composición de jurados paritarios, ha vehiculado la sensibilidad igualitaria que se viene infiltrando también en nuestro sistema del arte y que ha cristalizado este 2014 en la concesión del Premio Velázquez por primera vez a una artista española: Esther Ferrer.

Perteneciente a esta generación, Marisa González es una artista multimedia, reconocida pionera en España y en el panorama internacional por su trayectoria en el ámbito del arte y nuevas tecnologías desde los años 70 hasta la actualidad. Feminismo, memoria y arqueología industrial, reciclaje y ecología, y atención a los procesos de marginalidad, exclusión y precariedad en la aldea global son otras notas que caracterizan su trayectoria.

Junto a otros artistas que apuestan por la renovación con poéticas conceptuales en plena decadencia del franquismo (Eugènia Balcells, Tino Calabuig, Antoni Muntadas, Francesc Torres...) forma parte de la primera hornada de jóvenes atraídos por los nuevos medios y actitudes en la escena artística en Estados Unidos, donde encuentran un país inmerso en las luchas por los derechos civiles. Las reivindicaciones de las diferencias de etnia, de género y de orientación sexual marcarán una agenda en la que no sólo irrumpe el movimiento feminista en el arte, también el inicio en la conciencia de la necesidad de crear políticas de representación para las mencionadas

diferencias, junto a la crítica contracultural desde la ecología a la razón tecnocrática y la apropiación de tecnologías de la información en el cuestionamiento de los canales de producción y distribución del arte. Un ideario que, si bien en la joven artista ya se había ido gestando en su pertenencia a grupos de oposición política a la dictadura militar de Franco, terminará de perfilarse en un escenario donde emergen las micropolíticas. Y que será determinante en su toda su trayectoria artística, conformando el campo de preocupaciones que Marisa González ha ido desarrollando a lo largo de más de cuatro décadas.

Cuando a mediados de los años setenta vuelve a España, se suma a las jóvenes artistas que, aunque no estando vinculadas entre sí en ningún grupo, coinciden en su posicionamiento feminista, sin que entonces la crítica ni el medio artístico lleguen a reconocerlo, como en Catalunya Àngels Ribé, Olga Pi Joan, Fina Miralles y en Madrid, Paz Muro, Concha Jerez y Paloma Navares, con quien comparte en un frente común el empeño en entrar en los circuitos de exposición hasta el ingreso de ambas en la galería AELE de Evelyn Botella, mujer cosmopolita y la primera en detectar la importancia de representar a las jóvenes artistas españolas que trabajan en medios no tradicionales e innovadores en este momento en la escena artística en España, desde la fotografía a la performance y la instalación, el copy art, el fax art y después, la electrografía, el vídeo y el net art, que son los que Marisa González irá recorriendo, siempre pionera, en series y procesos durante más de cuatro décadas.

Un camino en el que, pese al sexismo y la tendencia endogámica del sistema del arte en nuestro país, Marisa González siempre ha sido agente destacado, formando parte en la construcción del necesario tejido asociativo para los artistas —en sus comienzos, todavía en ciernes— pero perseverando hasta hoy, implicándose en la renovación democrática de instituciones culturales como el Círculo de Bellas Artes de Madrid, publicando textos e impartiendo conferencias y talleres, comisariando innovadoras exposiciones de arte y tecnología y presente siempre en cualquier

convocatoria de arte feminista y de visibilización de las mujeres en el arte, manteniendo sus vínculos internacionales que le han llevado a exponer sus proyectos en museos y centros de arte, galerías y ferias, festivales y bienales en Europa, América y Asia.

Desde su inicio, siempre ha comprendido su producción en series y procesos a los que le ha dedicado periodos diferenciados, en los que ha accedido y dominado nuevas tecnologías aplicadas a la creación artística. Al comienzo, con la utilización de la primera fotocopia a color y otras máquinas como la Thermo-fax establece un amplio repertorio visual conformado por cientos de papeles únicos debidos a la experimentación con innovadoras manipulaciones, en el que ingresan imágenes procedentes de fotografías tomadas en la calle de los jóvenes protagonistas de los cambios sociales, recortes de periódicos y revistas y sesiones performativas con otras artistas. Periodo que culmina con las primeras creaciones mediante el ordenador Lumena en España y la formulación de videoinstalaciones. En una segunda etapa, durante la última década del siglo xx, llevada por su interés biográfico en conexión con la necesidad de aportar rastros y huellas a la memoria colectiva de los procesos laborales y de producción fabril en fase de desaparición en la tardomodernidad, Marisa González se centra en la documentación exhaustiva a partir de registros fotográficos y videográficos a los que suma la recogida de materiales, salvados de derribos y desmantelamientos, a modo de almacenes afectados por el mal de archivo, que cristalizan en amplios proyectos, presentados en complejas instalaciones y completados con fotografías y videoinstalaciones y la creación de CD-ROM y propuestas participativas de net art. En la última década, la confrontación directa y experiencial con realidades en la aldea global, le ha llevado a un trabajo de campo, con registros videográficos inmediatos que después son sometidos a dilatados procesos de edición y formulaciones de instalaciones tecnológicamente menos sofisticadas y más directas, en diálogo con las nuevas audiencias.

Oscilando entre la *low* y la *high tech*, lo analógico y lo digital, en intraprocesos circulares, donde el reci-

claje de medios acumulados confluye con el reciclado de imágenes y motivos revisitados bajo diversos prismas. La denuncia de la marginalización de las mujeres bajo el sistema patriarcal, la reflexión sobre la sujeción de los individuos desde la infancia en la que se hallaría la posibilidad de un futuro emancipador y las contradicciones entre los valores de la modernidad y las realidades de la tardomodernidad en el precario escenario de una globalización caracterizada por la polaridad cada vez más extrema de las desigualdades junto al desequilibrio ecológico se denotan en imágenes como la muñeca y la cabeza de los niños, los gestos y los utensilios de los procesos laborales manuales o el contraste entre naturaleza y contaminación fabril, que reaparecen una y otra vez, atravesando periodos y proyectos concretos.

Registros domesticados, proyecto curatorial diseñado para Tabacalera, pretende mostrar la unidad de fondo en las motivaciones temáticas, técnicas y formales a lo largo de 45 años de trayectoria. En esta exposición se recorren tres espirales que nos adentran en el desarrollo coherente en su búsqueda de soluciones para responder a problemas de las sociedades actuales en diálogo con la reflexión permanente de qué es y qué papel puede desempeñar el arte en el mundo contemporáneo.

Trabajos colaborativos inéditos hasta ahora en España de su etapa de formación en Estados Unidos, dictados por el compromiso feminista en el marco de la lucha por los derechos civiles, dan paso a su incursión en el motivo de los *Clónicos*, icono de una sociedad de masas que somete a moldes a los individuos como muñecos salidos de una fábrica.

La segunda espiral nos conduce a un periodo que se inicia con el recuerdo autobiográfico para reivindicar la memoria colectiva, desde el derribo de viejas fábricas en el centro de las ciudades al desmantelamiento y la deslocalización de las industrias en este mundo globalizado y amenazado por desastres ecológicos irreversibles.

Las desigualdades políticas, económicas, productivas y laborales se testimonian en los registros de la



Marisa González haciendo la serie La descarga en el estudio de la Corcoran School of Art · Washington · 1975



Sistemas Generativos · 1971-1973 · Fotocopias color



Estación Fax / Fax Station · 1993 · Fax enviado a la Estación Fax del Círculo de Bellas Artes de Madrid



vida cotidiana en el emergente sudeste asiático, donde las mujeres son protagonistas del mantenimiento y promesa de futuro para países enteros, en un escenario denominado poscolonial pero cada vez más lejano de las sociedades del conocimiento.

La exposición brinda la oportunidad de mostrar obras de su primera etapa durante los años setenta en Estados Unidos nunca antes expuestas en España; y presenta documentos, nuevas instalaciones y edición de vídeos de sus proyectos de arqueología industrial La Fábrica y Central LMNZ, en el adecuado espacio de Tabacalera, a los que se suma el nuevo proyecto sobre Arcelor/ITTAL. Además, en el contexto de su última etapa volcada en la reflexión poscolonial, junto a una nueva instalación del proyecto *Ellas filipinas*, se presenta la reciente e inédita producción de su proyecto sobre Birmania *The Road to Mandalay*.

En conjunto, se salda, además de la exhibición de varias series producidas en su etapa de Estados Unidos antes nunca vistas en España, con la edición de una decena de nuevos vídeos, más una veintena de fotografías y por primera vez, la muestra de objetos hallados y documentos recogidos en el transcurso de su quehacer artístico.

En la presentación de estos núcleos de proyectos seleccionados en Tabacalera, el equipo de diseño del montaje ha incidido en el diálogo entre las piezas y los restos de las instalaciones eléctricas e industriales de la antigua fábrica, en donde trabajaron decenas de mujeres. Máquinas, aparatos y equipos tecnológicos utilizados por la artista junto a objetos hallados casualmente o recogidos como documentos en entornos industriales evidencian sus procesos de producción.

El recorrido arranca con una reconstrucción actualizada de la instalación participativa *Estación Fax / Fax Station*, destacando su rol de pionera en arte y nuevas tecnologías, para pasar a desarrollar tres ejes o espirales, que profundizan en la coherencia temática/técnica/formal de la trayectoria de Marisa González: 1. Sistemas Generativos. Proyectos colaborativos y nuevas tecnologías, 1970-1996. 2. Arqueología del sistema industrial: modernidad y tardomodernidad. Documentación y archivo, 1996-2006. 3. Registros postcoloniales. Explotación laboral en la tardomodernidad y precarización, 2008-20014.

Tres ejes para un hilo argumental en torno al que se han seleccionado piezas de las series más importantes en la trayectoria multimedia de Marisa González: componiendo esta potente exposición para descubrir al gran público la importancia de sus aportaciones al arte contemporáneo.

La impactante pieza *Estación Fax / Fax Station* (1972-1993-2015) preside la gran sala de entrada en Tabacalera. En palabras de Marisa González: “El fax ha sido precursor de internet en cuanto que fue la primera herramienta que posibilitaba transmitir datos e imágenes en tiempo real. Los artistas utilizamos esta herramienta que aunque no ofrecía imágenes de calidad, sí permitía la comunicación e interacción en tiempo real en toda la geografía universal que dispusiera de una línea telefónica estable y rápida. Los trabajos creados en estas transmisiones representan una experiencia de diálogo, de información multidireccional”.

En 1993 Marisa González junto a sus alumnos del Taller de Arte Actual crea en el Círculo de Bellas Artes de Madrid una de las instalaciones más importantes de la historia del fax art. Su tema: “Crisis-Cultura-Crisis”. A través del fax, desde allí se lanzó la convocatoria y se recibieron imágenes y textos procedentes de otros centros de arte e instituciones de prestigio en Europa, Estados Unidos y Canadá. Entonces, cuando comenzaba a imponerse el uso de Internet, la *Estación Fax/Fax Station* proponía un homenaje al

fax art como precursor de la transmisión de datos e imágenes en tiempo real.

Se trataba de una nueva inscripción en la memoria histórica de aquel primer viaje de la imagen telefaxeada en 1970 que daría lugar a “Paneles para los Muros del Mundo”, transmitidos durante dos semanas por Stan Vanderbeeck desde el Center for Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.), entre otros centros, al Walker Art Center en Minneapolis y al programa Generative System del Art Institute de Chicago, bajo la dirección de Sonia Sheridan, con quien Marisa González estudiaría al año siguiente, incluyendo la utilización del fax, además de la experimentación con otras máquinas para producir imágenes instantáneas.

A comienzos de los años 90, Marisa González participa en otros proyectos de fax art: entre otros, Art Reseaux promovido por artistas de la Universidad de París; People to People, acción desde Praga; y The longing of the electronica media for nature, realizada en Colonia. En 1995, presentará en la Sala Rekalde de Bilbao, la *Estación Fax / Fax Station*, con la participación de más de 10 países y numerosos artistas, bajo el tema: “Cuerpo individual, cuerpo social, cuerpo infectado, cuerpo contaminado”.

En esta exposición en Tabacalera, cuando el uso del fax ha quedado ya prácticamente obsoleto, se actualiza su instalación, disponiendo en la sala máquinas fax emisoras desde las que los visitantes pueden participar *in situ* enviando sus materiales a la máquina fax receptora, cuyo papel continuo creará una suerte de palimpsesto colectivo.

Además, quienes deseen participar en otro momento y desde otro lugar, también podrán enviar sus aportaciones sean textos y/o imágenes sobre la crisis, respondiendo a la convocatoria difundida a través de las redes sociales durante el periodo de la exposición en Tabacalera: una vez recibidas, se transmitirán al fax receptor en esta sala, incluyéndose como documentos en el papel continuo que, mediante la captación del video, se proyectará en la pantalla frontal en esta sala.



Serie Retratos Lumena · 1993 · Foto-Vídeo-Computer ·
Sala Rekalde de Bilbao · 1995
Página siguiente · Siderugia Arcelor · 2007 · Fotograma

Sistemas Generativos y proyectos colaborativos feministas, 1970-1990

Tras finalizar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, en 1971 Marisa González se traslada a Estados Unidos para estudiar un máster en The School of the Art Institute de Chicago. Allí se especializa en las áreas de vídeo y fotografía y se integra en el recién creado departamento “Generative Systems” con su fundadora Sonia Sheridan. Los primeros trabajos creativos, entre 1971 y 1973, fueron realizados utilizando la primera fotocopiadora color del mundo 3M, desarrollando una investigación en torno a la secuencia, al color y las propiedades térmicas de los diferentes papeles interactivos en la que tenía un importante papel la interacción performativa con la máquina.

En el *downtown* de Chicago realiza una serie de fotografías de individuos anónimos, largas sombras de mujeres viandantes, performances callejeras, muñecas abandonadas..., que junto a imágenes creadas directamente sobre el cristal de la fotocopiadora Color-In-Color le servirán de imagen-matriz para toda suerte de manipulaciones. Objetos, dibujos, *collages* y fotografías se mezclaban para crear imágenes híbridas, también mediante desplazamientos con resultados inesperados.

Con la técnica del “color retransfer”, procedimiento que consiste en hacer una transferencia de un papel a otro a partir de un mismo original mediante usos sucesivos produciendo rastros y huellas, afirmaba la generación de series frente a la antigua concepción de la obra única y original.

En esta misma línea de desestabilización de la concepción tradicional de la obra de arte, presentamos el panel interactivo *Anónimos*. En 1972 Marisa González recorta siluetas de figuras anónimas y las pega sobre madera con un imán en su base posterior para ser adheridas a un panel magnético, creando una obra participativa, de forma que los espectadores pudieran incorporar al “cuadro” las figuras según el tamaño, la forma y el color. Era un cuadro variable en tres dimensiones. Cada participante componía su propio cuadro.

Después, Marisa González tomaba un apunte esquemático de estas composiciones: “Unos los agrupaban por tamaños, otros colocaban la figura más grande sola en el centro, otros los agrupaban por parejas, otros formaban un solo grupo compacto. Todas estas disposiciones tenían múltiples lecturas sobre la actitud de cada participante. Pero la gran sorpresa fue cuando una compañera de estudios del Art Institute, Paula Cofresí, al hacer su composición, colocó todas las figuras fuera del cuadro y algunas cabeza abajo. Fue la única en elegir esa disposición. Al preguntarle a qué se debía aquella composición, me respondió que ella se sentía marginada cinco veces: como mujer, artista, negra, pobre y latina viviendo en Nueva York, en el Bronx (un barrio negro marginado). Esta respuesta confirmó que *Anónimos*, aunque nació con un fin meramente compositivo, resultó ser un test psicológico”.

Tres años más tarde, en la Corcoran School of Art de Washington estudia con la artista feminista Mary Beth

Edelson, desarrollando trabajos colaborativos, combinando fotografía y performances para denunciar la violencia de género: *La descarga*, que en esta exposición se muestra en una proyección de diapositivas con el fin de subrayar su carácter performativo. En otro proceso colaborativo con Liz Williams aborda el problema de la identidad en las minorías marginadas: *La Mulata y sus máscaras*.

Tras su regreso a España en 1977, continua importando innovaciones informáticas creadas en Estados Unidos y desarrollando el tema de la identidad individual versus el anonimato en la sociedad de masas, bajo la manipulación mediática, siempre teniendo como telón de fondo el sistema patriarcal y la violencia que ejerce sobre las mujeres y los más débiles, los niños.

Como muestra el amplio proyecto *Clónicos*. Esta serie se inició en Chicago en un vertedero, con unas tomas fotográficas en b/n de una muñeca abandonada, de donde salió la serie *La violación*. Años después, volvió a salir a la luz en un proceso de reciclado de la propia iconografía de la artista, y de su visita en 1986 a la fábrica de muñecos más importante de España, Famosa, donde realizó diversas series fotográficas de los moldes del proceso de producción en serie y de los muñecos. Este trabajo se desarrolló posteriormente en su estudio con los múltiples fragmentos recuperados de los muñecos que pasaron a ser los protagonistas ante la cámara de video y el sistema digital Lumena, para realizar las diversas series de *Clónicos*.

También en esta fábrica Famosa, Marisa González tomó fotografías de las manos de las trabajadoras en el proceso de producción en cadena. Más tarde, al hilo de su investigación en arqueología industrial, prolongaría esta serie de fotografías de manos de mujeres trabajando en la serie *Son de ellas*, realizado entre el año 2002 y el año 2005, denunciando que la incorporación laboral de las mujeres, desde mediados del siglo xx ha sido en los estratos más bajos de las cadenas de producción fabril, unas *in situ* y otras desde su propio hogar.



Arqueología industrial. Desmantelamientos: documentación y archivo, 1996-2006

Su interés por la tecnología en los procesos artísticos revierte en su reflexión sobre los sistemas industriales. Es evidente que esta motivación también está enraizada en la propia biografía de la artista vasca, que asiste al desmantelamiento de la ría industrial en Bilbao, su ciudad natal, así como a las polémicas y movimientos ciudadanos en contra de la construcción de la Central Nuclear en Lemóniz, que tras años de construcción con tecnología punta, nunca llegará a inaugurarse, en medio de una coyuntura política cada vez más nacionalista, en un horizonte ansiado de paz y libertad para el País Vasco. En este periodo encontramos a la artista volcada en el estudio de lo local como síntoma de un mundo que se disgrega en la escena global. Desde finales de la década de los años 90, Marisa González se entrega a una investigación de arqueología industrial, documentación y archivo. Un trabajo para la memoria que no olvida a las mujeres trabajadoras de la Fábrica HP Harina Panadera de Bilbao en la instalación Luminarias ni el heroísmo de los metalúrgicos que desmantelarán manualmente la Central Nuclear de Lemóniz.

La Fábrica es un trabajo sobre la decadencia y destrucción de la arquitectura industrial del siglo xx. Los contenidos del proyecto se estructuran sobre el relato del vaciado y demolición del conjunto de edificaciones, maquinaria y documentos. Para el proyecto



Aung San Suu Kyi en campaña electoral 2012 · Trabajo de documentación · The Road to Mandalay · Birmania

presentado en el año 2000 en la Fundación Telefónica de Madrid, se realizaron fotografías digitales, vídeoinstalaciones, un CD-ROM y un net art interactivo. En esta exposición se han seleccionado solo algunas de sus piezas esenciales, como una serie de fotografías digitales, la proyección en tres pantallas sincrónicas del vídeo *El derribo*—cuyo sonido consta de dos temas ensamblados: las voces de los trabajadores ausentes ya, del extracto de la ópera vocal del compositor contemporáneo Francisco Guerrero, y los sonidos reales de la destrucción en directo— y la instalación *Luminarias*, con 24 lámparas industriales originales que proyectan en el suelo fragmentos de las memorias del Consejo de Administración, mientras en la retroproyección se muestran libros de familia de los trabajadores. Además, se da protagonismo a documentos no mostrados con anterioridad.

Un criterio similar se ha seguido en el caso del proyecto sobre la Central Nuclear de Lemóniz, presentado parcialmente en CAB Burgos en 2004, en aquella ocasión centrado en el tema del control y la seguridad. En esta exposición, además de piezas imprescindibles como *El derribo*, se hace hincapié en los sistemas gráficos, métricos y cartográficos, objetos encapsulados y documentos, propios de una arqueología de la tardomodernidad, antes no mostrados y pendientes de analizar y descifrar. Elaboraciones posteriores, como el vídeo *Naturaleza agredida* pretenden ser una aportación al debate universal sobre la energía nuclear, aun vigente, desde la crítica a la razón tecnocrática, con un declarado posicionamiento ecologista cuya importancia se evidencia aún más hoy en día, con o sin crisis, o a pesar de la actual crisis.

Marisa González ha registrado otras fábricas, como Artiach en Bilbao, y centros de producción desmantelados: de energía, como la Central Eléctrica Mediodía (hoy Caixa Forum Madrid), la térmica de Almería (El Zapillo), y cárnica: el complejo del Matadero en Madrid. Para esta exposición, dado su interés local/global hemos seleccionado su trabajo sobre la fábrica Arcelor en Avilés, hoy absorbida en la multinacional MITTAL. Sobre este proyecto, iniciado en 2007 y editado en 2014, Marisa González ha declarado:

“Este magnífico complejo industrial de Avilés, ENSIDESA/ ARCELOR/ hoy MITTAL, lo he registrado fotográfica y videográficamente de forma muy extensa. Esta mega fábrica está en plena actividad productiva, por lo que resulta interesantísima la acción que se genera en la cadena de producción, transporte y almacenaje. Los grandes espacios abiertos, las naves centrales, el tren en sus diferentes recorridos de transporte tanto interior como exterior, la caldera de fundido, los conductos aéreos que conectan las naves entre sí en todo el gran recinto, han originado todo un material en unos casos descriptivo; en otros, aporta una visión personal y desconocida, con sutiles imágenes entre la industria y la ciencia ficción”.

Un recorrido fantasmal que nos habla metafóricamente del fin de la industria vinculada estrechamente a una población local. Por primera vez se muestran dos vídeos editados a partir del amplio registro realizado por la artista durante abril de 2007, antes de que, tras una opa, la empresa pasara a ser propiedad del poderoso grupo indio MITTAL, que de hecho ha provocado una situación de monopolio en el mercado global desplomando el precio del acero.

Registros postcoloniales. Explotación laboral en la tardomodernidad y precarización, 2009-2015

El interés constante de Marisa González por los sistemas de producción y su impacto en los más desfavorecidos, le lleva a trabajar en la aldea global, donde las leyes del ultraliberalismo se conjugan con modos de producción laboral preindustriales y flujos migratorios. Japón, Tailandia, Bután, India, China, Birmania, Hong Kong y Filipinas son los países de Asia que ha visitado Marisa González desde los años 70. Los materiales de muchos de ellos todavía están en fase de producción. Mostramos aquí dos importantes proyectos protagonizados por mujeres.

Entre 2009 y 2010 Marisa realiza un extenso proyecto entre Filipinas y Hong Kong, donde registra los espacios insólitos generados por las mujeres filipinas en Hong Kong, quienes trabajan en el servicio doméstico y en su día libre, el domingo, invaden y se asientan en el centro de la ciudad donde construyen sus recintos de intimidad colectiva y ocio. Según datos de Naciones Unidas, son las mujeres migrantes, distribuidas en países de todos los continentes quienes aportan el 80 % de las remesas que llegan a Filipinas trabajando dos y tres veces más que los hombres, y sufriendo el tráfico humano y la explotación sexual.

Marisa González abordó este fenómeno a partir del encuentro en Hong Kong con algunas mujeres del colectivo a quienes entrevistó en un primer viaje para conocer su situación y de las que recabó información para una cita posterior en Filipinas con los familiares, maridos e hijos a los que ellas mantienen. En varios casos, pudo percibir que el destino de su sacrificio iba a parar en manos de esposos que muchas veces amplían sus familias a costa de las remesas que envían sus mujeres o las destinan a otros consumos que nada tienen que ver con la subsistencia y educación de los hijos.

De este proyecto, mostrado parcialmente en la 13 Bienal de Venecia de Arquitectura de 2012 —en la que Marisa González fue la única artista seleccionada de nuestro país por el comisario de esta edición,

David Chipperfield, para su exposición en el Pabellón Central bajo el lema *Common Ground (Terreno común)*—, con el vídeo *Female open space invaders/ Ellas filipinas*, presentamos además una nueva instalación que contrasta las “casitas efímeras” con los objetos cotidianos utilizados por las emigrantes filipinas frente a una batería de fotografías, donde ellas, su vitalidad y modos de hacer son protagonistas.

Para finalizar el recorrido por la exposición, Marisa González ha reservado la primicia de su nueva serie dedicada a Birmania, país al que vuelve en 2012 tras un viaje realizado en los años setenta, y protagonizada por la líder Aung San Suu Kyi, esperanza de democracia y paz para uno de los países más pobres del mundo.

La fascinación ante la figura de Aung San Suu Kyi lleva a Marisa González a registrar una serie de escenas domésticas encontradas en este pequeño país de religión budista, con un ejército de 500 000 hombres que consume la mitad del presupuesto anual, y donde sus habitantes aún mantienen las formas de vida más tradicionales, viviendo en la pobreza sin la atención médica ni la educación adecuadas. Sus medios de producción, transporte y comunicación están entre los más atrasados del mundo. *The Road to Mandalay* es un video de vídeos que compone un prisma poliédrico de este país complejo. *El baile*, *Escuela* (orfanato de coeducación), *Mujeres con vasijas* y *Los panes de oro* son otros vídeos protagonizados por hombres que muestran esta realidad a la espera de unas auténticas elecciones democráticas, cuya reivindicación es encabezada por una mujer, Aung San Suu Kyi (Rangún, 1945), Premio Nobel de la Paz 1991, quien después de pasar parte de su adolescencia en India, hacer sus estudios en Oxford y trabajar en Naciones Unidas, en 1988 un año antes de volver a Birmania, ingresa en la Liga Nacional para la Democracia y tras su detención en 1989, sufre la prisión y el arresto domiciliario durante más de quince años.

Un caso a sumar a las expectativas de cambio con que Marisa González ha urdido siempre su trabajo comprometido con la realidad contemporánea.



Estación Fax / Fax Station · 1993 / 2015 · Instalación interactiva en Tabacalera

ESTACIÓN FAX FAX STATION





SISTEMAS GENERATIVOS





LOS PRIMEROS AÑOS DE MARISA GONZÁLEZ:
EXPERIMENTACIÓN, TECNOLOGÍA, PRÁCTICAS
COLABORATIVAS Y COMPROMISO FEMINISTA

Patricia Mayayo

Hay ciertas historias del arte español todavía por escribir, no sólo porque cada generación renueva la mirada sobre el pasado, sino porque esa mirada se ve teñida con frecuencia por los prejuicios de época. En el caso de las mujeres artistas que, como Marisa González, mostraron un temprano compromiso con el movimiento feminista, son muchas las barreras ideológicas que han oscurecido el conocimiento de su obra: a la resistencia de los críticos (en masculino) –incluso de aquellos que se hallaban próximos a la disidencia antifranquista– a considerar y valorar el trabajo de las mujeres, se ha sumado la renuencia de la historia del arte español más establecida a reconocer la importancia que han tenido las perspectivas feministas en la creación artística española. Según reza un tópico muchas veces repetido, la influencia del feminismo en el arte de nuestro país sería tardía (a partir de la década de los noventa, fundamentalmente) y producto de la importación rezagada de “modas” anglosajonas¹. La obra temprana de González contradice estas ideas recibidas: no sólo constituye un ejemplo pionero del uso de las tecnologías de la comunicación en el campo del arte, sino que se halla plenamente comprometida, como veremos, con los debates feministas del momento. González no responde ni al tópico del supuesto aislamiento de los artistas españoles en el tardofranquismo, ni al de la presunta falta de originalidad del arte español de los sesenta y setenta, que algunos han querido ver como una mera copia o reinterpretación de las tendencias internacionales². La obra de sus primeros años es fruto de un diálogo con el arte norteamericano, un puente de unión entre España y Estados Unidos. Su fuerza, su energía es la de una luchadora incansable, pero también la de una artista que vivió en primera persona uno de los ciclos de protestas, resistencia y desobediencia civil más turbulentos y apasionantes de la historia del siglo xx.

En 1967, tras finalizar su formación musical, Marisa González se traslada a Madrid para estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Ya en estos primeros años de estudiante, la artista muestra una faceta combativa y activista que le acompañará siempre. La década de los sesenta marcó, en efecto, el despertar de la movilización universitaria en España: el acceso masivo de los hijos de las clases medias a la educación superior y el declive experimentado por el sindicato estudiantil oficial (SEU) favorecieron el surgimiento de nuevos grupos autónomos y declaradamente antifranquistas, que abrirían una veta importante de disidencia frente al régimen³. Como delegada de alumnos, González encabezó una serie de protestas a favor de la renovación del profesorado de la Escuela de Bellas Artes, por aquel entonces tremendamente caduco y academicista, gracias a las cuales los estudiantes lograrían incorporar al cuerpo docente a Eusebio Sempere y Francisco Nieva, a quienes González y otros alumnos comprometidos habían conocido en la recién formada Asociación de Artistas Plásticos. Las clases

con Sempere, que llevó a sus estudiantes a visitar el hoy célebre Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM)⁴, uno de los espacios pioneros en España en la experimentación artística con nuevas tecnologías, representaron, en palabras de la propia González, “una ventana abierta a otros lenguajes”⁵, aunque ésta no llegase nunca a integrarse en el grupo de artistas que frecuentaba el CCUM:

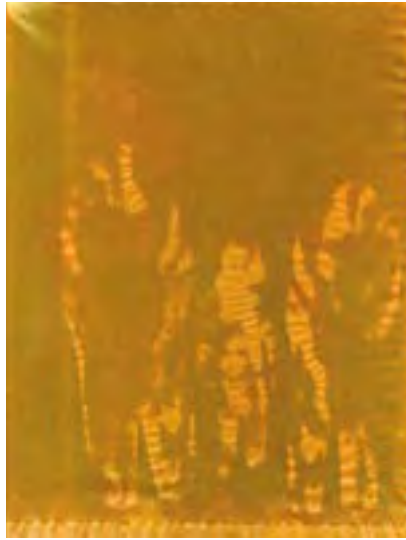
“En aquellos años, en el Centro de Cálculo eran ingenieros programadores los que manejaban el gran ordenador y la generación de imágenes era mediante tarjetas perforadas. El artista daba las directrices al programador. Era una herramienta que sirvió a aquellos artistas geométricos, constructivistas, que exploraban la línea y sus variantes de las formas. Yo era mucho mas directa, inmediata, muy poco matemática. Por esta razón, cuando llegué a Chicago al Art Institute y descubrí de inmediato Generative Systems con Sonia Sheridan, me fascinó porque no tenía nada que ver con el Centro de Cálculo, nosotros éramos los que manejábamos las máquinas, las manipulábamos, las alterábamos, las olfamos, era un taller muy sensorial y directo, el resultado obtenido era muy plástico, lleno de color, texturas, materias, todo un mundo de exploración muy singular y único”⁶.

Será, en efecto, en la Escuela del Art Institute donde González defina, de forma más clara, su lenguaje artístico. La creadora bilbaína se traslada a Chicago en 1971 para cursar un máster buscando nuevos horizontes y los hallará en el programa de *Sistemas Generativos (Generative Systems)* fundado en 1970 por la artista norteamericana Sonia Sheridan. Como explica Kathryn Farley en un documentado estudio sobre el programa⁷, la iniciativa de Sheridan constituyó un experimento pedagógico pionero en su época y abrió toda una nueva línea de trabajo sobre la aplicación de las entonces emergentes tecnologías de la comunicación a la creación artística. Sheridan consiguió que la Escuela del Art Institute adquiriese la primera fotocopiadora en color del mundo (Color-In-Color, 3M C-in-C), así como una máquina Thermofax y otros modelos de fotocopiadoras (más tarde, el equipamiento se completaría con faxes, ordenadores y

herramientas de procesamiento digital de imágenes). Su objetivo era lograr que los estudiantes explorasen el potencial creativo de las máquinas, descubriendo usos distintos de aquellos para los que éstas habían sido pensadas inicialmente. ¿Cómo conseguir, por ejemplo, que la Color-In-Color dejase de ser un mero instrumento de reproducción y se convirtiese en una herramienta de creación de imágenes sofisticadas y poderosas?

González recurrirá a algunas de estas máquinas en sus primeros trabajos. En 1975 usará la Thermofax, como veremos más adelante, para elaborar la serie *La descarga*, mientras que entre 1971 y 1972, durante su estancia en Chicago, jugará incansablemente con las posibilidades de la fotocopiadora en color: una de las estrategias ensayadas será la de colocar sobre el cristal de la máquina fotos, dibujos, *collages* u objetos varios que se mezclan, fundiéndose en una imagen híbrida; otra vía de experimentación consistirá en desplazar los originales en la pantalla en el momento de la captura de la imagen, creando de este modo efectos visuales inesperados. González trabajará asimismo con los consumibles de las máquinas, pero fuera de ellas: en los años setenta, los papeles utilizados en ofimática para hacer copias eran emulsionados, es decir, sensibles a la luz o al calor, tanto los de las fotocopiadoras blanco y negro como los de las de color, ya que el tóner de esta máquina única, la Color-In-Color, se alojaba en su interior en rollos de papel continuo metálico en tricromía, amarillo, magenta y cyan. Estos papeles pigmentados fueron utilizados fuera de la máquina como paleta de color y como soporte, lo que le permitirá manipularlos, aplicándoles presión y calor con planchas domésticas, prensas de calor utilizadas en los laboratorios fotográficos para montar las fotografías, tostadores o punzones eléctricos, obteniendo resultados igualmente sorprendentes. Podría verse en estos primeros trabajos una reactualización, gracias a las posibilidades que ofrecía una técnica nueva como la fotocopiadora, de toda una serie de prácticas experimentales que habían sido ensayadas por la vanguardia en las primeras décadas del siglo xx

Sistemas Generativos · 1971-1973 · Matrices de fotocopiadora Color-In-Color



(desde los *papiers collés* del cubismo, hasta las solarizaciones de Man Ray o las distorsiones de André Kertész pasando por el *frottage* o el azar objetivo de los surrealistas). Entendemos así mejor la reticencia de González frente a la idea del ingeniero como mediador que regía en el Centro de Cálculo: la artista pone todo su bagaje artístico (y su conocimiento de la tradición de la vanguardia) al servicio de un tipo de experimentación mucho más personal, inmediata y manual.

Durante su estancia en Chicago, González inicia una práctica que tampoco abandonará nunca desde entonces: salir a la calle a fotografiar lo que le rodea, creando un conjunto de series fotográficas que, a veces, le servirán de base para el trabajo experimental desarrollado en *Sistemas Generativos*. En el *down-town* de Chicago, realiza una serie de fotografías de viandantes, individuos anónimos que se apresuran a paso vivo por las aceras o las calles en plena hora punta. En muchas de estas imágenes, las siluetas aparecen cortadas y tan sólo percibimos las piernas de los paseantes o las largas sombras que proyectan esos cuerpos demediados. Se trata de una visión del anonimato y la masificación de la gran urbe que podríamos conectar, una vez más, con toda una tradición de representación de la ciudad moderna, desde las vistas de *boulevards* parisinos de los impresionistas a las escenas callejeras de los expresionistas alemanes o las fotografías de Alexander Rodchenko. Estas imágenes serán el punto de partida para la serie *Anónimos*, realizada con la técnica del “color retransfer” (procedimiento que consiste en hacer una transferencia de un papel a otro de un mismo original; mediante usos sucesivos, se va produciendo un rastro o una huella, ya que los papeles pigmentados se decoloran después de cada transferencia).

Es importante señalar que en esta serie aparece ya una forma de trabajo que será central en toda la trayectoria posterior de González: me refiero al hecho de partir de una fotografía que actúa como una matriz original a la que la artista retorna una y otra vez y que se va transformando a lo largo del tiempo, en una serie incesante de sutiles experimentaciones y



Viandantes en Down Town Chicago · 1971-1973 ·
Fotografía b/n

Página siguiente · *Sistemas Generativos* · Viandantes ·
1993-1997 · Papel interactivo



variaciones. Se trata de un método creativo que podríamos relacionar, desde luego, con la práctica de la seriación en el arte contemporáneo; pero también con el interés de González por los mecanismos de la producción industrial en serie, que explorará más tarde en trabajos como *La Fábrica* o *Son de ellas*; y además, por supuesto, con la generación y el propio discurrir biológico, una idea que se hallaba en la base del programa *Sistemas Generativos*. “Teniendo en cuenta la importancia que Sheridan le otorgaba a la investigación científica/tecnológica [para el arte], el término ‘Sistemas Generativos’, elegido por ella para identificar el programa (...), resulta especialmente significativo —apunta Farley. El nombre, propuesto por Ian Robertson, director de Good Lion Press, implicaba una aproximación generativa a la producción artística y una forma de investigación próxima a la del descubrimiento científico. Al aplicar los principios de la biología, la física y la química al estudio de los procesos mecánicos, las clases de Sheridan ofrecían nuevos métodos y herramientas para la práctica artística (...)”⁸. No sería descabellado, por último, relacionar el proceder de la artista bilbaína con su formación

musical⁹; hay, para mí, en el trabajo de González una suerte de arte de la fuga, un eco de esas polifonías barrocas basadas en la reiteración de melodías en diferentes tonalidades a partir de un tema (o sujeto) aparentemente simple. La propia Sheridan reconocía la analogía musical: “Marisa componía imágenes como si compusiera música, de una forma muy personal e intuitiva con cada nueva tecnología. Siempre creí que sus antecedentes musicales le habían ayudado a comprender que una nota pertenecía a otras notas, de tal modo que una imagen en el proceso de creación era parte de una serie de imágenes generando una composición. No colocaba una imagen sobre otra hasta que el resultado final era satisfactorio, más bien dejaba que la serie de imágenes hicieran el todo al surgir cada imagen de la otra. Esto era un sistema generativo”¹⁰.

La importancia que cobra en la serie *Anónimos*, y en otras obras de la época, la experimentación con el color no sólo tiene que ver con el uso de la fotocopiadora Color-In-Color, sino también con los métodos pedagógicos de Sheridan. Como explica Farley, las



Manifestación contra la guerra de Vietnam · 1972 · Fotografía b/n

lecciones, lecturas y ejercicios que la artista norteamericana diseñó para las clases de *Sistemas Generativos* se inspiraron en la pedagogía de la Bauhaus (especialmente, en lo relacionado con la teoría del color), de la que había heredado también la idea de unir la creatividad, la artesanía y la tecnología. Así, algunas de las tareas propuestas por Sheridan a sus estudiantes se basaban directamente en los experimentos sobre las propiedades estéticas y emocionales del color que Johannes Itten había ideado para el llamado Curso básico de la célebre escuela alemana¹¹. Otro aspecto del programa que habría de tener una profunda influencia en la obra de González era la idea –también presente en la Bauhaus– de que el uso creativo de la tecnología constituía una potente palanca de cambio social. Para Sheridan, activista entusiasta y defensora de la educación pública, la creación artística se halla inextricablemente ligada al compromiso político: los artistas tenían la responsabilidad de luchar contra las injusticias sociales y responder a las innovaciones tecnológicas y científicas de su tiempo. Marisa González llega a Estados Unidos en un momento clave: son los años de la contracultura y del hippismo, de las protestas en contra de la guerra de Vietnam, del movimiento por los derechos civiles de los ciudadanos negros o de la eclosión de la llamada Segunda Ola del movimien-

to feminista. Un viento de protesta azota al mundo y González lo retratará con el objetivo de su cámara, como en la serie de fotografías de manifestaciones contra la guerra de Vietnam que realizó durante su estancia en el Art Institute.

Será en esta misma época cuando, recorriendo el barrio negro de Chicago, toma una fotografía de una muñeca abandonada en un callejón, una imagen-matriz que manipula y trabaja gracias al uso de la fotocopidora en color y que seguirá persiguiendo a la artista en años posteriores. No es casual que las muñecas aparezcan con frecuencia en la obra de González (nos las volveremos a encontrar, por ejemplo, a mediados de los ochenta en la serie *Clónicos*). Instrumento básico de aprendizaje de los roles femeninos, la muñeca es un ejemplo paradigmático de cómo el sexismo impregna, desde pronto, el mundo infantil. Por otra parte, la muñeca, emblema de una feminidad disponible y sometida, ha alimentado con frecuencia, desde E.T.A. Hoffman a Hans Bellmer, las fantasías masculinas de dominación. Pero la muñeca es también una representación subrogada de la mujer: la foto de la muñeca abandonada, manipulada y trabajada en toda una serie de variaciones, como en la fotocopia en color expuesta en esta muestra o en el gran mural formado por seis fotografías que

González elabora en 1993 (p. 49), le servirá a la artista para representar el tema de la violación; una estrategia que le permite tratar el problema de la violencia de género sin caer en la reproducción sensacionalista de imágenes de mujeres violentadas.

La serie de la muñeca refleja el creciente compromiso feminista de González en su etapa norteamericana. En efecto, la violencia contra las mujeres había sido, desde el inicio, un asunto central en la agenda política de la Segunda Ola del movimiento feminista, en parte gracias a la importancia que le concede al tema el llamado feminismo radical norteamericano¹². Para las feministas radicales, la lucha por la incorporación de las mujeres a la vida pública o la reivindicación de la igualdad legal que abanderaban otros grupos feministas eran, desde luego, deseables pero insuficientes, porque este tipo de estrategias no tenían en cuenta el carácter estructural de la desigualdad. Para el feminismo radical, la opresión de las mujeres sólo se entiende en profundidad si se considera dentro del contexto más amplio del patriarcado. Así, la discriminación no es un mero producto de la desigual o injusta distribución de derechos o prebendas, sino que está en la raíz misma del sistema (de ahí el término radical). El patriarcado es el sistema de dominación masculina que determina la subordinación de las mujeres: en ese sentido, el ejercicio del poder masculino está presente en todos los ámbitos de la vida, públicos y privados —aunque, para las radicales, es sobre todo en la familia donde el régimen patriarcal tiene su origen y ejerce su poder mayor—, y la única forma de acabar con esa opresión es acabar con el propio sistema de dominación en su conjunto.

Un elemento interesante del feminismo radical es la relevancia que otorga a la violencia sexual como elemento constitutivo del patriarcado. Según subraya una de sus máximas representantes, Kate Millet, en su libro *Política Sexual* (1969)¹³, el uso de la fuerza ha estado al servicio del patriarcado tanto en el pasado como en las sociedades contemporáneas, aunque en estas últimas sea menos evidente (al menos en el primer mundo) porque muchas de estas pautas se han institucionalizado e internalizado. La fuerza en

el patriarcado —dice Millet— tiene una clara connotación sexual, como pone de manifiesto, por ejemplo, el carácter cuasi-universal de la violación como forma de control de las mujeres (frente a otras formas posibles de ejercer la violencia) y, en general, las dimensiones sexuales que reviste la violencia ejercida contra el sexo femenino (violaciones sistemáticas en las guerras, erotización de la tortura...). Muchas de estas ideas resuenan en el arte feminista norteamericano del periodo. En 1969, por ejemplo, Yoko Ono realiza la película experimental *Rape* (Violación), que consiste en seguir insistentemente con la cámara a una mujer anónima elegida al azar, explorando así la visión de la cámara como una transgresión de la intimidad y una prolongación del equipo —masculino— de técnicos y de nosotros mismos como espectadores-voyeurs. En 1972, Judy Chicago, Suzanne Lacy, Sandy Orgell y Aviva Rahmani —profesoras y estudiantes del primer programa de educación artística feminista del Fresno State College— presentan en California la performance ritual *Ablutions*, durante la cual una mujer atada a una silla y tapada con una sábana era salpicada con huevos, sangre y tierra, mientras sonaba una cinta en la que unas mujeres relataban cómo habían sido violadas. Y un año más tarde, Ana Mendieta, estudiante por aquel entonces en la Universidad de Iowa, realiza la serie de acciones *Untitled (Rape Performances)*, como reacción a la noticia de la violación y asesinato de una alumna en el campus de la universidad.

Será por estos mismos años cuando Marisa González se traslade a Washington D. C. para seguir ampliando sus estudios en el programa de especialización de jóvenes profesionales de la Corcoran School of Art. Allí entra en contacto con una de las protagonistas más notables de la primera generación de artistas feministas norteamericanas, Mary Beth Edelson, profesora del programa. Artista multidisciplinar que trabaja en el campo del *collage*, la escultura, el grabado, la fotografía y la performance, Edelson será, además, una activista y organizadora incansable: en 1972 —tan solo dos años antes de que González llegue a la capital federal— Edelson pone en marcha,



La descarga. · 1975 · Fotografía

junto a otras artistas y estudiantes, el primer Congreso de Mujeres en las Artes Visuales (Conference for Women in the Visual Arts) en la Corcoran Gallery, en el que participaron figuras destacadas del arte y la crítica feminista como Lucy Lippard, Alice Neel, Arlene Raven o Judy Chicago. Como recuerda la propia Edelson, este congreso “supuso un punto de inflexión”¹⁴, ya que permitió que entraran en contacto por primera vez las feministas de la costa Este y de la costa Oeste, que hasta entonces venían trabajando separadamente.

La influencia del emergente arte feminista se dejará sentir en las obras que González realiza por esta época. En 1974 inicia una serie de fotografías sobre el tema de la violencia y la represión contra las mujeres en las dictaduras, para las que posan compañeras y profesoras de la Corcoran School —entre otras la propia Edelson—. González inició el proyecto después de leer una noticia en un periódico de Washington acerca del maltrato físico que recibían las mujeres en las cárceles chilenas. La artista propuso a sus compañeras que escenificaran, o más bien “vivieran”, la violencia en su propio cuerpo, dando lugar así a un

trabajo de base performativa y colaborativa. En algunas de las imágenes, vislumbramos el rostro de una mujer encerrada tras los que parecen ser los barrotes de una cárcel; en otras, nos enfrentamos a primeros planos de mujeres asustadas y dolientes, que destilan una emoción cercana a la de las Dolorosas en la Pasión de Cristo.

Tanto la colaboración como la performance fueron elementos centrales de la práctica artística feminista norteamericana de finales de los años sesenta y primeros setenta. Como se ha repetido con frecuencia, la performance atrajo poderosamente a las artistas feministas porque era percibida como un medio nuevo, un género híbrido que combinaba y, al mismo tiempo, transcendía otras formas de expresión más tradicionales como la danza, el teatro o la pintura¹⁵. “No se puede derribar la casa del amo con los útiles del amo” —señalaría, en una frase célebre, la poeta feminista Audrey Lorde—. La performance, como el vídeo, parecía ofrecer una solución a ese dilema al que se enfrentaron tantas artistas feministas en aquellos años: extraer de una tradición artística patriarcal un vocabulario, unos códigos y unas estrategias que lo-

grasen desafiar esa misma tradición de la que bebían como mujeres y creadoras. “En la performance hallamos una forma artística joven, sin el componente secular que tenían la pintura o la escultura –recuerda, por ejemplo, la creadora californiana Cheri Gaulke–. Sin las tradiciones dominadas por los hombres. El zapatito se ajustaba a nuestro pie y, como Cenicienta, nos escapamos con él”¹⁶.

Por otra parte, la performance implicaba, muchas veces, un trabajo colectivo y colaborativo que no podía dejar de atraer a un movimiento, como el feminismo, que llevaba desde el inicio intentando dismantelar el mito de la autoría individual, la mística del genio (masculino) sobre la que se asentaba todo el edificio de la historia del arte occidental. Esta dimensión colaborativa será una de las herramientas pedagógicas más utilizadas por Judy Chicago en el programa de educación artística feminista del Fresno State College, donde partirá de los talleres de autociencia y la performance para dar salida a las inquietudes colectivas de las alumnas. En su libro *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America, 1970-1980*, la historiadora Moira Roth insiste en la idea de que fue esa dimensión de experiencia compartida de la performance lo que sedujo especialmente a las artistas feministas¹⁷. Hay que recordar que la mayor parte de las acciones feministas que hoy conocemos a través de fotografías y filmaciones (entre otras, las de Mary Beth Edelson) se celebraban en pequeños grupos integrados sobre todo por mujeres y, en ese sentido, el accionismo no hacía sino reforzar el sesgo eminentemente colectivo que el Movimiento de Liberación de la Mujer imprimió, desde el principio, a sus luchas y reivindicaciones.

Comprendemos así mejor la naturaleza colaborativa del trabajo de Marisa González en la Corcoran School of Art. Fruto de la cooperación con otra compañera de estudios, Liz Williams, surgirá también la serie de fotografías *La Mulata y sus máscaras* (1975), que se muestra por primera vez en esta exposición. Escuchemos las palabras de González al respecto:

“[Williams] era una mujer muy blanca de piel, pero con algún rasgo de raza negra, como labios gruesos,

nariz chata y pelo afro; por esta razón sufría graves problemas de identidad racial, era blanca o negra, se sentía blanca entre los negros y negra entre los blancos.

Realicé un foto-performance con ella. Aunamos nuestro trabajo artístico. Liz estaba realizando escultóricamente estas máscaras de su propia cara en diferentes soportes, como *papier mâché*, periódicos encolados, goma elástica, etc. Se ocultaba tras las máscaras cuestionándose su verdadera identidad. Yo interactué con ella y sus máscaras con mi cámara fotográfica (...)”¹⁸.

La Mulata y sus máscaras refleja, una vez más, la implicación de González en los debates más candentes de la época. Desde finales de los sesenta, muchas mujeres chicanas o afroamericanas venían denunciando la insensibilidad del movimiento feminista (dominado por mujeres blancas, de clase media) a los problemas raciales. Faith Wilding, Betye Saar y otras artistas de color pondrán de manifiesto, en sus obras, la doble exclusión que sufrían las mujeres de raza negra, marginadas en el seno del feminismo hegemónico, pero también dentro del movimiento de lucha por los derechos civiles (controlado, en su mayoría, por hombres negros). Esta doble marginación se convertía en cuádruple en el caso de las mujeres mestizas: en una época en la que la agenda política de los movimientos de protesta se articulaba fundamentalmente en torno al concepto de “identidad”, éstas se veían condenadas a no pertenecer a ningún lugar, a ser negras entre las blancas y blancas entre las negras. En 1973, la artista Adrien Piper, hija de un blanco y una negra, con rasgos negroides poco acusados, se crea un alter ego bautizado como *The Mythic Being*, del que partirá para llevar a cabo múltiples performances, *collages* y otros trabajos: este “ser mítico”, provisto de una vistosa peluca afro y de un bigote poblado, que se sienta a horcajadas y se pavonea burdamente, transforma la identidad multirracial de Piper en una representación estereotipada e irónica del “hombre negro”. Entre 1978 y 1980 crea su serie de *Autorretratos políticos* (que presenta unas ciertas concomitancias con *La Mulata y sus máscaras*), en la

que se retrata a sí misma exagerando, o por el contrario diluyendo, sus rasgos negroides y poniendo así de manifiesto las complejidades y conflictos que se esconden tras la noción de “identidad racial”.

Todo el conjunto de fotografías creadas en la Corcoran School of Art le servirán a González –siguiendo un procedimiento habitual, como hemos visto, en su trabajo– como matriz para la elaboración de una serie más amplia, *La descarga* (1975-1977). Fotocopiadas en papel de acetato interactivo de alto contraste Thermofax y montadas posteriormente sobre paneles de madera en series modulares que permitían una lectura secuencial, las fotos fueron exhibidas por primera vez en el Corcoran Dupont Center de Washington D. C. en 1975 y, dos años más tarde, en la primera individual de González en la galería Aritza de Bilbao. Si la manipulación de la imagen a través del uso de la fotocopidora y la estructura serial son características presentes en otros trabajos de González, lo que constituye una novedad en la serie *La descarga* es su naturaleza ambiental: como reflejan las fotos de época, la serie estaba hecha para ser recorrida, para ser experimentada físicamente por el espectador en el espacio, que respondía así poniendo en juego su propio cuerpo a la implicación corporal de las mujeres fotografiadas.

A su vuelta a España, González no abandonará la reflexión sobre la condición femenina. El tema de la representación de la mujer negra vuelve a aparecer, por ejemplo, en la serie *La Negróna* de 1993. Realizada con la primera fotocopidora de gran formato Canon Buble Jet –una máquina de captura digital que en lugar de imprimir con el tóner en polvo habitual de las fotocopadoras reproducía la imagen mediante inyección de tinta–, la serie parte otra vez de una imagen-matriz: la fotografía publicitaria de una seductora mujer de color extraída de un periódico de Chicago de los años setenta. La imagen sufre incesantes manipulaciones: variaciones de color, multiplicación de encuadres, superposiciones, contraposiciones de llenos y vacíos, que evocan, como en la serie *Anónimos*, una dialéctica de presencia-ausencia, pero también una tensión entre el cuerpo y la imagen fantaseada,

entre la mujer y el objeto de deseo. Mostrada en su totalidad por primera vez en la galería AELE en 1993, la serie se expuso estructurada en cuatro apartados que se correspondían, según afirmaba González, con “las etapas de la vida de cualquier mujer”:

DESEOS / VÉRTIGOS DE IDENTIDAD / TERRITORIOS / SILENCIOS.

-deseos- período utópico de cambiar el mundo (juventud hasta los 25 años)

-vértigos de identidad- crisis de identidad al ocupar un sitio en la sociedad (25-35 años)

-territorios- el presente, *super woman*, mujer fragmentada, mujer cuarteada según el título del libro de Enrique Gil Calvo (35-70 años)

-silencios- época de reflexión y reducida actividad, la mujer en la sociedad sin voz y sin palabra (el final)¹⁹.

González volvía así al tema del discurrir biológico que tanto le había interesado desde la época de *Sistemas Generativos*, mostrando cómo, en el caso de las mujeres, éste se halla fuertemente mediatizado por la expectativas del patriarcado, para el cual la “vida” de la mujer se reduce, en realidad, a su etapa fértil y juvenil, a los años en que todavía puede funcionar como objeto de deseo. Pocos años antes, en una instalación titulada *Corpus*, la artista feminista norteamericana Mary Kelly había analizado la feminidad en el periodo de transición a la edad madura, una etapa crítica en la que las mujeres dejan de ser consideradas deseables, experimentando así un sentimiento de alienación con respecto a su propia imagen. Ostensiblemente ignorada por la literatura, el cine y la publicidad, la mujer madura –nos decía Kelly– se transforma en una suerte de presencia invisible. Como observaba la propia artista, “¡Ser mujer no es sino un breve momento de la vida! Las definiciones de la feminidad se basan primordialmente en la capacidad procreadora del cuerpo y en su naturaleza de objeto-fetiché, de objeto destinado a ser contemplado”²⁰.

La imagen del cuerpo como fetiché se halla sugerida, asimismo, en la serie *Clónicos*, iniciada en 1986



La descarga · 1975 · Fotocopias Thermofax

tras una visita de González a la fábrica de muñecos Famosa en Onil (Alicante). Allí realiza un conjunto de inquietantes fotografías, tanto de los muñecos como de los moldes del proceso de producción en serie de los juguetes, que darán lugar a un amplio y variado conjunto de trabajos: fotografías en soporte fotocopia Bubble Jet de fragmentos de moldes –cabezas, brazos y pies cortados dispuestos en dípticos–; cajas de luz y proyecciones en vídeo de las cabezas de los muñecos coloreadas y agrandadas; o imágenes manipuladas digitalmente gracias al ordenador Lumena, equipado con un *software* de tratamiento digital de imágenes para artistas diseñado por John Dunn, antiguo alumno de Sonia Sheridan, a principios de los años ochenta. Nos encontramos otra vez con muchas de las constantes de González: el interés por la clonación y los sistemas de generación; la fascinación por los muñecos; la curiosidad por los procesos fabriles de producción en serie... Sin embargo, para Ana Martínez-Collado, en esta serie de cuerpecillos de muñecos rotos y abandonados podemos ver también la escenificación no sólo de la naturaleza escindida del sujeto moderno, sino también de un corte más profundo, originario: el drama de la separación del cuerpo de la madre, de la escisión entre el yo y el otro que adviene, en la lectura lacaniana, en el llamado estadio del espejo²¹. De la serie se desprende, según Martínez-Collado, un aroma de nostalgia de esa unidad perdida con la madre, pero también una toma de conciencia de “la imposibilidad del retorno, de la imposibilidad de la realización del yo en el otro (...)”²².

Los muñecos Famosa reaparecen en una de las fotografías de la serie *Son de ellas*, con la que se cierra

el primer bloque de obras de esta exposición. Según el régimen de división sexual del trabajo característico del patriarcado, a las mujeres les corresponden las tareas más mecánicas y repetitivas (y también menos valoradas social y económicamente), tareas relacionadas con el mantenimiento y el cuidado no sólo dentro, sino también fuera del hogar. Como escribe la propia González, “la incorporación laboral productiva y asalariada [de las mujeres], hasta mediados del siglo xx, se ha dado en los estratos más bajos de las cadenas de producción fabril, unas *in situ*, otras desde su propio hogar, a destajo. En la fábrica, repitiendo incansablemente el mismo movimiento, la misma acción, el mismo modelo. Sus manos son sus herramientas, rápidas, pulcras, precisas, baratas. Sus herramientas de producción dominan el reducido espacio, el único rincón en el que ejercer su profesión. Siempre una misma acción que se repite año tras año doce horas al día”²³. Las fotografías de la serie *Son de ellas*, primeros planos de manos femeninas trabajando en cadenas de montaje o entornos fabriles, nos hablan de la persistencia de este modelo. Los paralelismos visuales y compositivos que apreciamos entre la fotografía de las manos de una operaria de Famosa y las de una trabajadora de la Central Nuclear de Lemóniz son un síntoma del carácter estructural de la desigualdad: un mismo patrón que se repite en Alicante o en Vizcaya, pero también en Filipinas, Tailandia o Taiwán.

De los años de *Sistemas Generativos* a la serie *Son de ellas*, hay un hilo conductor en la obra de Marisa González que nos habla de su profundo compromiso con la lucha feminista y que no ha sido hasta ahora,

en mi opinión, suficientemente subrayado. Su trabajo con las nuevas tecnologías no proviene de una admiración fetichista hacia el mundo tecnológico, ni de un mero afán de experimentación formal, sino de una concepción situada de la tecnología como motor de cambio social, pero también como marco en el que se reproducen las desigualdades. Testigo privilegiado de las luchas contraculturales de principios de los años setenta en Estados Unidos, González vive de lleno el momento álgido de la Segunda Ola del movimiento feminista. La obra de sus primeros años, releída en este contexto, nos obliga a revisar las historias oficiales del arte español y a imaginar nuevas historias en las que las lecturas feministas puedan encontrar, por fin, su sitio.

Notas

¹ Sobre este asunto, ver MAYAYO, Patricia: "Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo", en *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*. Madrid, MUSAC/This Side Up, 2013, pp. 19-38.

² Ver a este respecto los debates recogidos en *Idees i actituds. En torn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. Barcelona, Centro de Arte Santa Mónica, 1992.

³ Sobre este asunto, ver YSÁS, Pere: *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista por la supervivencia, 1960-1975*. Barcelona, Crítica, 2004.

⁴ Sobre el CCUM, ver *Del cálculo numérico a la creatividad abierta. El Centro de cálculo de la Universidad de Madrid (1965-1982)*. Madrid, Universidad Complutense, 2012; y también *El Centro de cálculo 30 años después*. Alicante, Museo Universidad de Alicante, 2003.

⁵ Entrevista por correo electrónico con Marisa González, 1 de octubre de 2014.

⁶ *Ibid.*

⁷ FARLEY, Kathryn: *Sonia Sheridan & Generative Systems*, Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, 2007; puede consultarse en la página de la fundación <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1992> [Última consulta: 4 de octubre de 2014].

⁸ FARLEY, *op. cit.*, s.p.

⁹ Recordemos que Marisa González había cursado en el Conservatorio de Bilbao la carrera superior de piano.

¹⁰ SHERIDAN, Sonia: *Sistemas Generativos, La Fábrica*. Madrid, Fundación Telefónica, 2000.

¹¹ FARLEY, *op. cit.*, s.p.

¹² Con este término, las historiadoras suelen designar una tendencia dentro del feminismo norteamericano que se desarrolla sobre todo entre los años 1967 y 1975. Se utiliza la denominación feminismo radical para distinguir a esta corriente de las otras dos grandes tendencias del feminismo norteamericano de la época: el llamado feminismo liberal y el feminismo socialista.

¹³ MILLET, Kate (1969): *Política sexual*. Madrid, Cátedra, 2010.

¹⁴ "Transcript of Interview with Mary Beth Edelson. Interviewed by Lynn Hershman", 7 de febrero de 2007; descargable en <https://lib.stanford.edu/women-art-revolution/transcript-interview-mary-beth-edelson> [Última consulta: 6 de octubre de 2014].

¹⁵ Ver a este respecto, por ejemplo, WITHERS, Josephine: "Feminist Performance Art: Performing, Discovering, Transforming Ourselves", en BROUDE, Norma, y GARRARD, Mary D. (eds.): *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's, History and Impact*. Nueva York, Harry Abrams, 1996, pp. 158-173.

¹⁶ Cheri Gaulke, "Performance Art of The Woman's Building", *High Performance*, 3, otoño/invierno de 1980, p. 156.

¹⁷ Moira Roth (ed.), *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America, 1970-1980*. Los Ángeles, Astro Artz, 1983.

¹⁸ Marisa González, ficha descriptiva de *La Mulata y sus más-caras*.

¹⁹ Ver <http://www.marisagonzalez.com/home.htm> [Última consulta: 8 de octubre de 2014].

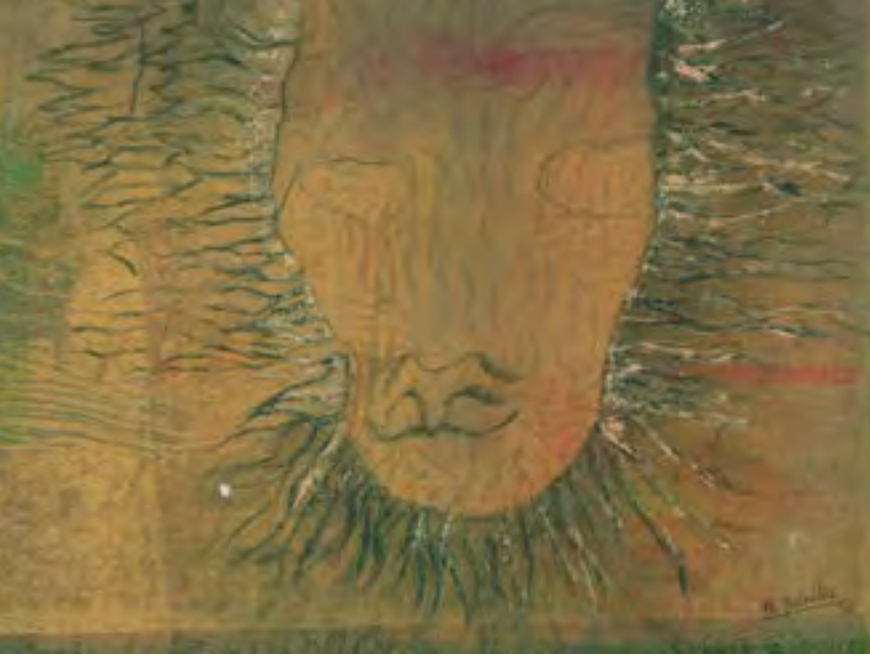
²⁰ GAGNON, Monika: "Texta Scientiae (the enlacing of knowledge). Mary Kelly's Corpus", *C magazine*, n.º 10, verano de 1986, p. 28; cit. en POLLOCK, Griselda: *Vision and Difference. Femininity, Feminism, and the Histories of Art*. Londres, Routledge, 1988, p. 188. La obra *Corpus* (1984-1985) formaba parte de un proyecto más amplio titulado Interim, que fue expuesto completo en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York en 1990.

²¹ MARTÍNEZ-COLLADO, Ana: "El que fui, el que soy, a través del espejo cóncavo", en *Sueños rotos. Silencios rotos*. Marisa González. Bilbao, Galería Vanguardia, 1995, s.p.

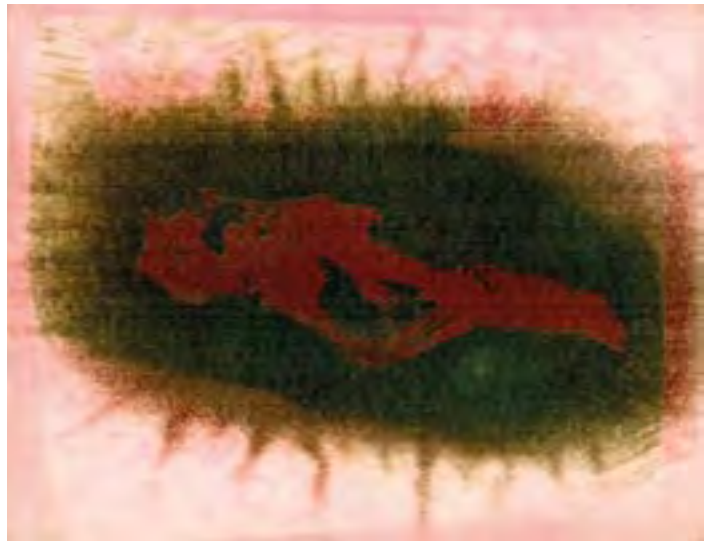
²² *Ibid.*

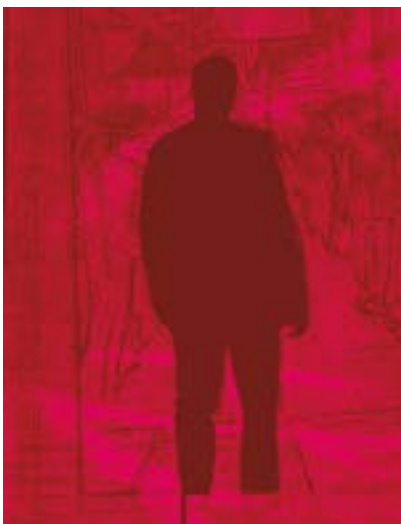
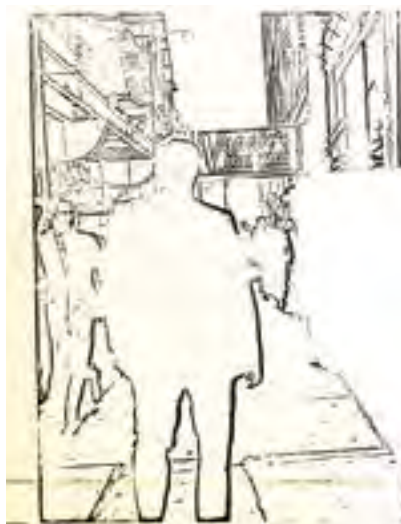
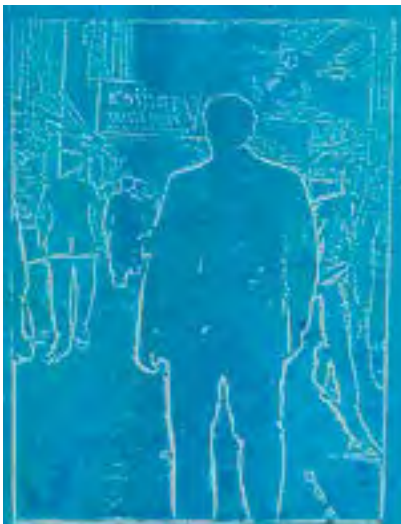
²³ Ver <http://www.marisagonzalez.com/home.htm> [Última consulta: 8 de octubre de 2014].





Sistemas Generativos · Autorretrato · 1971-1973 · Fotocopia 3M Color-In-Color
 Páginas siguientes · Anónimos · 1971 · Papel interactivo, monotipo, acetato y matriz

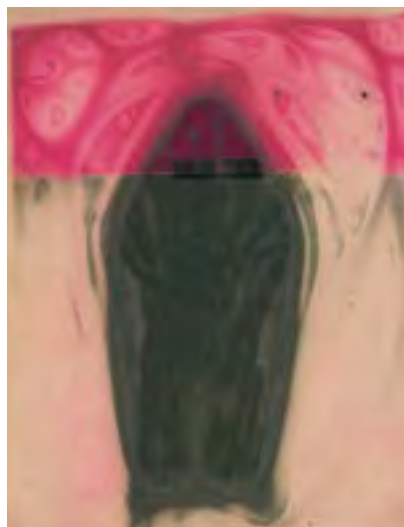
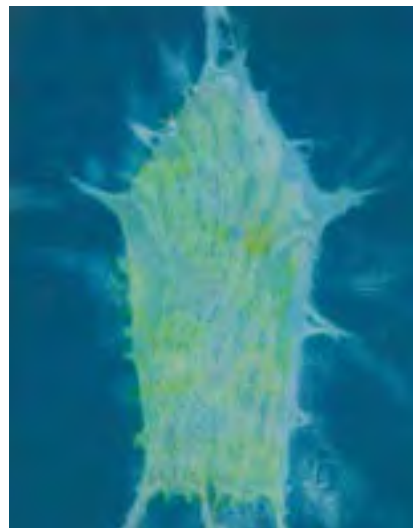
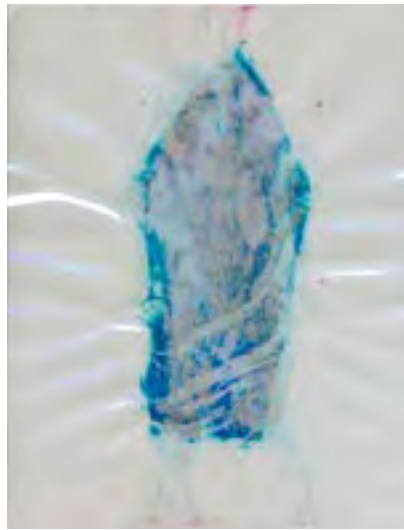






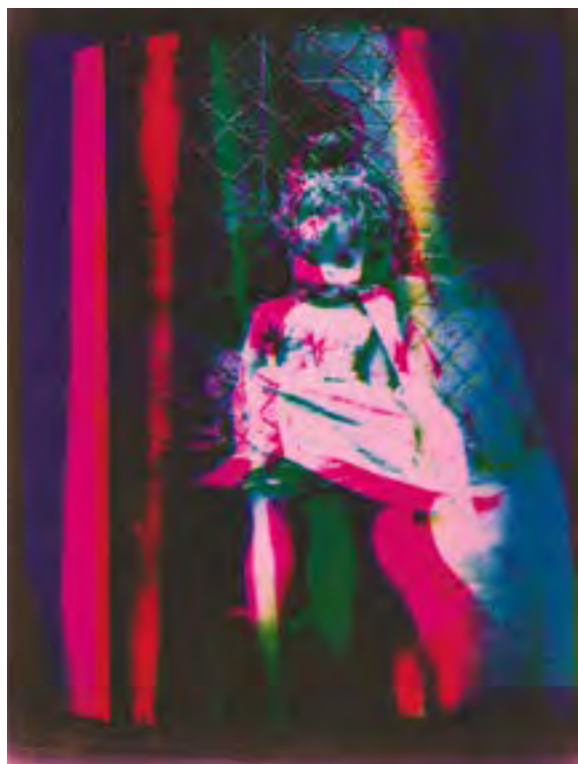






Anónimos · 1971-1973 / 2015 · Panel metálico interactivo con siluetas de madera revestidas

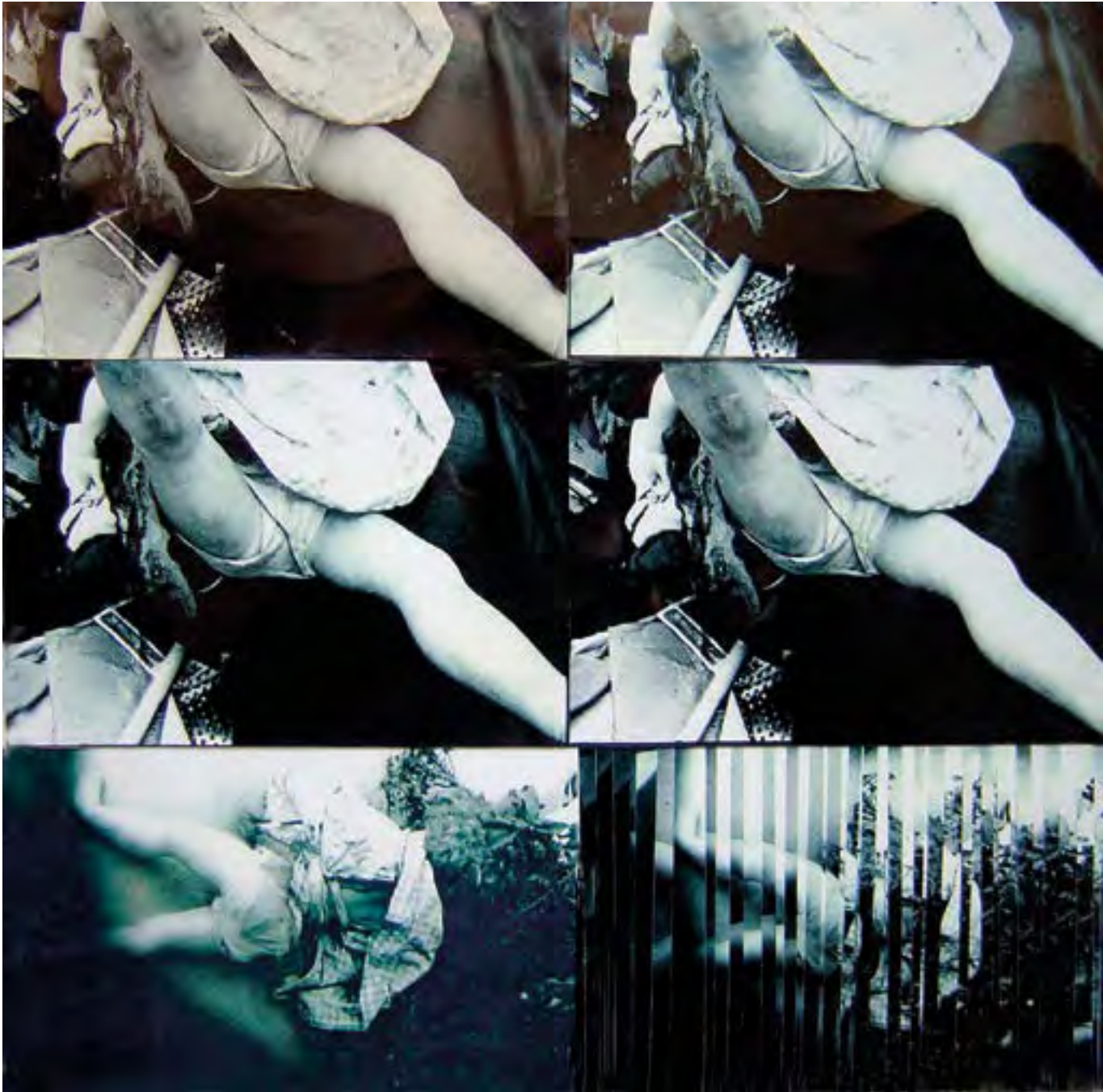




Muñeca · 1971-1973 · Fotografía y rollo de matriz de fotocopiadora a color 3M Color-In-Color



La violación · 1972- 1993 · Fotocopia Buble Art BJ A1





La mulata y sus máscaras · 1975 · Fotografía









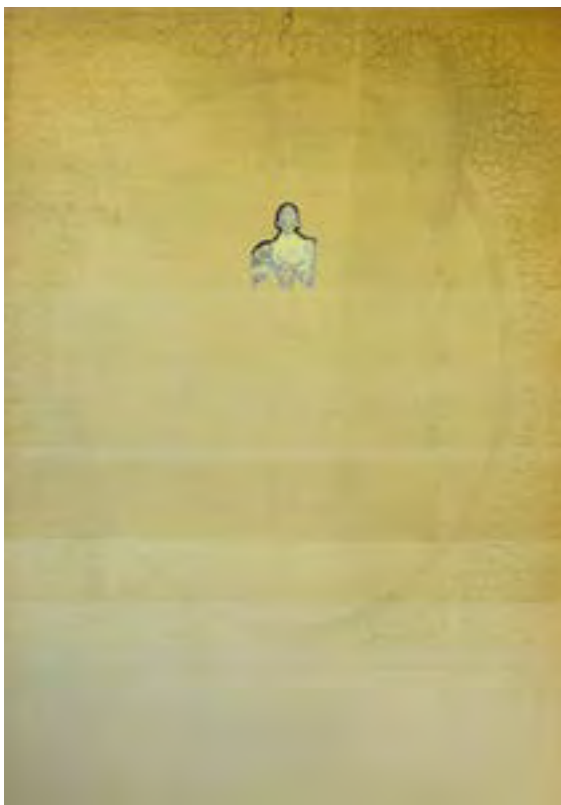
La descarga · 1975 · Panel con fotocopia Thermofax



La descarga · 1975 · Diapositivas de acciones performativas







Deseos · 1992-1993 · Fotocopias Buble Art BJ A1



Clónicos · 1993-1997 · Ya estoy con vosotros · 1996 · Caja de luz



Moldes pies y manos · 1986 · Fotografía



El espejo de los clónicos · 1986 · Fotografía

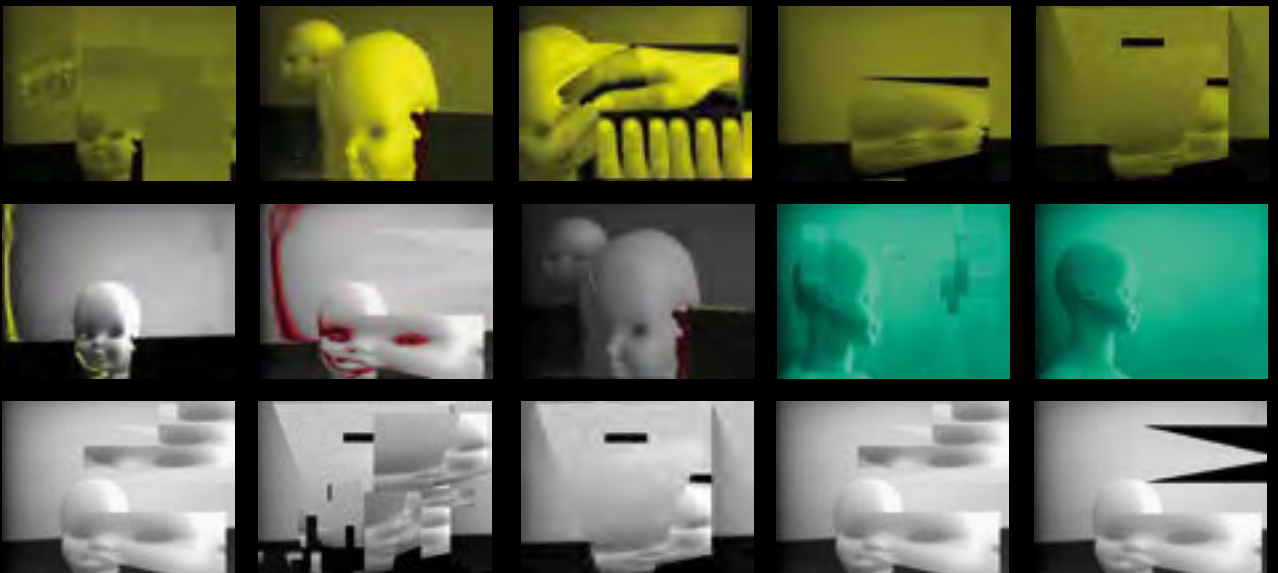
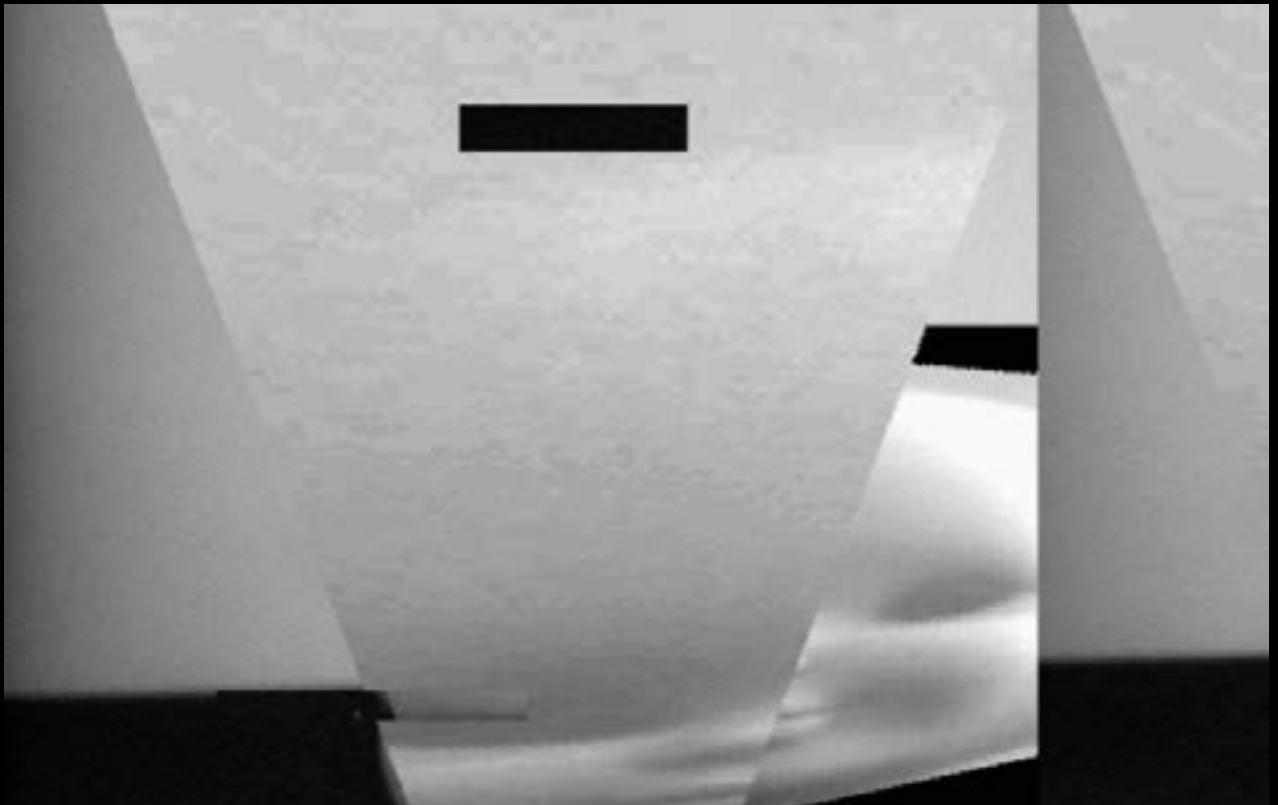


Cuerpos programados · 1986 · Fotografía





Clónicos · 1993-1997 · Panel de secuencias fotográficas Sistema Lumena



Espejo de los Clónicos · 1996 · Vídeo Sistema Lumena 10' 36"



Página anterior · El espejo de los clónicos · 1993-1997 · Fotografía b/n de Sistema Lumena
Clónicos · Lo que nace · Lo que fluye · Lo que emerge · 1986 · Fotografía





Serie Son de ellas: Manos de mujer en la fábrica
de muñecos Famosa · 1986 · Fotografía



Comfo

respirador custom

Comfo

respirador custom

con doble filtro "DMA" - cat. n.° 10-280390
con doble filtro "DMC" - cat. n.° 10-280391
con doble filtro "DMD" - cat. n.° 10-280392

Comfo

respirador custom

con doble filtro "DMA" - cat. n.° 10-280390
con doble filtro "DMC" - cat. n.° 10-280391
con doble filtro "DMD" - cat. n.° 10-280392



Serie Manos de mujer en la Central Nuclear Lemóniz · 2002-2005 · Respirator I · Aire y Gas I · Manos Negras I · Fotografía





...a algunos jóvenes
operarios, que después
de haber estado en
nuestros talleres,
la huelga no pudo
desarrollarse con el
mayor éxito.
1911

De todos es conocida la
paralización que por desgracia
reina ahora en la vida social
de esta industria de la
vaaca, antes envía de su
productos muchos de su
1911

ARQUEOLOGÍA INDUSTRIAL





LAS SOMBRAS DE LAS FÁBRICAS
SON ALARGADAS

Nekane Aramburu

A veces, no muchas, la creación va por delante de su tiempo y lo incita a un *rewind* como antídoto y medida de salvación. Marisa González, artista española precursora en el uso de los medios tecnológicos y guiada por una fuerte conciencia social y su irrefrenable vocación de recolectora de la memoria y sucesos vividos en las diferentes décadas por las que transita, ha articulado sus proyectos en temas cruciales del devenir contemporáneo en momentos en que pasaban desapercibidos.

Aborda directamente el suceso en apariencia real para cuestionarlo en el sentido al que alude Zizek cuando señala: “El momento verdadero y definitorio del siglo xx es la experiencia directa de lo Real como algo opuesto a la realidad social cotidiana, lo Real en su extrema violencia como precio que hay que pagar por apelar a las decepcionantes capas de la realidad”¹.

Al ritmo de inquietudes comprometidas con su tiempo que pivotan desde la reivindicación del papel de la mujer y sus secuelas a la recuperación de lo patrimonial contemporáneo y la ruina de edificios en desuso, su activismo se ha mantenido constante en las diferentes vertientes que ha decidido desarrollar.

Aunque haya vivido por periodos largos en otros países, se constata que su trabajo camina parejo a la historia de la evolución artística y cultural del estado español (primeras asociaciones de artistas, revueltas estudiantiles, reivindicación de los derechos de los autores, igualdad de las mujeres...) y también evidencia en su vertiente más social y sin reparos algunas de las cuestiones que hieren a un mundo en crisis que clama por una reconstrucción digna y solidaria. La violencia de género, la experimentación con transgénicos, la revelación de la decadencia de ciudades antropófagas y los entornos post burbuja inmobiliaria son temas que aborda con un lenguaje propio como medio combativo y directo. Su punto de partida se basa en la validación y transformación de imágenes primigenias arrancadas a lo real.

Su evolución como creadora ha mantenido un ritmo *in crescendo* a partir de las posibilidades de proto dispositivos elementales gracias a los nuevos hallazgos de las telecomunicaciones y la paulatina incorporación de la tecnología a las artes visuales, oscilando entre el *low tech* y el *high tech*, de los sistemas de reproducción mecánica, al vídeo y la multimedia, y pasando por las incipientes posibilidades que en su momento parece que otorgaba la red internet cuando el *net art* empezaba a tomar sentido y creíamos en él.

Una transformación acelerada del hardware y el *software* que ella ha ido pautando para adaptarla a las temáticas y proyectos que guían sus líneas de investigación desarrolladas ininterrumpidamente a lo largo de estos años en paralelo a su vida familiar y activista.

Sumida en la búsqueda de las posibilidades de los materiales humildes e inservibles al uso y la apropiación de las innovaciones de última generación, balanza entre las posibilidades de uno y otro alternando medios y formatos.

Por todo ello no es de extrañar que habiéndose centrado en la idea de rescatar y redefinir el sentido social y estético de los elementos de una sociedad inmersa en la obsolescencia tecnológica y supeditada a abandonar los métodos de producción industriales hacia una terciarización, en un momento dado esta artista se centre en el análisis de la arquitectura industrial y esta se convierta en el eje de gran parte de su trabajo.

El círculo industria-economía-sociedad, iniciaba una fase alterada que era necesario cartografiar y documentar desde entornos próximos. Así, documentar las ruinas industriales es una de las ramas más amplias de la producción de Marisa González aun por descubrir y analizar en toda su complejidad; una vertiente poliédrica que nos sitúa en periodo en el que se sumergió en batidas exhaustivas de fábricas en derribo o transformación y archivo sistematizado de sus resultados. Un momento clave en las oleadas de desaparición/resignificación de estos espacios (postguerra civil, boom especulativo de los setenta y fin de las industrias en los centros urbanos en los noventa) y que para ella confluye precisamente entre los años 1996 a 2008, época en la que se vuelca a documentar estos procesos. Todo ello produjo una gran cantidad de material fotográfico y audiovisual, perteneciente al momento crucial de acción de las máquinas ejecutoras, mucho del cual aun permanece sin elaborar.

Heidegger afirmaba que el lugar precede al espacio, en los territorios en los cuales Marisa trabaja las zonas residuales a veces incluso lo innominado, es



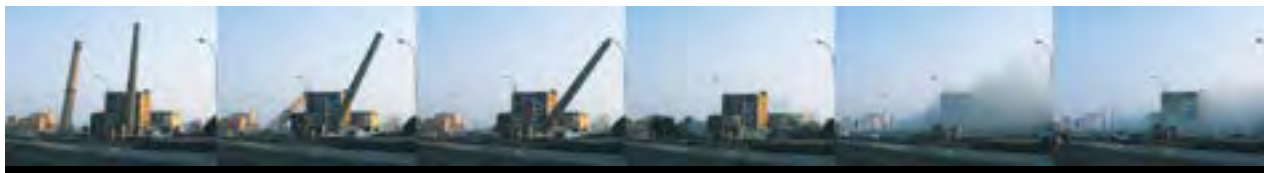
Fotografía del equipo histórico Foto-video-computer Lumena en el estudio de Marisa González
Página siguiente · El Zapillo de Almería · 2003 · Vídeo 7'30"

rescatado del anonimato y presentado con nuevos sentidos y perfil.

La artista captura lo que sucede como testigo ocular de un proceso inevitable, como un elemento más del engranaje del *fatum* entre tiempos que muestran un antes y un después de un sistema social, de trabajo y de vida. En su afán como recolectora se apropia de ellos incluso físicamente cargando con sus residuos que llega a almacenar durante años para fotografiarlos en su estudio, o utiliza los sistemas de grabación que permiten su apropiación para la eternidad. Luego, en una postproducción, lo procesa, altera o interviene.

En toda su obra la serialización constituye un elemento clave a partir de la aplicación de la informática a su idea de fragmentar, clonar y multiplicar lo real, imágenes capturadas al azar o atrapadas con la rigurosidad de un entomólogo cuyo magnetismo altera para atrapar al espectador por la belleza de lo simple o el ritmo pausado de sus calidades.

Desde que comenzó a experimentar con los recursos que las nuevas tecnologías ofrecían (primero en los setenta con la fotocopidora, posteriormente a través



de la cámara digital, el ordenador y el vídeo) su taller es un laboratorio vivo donde investiga las posibilidades de las imágenes distorsionándolas y fragmentándolas. En este laberinto, el proceso creativo es una búsqueda exigente y tenaz.

Constatamos en todos y cada uno de sus trabajos que la fotografía y el vídeo sirven a Marisa para documentar la realidad y subvertirla. La función de ambos es la de disparador y succionador de lo real tangible entre el descubrimiento fortuito y la premeditación guionizada. Esto se aprecia en sus obras más feministas donde el tema de la violencia está siempre presente y se ampliará con *Los muñecos de Onil* (1985), que en primera instancia evidencia fragmentos de muñecos, cabezas y extremidades en acumulación pero que considero son la base de sus dos principales líneas temáticas: el género y la arquitectura.

En el año 1996 simultáneamente a estas series se sumerge en la arquitectura industrial, línea de trabajo en la que continua hasta la actualidad en carpetas que abre y cierra y vuelve a recuperar en un movimiento intermitente de pasados que se vuelven presente y toman un nuevo sentido.

La burbuja inmobiliaria incrementó la actividad constructiva y la demolición de numerosos enclaves obsoletos y en desuso fundamentalmente entre los años 1997 y 2005. En este marco se inscriben las grandes series monográficas de arquitectura industrial en las que se centra y otros ejercicios colaterales en la misma línea.

Así Marisa utiliza como metodología el proceso documental y el archivo exhaustivo de fases y estadios sucesivos, sumergiéndose sin pretenderlo en una suerte de postproducción en la línea predicada por Nicolas Bourriaud, a veces debido a la apropiación de planos conocidos y reconocidos, aproximándose a

la literalidad que despliega y dispone causa y efecto, otras generando paisajes distópicos o recurriendo al *ready made*.

El desmantelamiento de fábricas que va encontrando en su devenir personal o en búsquedas sistemáticas revela más allá de una suerte de antropología de la ruina moderna, una pulsión de muerte donde confluyen lo inorgánico y lo humano.

Su primer gran monográfico fue en el 2000 con la fábrica de harina y pan que abastecía a Bilbao desde finales del siglo XIX, exponente de la evolución de la industria del País Vasco. Con el título de *La Fábrica* el proyecto se genera cuando la artista accede a las obras de derribo y destrucción del complejo. Posteriormente continua en 2003 con la central eléctrica El zapillo de Almería, a partir del registro videográfico de la voladura de las dos chimeneas y declaraciones de los trabajadores y activistas contra su destrucción y en 2004 con un amplísimo documento de la Central Nuclear de Lemóniz en Vizcaya en paralelo a otros nuevos emplazamientos.

En estos espacios abandonados y condenados a la desaparición, los elementos externos e internos del edificio y sus residuos, dan lugar a fotografías, vídeos e instalaciones que emergen en el contexto del espacio expositivo apropiados por el discurso artístico y serán la base de un trabajo que se extiende ramificándose en nuevas obras. Sobre estos procesos de desmantelación o alteración arquitectónica abre y cierra contenedores virtuales que albergan elementos reales de las mismas, imágenes que pasan a ser intervenidas y convertidas más que en memoria, en su espejo ficcionado.

Por otra parte, las posibilidades que otorga internet como vehículo de documentación, plaza pública para la denuncia o medio para la interactividad expansiva,

será el caldo de cultivo adecuado para canalizar nuevas propuestas, con los net art La Fábrica (2000) y Memoria y destrucción (2002).

Posteriormente ha continuado registrando ciudades en expansión como Bogotá o escenarios donde la ciudad, lo rural y el modo de vida se alteran irremisiblemente (Birmania, Hong Kong, etc.). Todo ello con similar metodología mientras incorpora nuevos espacios de interés histórico y social en vías de desaparición o alteración, otros en proceso de transformación como Ensidesa/Arcelor, La Serrería, La Fábrica de Tabacos, el Matadero de Madrid, la central eléctrica Mediodía hoy Caixa Forum o Artiach en Bilbao.

De una manera colateral realiza ciertas piezas a partir de los grandes viales, las bandas verdes y los flujos motorizados, uno de cuyos exponentes apenas conocido es su obra sobre la M30 vía de circunvalación de Madrid intervenida entre 2004 y 2007.

En la base de todas sus operaciones en torno a la transformación del presente subyace su interés por el archivo, la exhaustiva apropiación con la actitud del fotógrafo de guerra ante el instante decisivo de la desmantelación. Sus incursiones a los procesos que surgen son catas estratigráficas tanto a lo físico tangible como al *modus operandi*.



La Fábrica · 2000 · Fotografía

Territorios mutantes

Desde que comenzó a experimentar con los recursos que las nuevas tecnologías ofrecían su taller es un laboratorio donde investiga todos los medios vinculados a las posibilidades de alteración de sus capturas, imágenes distorsionadas, fragmentadas y clonadas. En este laberinto, el proceso creativo es una búsqueda guiada por el azar y la intuición. Entre lo micro y lo macro, las ruinas industriales de las ciudades empezaron a interesarle especialmente por su potencial como tema y por sus derivas estéticas. En un mundo líquido, como diría Zygmunt Bauman, es el drama de la postmodernidad sólida.

Los edificios industriales del siglo XIX y XX quedaron obsoletos en sus instalaciones y funcionalidad en las últimas décadas del siglo XX en toda Europa a partir de la extensión del sistema de producción posfordista y la imposición del capitalismo del conocimiento y financiero. En algunos casos este tipo de estructuras fabriles fueron manteniendo su productividad adaptándose a los nuevos requisitos técnicos, en otros se consideraron condenados a desaparecer. El gran desarrollo urbanístico y los avances tecnológicos convirtieron las viejas fábricas en espacios no funcionales.

La arqueología industrial es parte de nuestra historia social y antropológica e implica la sociología, la técnica y la ciencia. La Razón y el Progreso las sentencian al abandono o la voladura, en su metamorfosis para nuevos usos, procesos de entropía entre lo simbólico, lo sublime melancólico y el tecnodesarrollo

Con su destrucción o reconversión, han desaparecido las condiciones de vida y entorno de estos complejos industriales, las cadenas de producción y sus métodos y procesos de trabajo, por tanto, nuestra historia reciente, la memoria de la oligarquía y del proletariado, su forma de vida en torno a los complejos fabriles se desvanece progresivamente de la memoria individual y colectiva. En algunos casos por su desmantelamiento y en otros en funcionamiento, por las medidas de seguridad que convierte a estos recintos en territorios prohibidos.

La topografía de las urbes como centro de poder se acota en el concepto de ciudad global establecido por Saskia Sassen. El paisaje urbano nos viene a señalar con carácter ejemplificador que las grandes urbes se han ido transformando según ha cambiado el sistema económico y el desarrollo de lo social.

La relación entre todo ello y la creación visual comenzó también un recorrido colateral pero significativo, que tiene sus raíces en pintores históricos interesados en las ruinas arquitectónicas en la línea de Hubert Robert o Giovanni Battista Piranesi y magnetiza a artistas del Romanticismo o a quienes se recreaban en la idealización de la muerte y la destrucción como Arnold Böcklin.

La influencia del positivismo científico y el pictorialismo dejaron su impronta estética hasta que nuevas actitudes planteen nuevos focos y encuadres. En fotografía, la reforma de París promovida por el baron Haussman llevada a cabo por Eugène Belgrand quedó reflejada a través de la cámara de Nadar más seducido en un principio por la situación de las cloacas que el paso de un modo de vida a otro.

En cuanto se introduce la actividad productiva, como reflejo del sistema de principios de siglo xx su estética decadente y obsoleta atrapa a las corrientes de las vanguardias históricas y el futurismo, alcanzando nuevos matices en su posicionamiento ideológico y estético.

Muchos años mas tarde, la crisis energética de los años setenta, configuró un peculiar entramado industrial que también estaría abocado a su violenta transformación. Periferias y núcleos monofuncionales serán sus víctimas más directas. En nuestro caso, el Estado Español padeció la desproporcionada expansión urbanística tras la crisis del 93 que procuró la mínima recuperación de espacios industriales condenados a su destrucción y masivos procesos de regeneración urbana unidos a la especulación inmobiliaria. La zonificación o segregación de usos de planes de actuación públicos, en su mayoría municipales o de las propias iniciativas privadas llevaron al vaciado de actividad y al progresivo incremento del desempleo.



Arnold Böcklin · Isle of the Dead · 1827-1902 · Pintura



Nadar · Égouts de Paris · 1861 · Fotografía



Tagaytay en Filipinas · 2010 · Fotografía

Con la precisión de una entomóloga, a lo largo de estos años Marisa González ha indagado en esas huellas del presente, de la materia inerte y de lo vivo, capturando las formas y la esencia de sus estructuras y objetos en desuso para rescatar el rastro de su pasado y de nuestro subconsciente. En primera instancia parece como si quisiera configurar un atlas de la decadencia fabril a lo Aby Warburg.

Su primera aproximación a la acumulación de la materia inerte en este tipo de recintos podemos remontarla a 1986 y 1993 cuando hace los dos visitas a la fábrica de muñecos Famosa que dan lugar al proyecto Viaje a Onil donde además de realizar fotografías, carga con los restos de cabezas, troncos y extremidades defectuosos y se los lleva a su estudio de Madrid, para crear nuevas series fotográficas, dejando algunos de ellos incluso hasta hoy en la entrada del mismo. Es entonces cuando la fantasmagoría y la apropiación de pasados ajenos a partir de materia inerte entra a formar parte con carácter permanente de su investigación y producción creativa.

Cuando escribe en el catálogo introductorio de esta exposición: “No hay eje, ni tronco, ni origen, sólo moldes, extremos, límites, silencios, afectos y sueños”,

define esta trayectoria y preconiza sus piezas venideras sobre la ruina y la arquitectura industrial.

La ruina pues ha formado parte de su trabajo en grandes monográficos temáticos pero también en ciertas líneas colaterales que a partir del mismo método de registrar y cartografiar meticulosamente espacios en deterioro.

Así también se ha orientado a series como la centrada en *resorts* abandonados por la especulación de una parte de la industria turística invasora de paisajes idílicos dejando esqueletos de hormigón en los diferentes estadios de explotación económica como refleja el trabajo desarrollado en Tagaytay en Filipinas (2010).

Walter Benjamin escribió en 1935 que “Habitar significa dejar huellas” evocando la idea de que cada objeto es el reflejo de la persona que reside en el lugar. En Marisa González su incursión en el mundo de la arquitectura viene a suponer la evolución previsible de una extensa trayectoria artística marcada por la inquietud hacia la investigación en la pulsión del ser y de su entorno. No pretende adoptar la posición del artista como historiador sino que trabaja sobre la vulnerabilidad.



El término “resto”, procede de la palabra latina *restus* y alude al sentido de afianzamiento y resistencia, frente a una cierta connotación residual. Naves, despachos y silos son algunos de los elementos que mostrará en el año 2000 en la exposición de la Fundación Telefónica de Madrid bajo el título de La Fábrica. En sus instalaciones además de componentes reales, presenta el registro del desmantelamiento y destrucción de esta fábrica de pan construida en 1898 y exponente de la evolución de la historia social y económica de la industria del País Vasco. Proyecto iniciado en 1998 en el momento clave de la desintegración de este edificio cuando consigue captar las imágenes que dan a conocer la demolición de sus muros, descubriendo sus seis plantas y zonas inéditas de aquella micro-ciudad, rescatando documentos inservibles, planos originales y objetos originales. De esta forma emergen en el contexto del espacio expositivo apropiados por el discurso artístico, elementos externos e internos del edificio condenados a la desaparición y estructurados en cuatro partes: los paisajes desplegados, la instalación de las luminarias, el silo y el derribo. La imagen deconstruida es el exponente de la fugacidad e intemporalidad de los hechos por encima de su conversión en mero documento empírico. Atra-

pa un tiempo y sella un pacto con su historia personal y con lo colectivo próximo.

En las instalaciones del silo o de las luminarias se sirve de la tecnología como medio de conjugar elementos de gran simplicidad, los objetos hallados de forma fortuita, sincronizados con la virtualidad de la luz, la voz y el sonido.

Una construcción metafórica que contribuye a generar una narratividad extraña por alterar lugares y tiempos. Transforma a sus imágenes en supervivientes dándoles una autonomía estética y un poder para la memoria colectiva.

La primera presentación del proyecto La Fábrica en la Fundación Telefónica de Madrid, le permitió que se complementara con una densa publicación que sirvió para analizar su trabajo desde diferentes perspectivas. Este proyecto fue adaptado también para la sala Rekalde en Bilbao y con motivo del III Seminario Internacional de Arquitectura Industrial en el antiguo depósito de aguas de Vitoria-Gasteiz, Centro Montehermoso. Allí la gran nave con múltiples columnas potenciaba la idea de secuencialidad, concepto patente en toda su obra, y por otra parte otorgaba al conjunto una unidad e intensidad con una puesta en

escena casi de reminiscencias teatrales. Poco mas tarde se presentó parte en el Horno de la Ciudadela de Pamplona.

Con este primer gran monográfico sobre la fábrica de pan podríamos pensar en primera instancia que le interesa la fragilidad de la memoria y por ello rescata y pone en evidencia sus residuos, pero sobre todo ello subyace una pulsión existencial mas compleja que analizaremos más adelante.

Marisa ha registrado la evolución de otras fábricas como archivo taxonómico de su decadencia en diferentes lugares de la península pero sobre todo en Madrid y el norte. Quizás uno de los trabajos mas desconocidos fue el correspondiente al Matadero en 2003 realizado antes de la transformación del lugar en complejo cultural dando origen a mucho material fotográfico de los grandes espacios abiertos, de las terrazas y de las naves centrales que estaban siendo alterados para una nueva función.

Tony Garnier fue el autor de la *Ciudad Industrial*, obra de referencia en el urbanismo contemporáneo, publicada en 1917 y construyó el Matadero de Lyon según el principio estructural de la sala de las máquinas de la Exposición Universal de París en 1889, futura sede a su vez de la exposición internacional de Lyon en 1914, antes de utilizarse propiamente como mercado y matadero. La diferencia de usos de todos estos lugares interesan a la autora en la medida que impregnan de cierta carga energética los muros que contuvieron sus funciones. La sensación de bucle de resonancias espacio-temporales es muy evidente en el vídeo *Matadero express*. Este trabajo videográfico mostrado por primera vez en Es Baluard. Museu de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma de Mallorca en el marco de la exposición *Reproductibilitat 1.1* revela una parte del material registrado en el antiguo matadero. Rodado en la nave del secado, unas ráfagas presenta una presencia femenina huyendo y retrocediendo sincopadamente del espacio acordonado y acordonado, creando una nueva superficie geométrica en una extraña vibración visual y sonora que atrapa al espectador en una especie de *Eingedenken* benjamiano.



Su siguiente gran trabajo fue con la Central Nuclear de Lemóniz durante el periodo 2002-2006 a partir de una serie de incursiones graduales en el momento de su desmantelamiento grabando los diferentes procesos de destrucción e incidiendo en la maquinaria y la acción del personal encargado de eliminarla. El material registrado, tanto videográfico y fotográfico como objetual, ha generado varias instalaciones y video instalaciones que se han exhibido en diferentes centros, estrenada en el Cab de Burgos (2004) junto con un completo catálogo.

En *Lemóniz* reproduce la misma metodología de trabajo que en *La Fábrica*, revelando interiores y exteriores, aplicada esta vez a las fases de eliminación de sus dos naves cilíndricas, reactores nucleares, naves de turbinas, instalaciones anexas y el impresionante paraje que rodea el lugar, la cala de Basordas en Arminza al filo del mar Cantábrico.

A diferencia de las anteriores series, la relación con la dictadura franquista, los sucesos con la moratoria nuclear, los asesinatos de ETA y la coyuntura socio-política vasca próxima a la biografía de la artista, otorgan un cierto matiz diferente a sus resultados, sobre todo cuando se aleja del ejercicio sobre los mecanismos de control y se centra en dotar un cierto misticismo a sus tomas de interior que dan lugar a una solemnidad de matices cuasi sacros (p. 93).

Con *Lemóniz* y luego en su obra sobre Arcelor, se muestra otra etapa donde la tecnología es instrumen-



to y discurso, donde la dimensión del valor documental de los edificios pasa a un segundo nivel. En 2008 repite pues el ejercicio con el complejo industrial de Avilés, ENSIDESA/ARCELOR, hoy MITAL, empresa multinacional dedicada al acero. Encontró esta mega fábrica en plena actividad productiva por lo que resulta interesantísimo observar la acción que se genera en la cadena de producción, transporte y almacenaje. De ahí vídeos como *Enfriamiento* o *Tren transporte local* que reflejan el sentido y la pulsión de esos grandes espacios abiertos, las naves centrales, el tren en sus diferentes recorridos de transporte tanto interior como exterior, la caldera de fundido, los conductos aéreos que enlazan las naves entre sí en todo el gran recinto. El trabajo de campo ha originado todo un material en unos casos descriptivo, pero mayoritariamente impregnado de una visión más subjetiva con una cierta tendencia hacia la abstracción.

Esta percepción de luz y volumen sobre la arquitectura industrial será aplicada posteriormente a la antigua fábrica de galletas Artiach del barrio de Zorrozaurre en Bilbao y construida en 1921, en una vuelta meditada a su ciudad de origen, deteniéndose en el espesor del significativo fotográfico desde la madurez que da la experiencia.

La imagen dialéctica

De lo analógico a lo digital, de lo sólido a lo líquido, en la era de los programas informáticos y la reproductibilidad técnica, utilizar la fotografía supone apropiarse del medio perfecto para la multiplicación mecánica, propagación y perpetuación de la imagen. El cerebro humano tiene diversos tipos de memoria, y se nutre de procesos asociativos conscientes e inconscientes, imágenes, sensaciones, sonidos e ideas de lo que sucede presuntamente en el mundo exterior.

Lo real es lo que no se ve. Lo tangible rotundo puede hacernos dudar. José Luis Pardo habla de la carne de las máquinas, entroncando el maquinismo futurista con la idea de que las máquinas son los animales modernos. En lo micro y macro de sus tomas, de lo tridimensional a la bidimensión, la autora se recrea en sus texturas y matices; sin embargo, creo que más allá de la sublimación estética, nos propone cuestiones más complejas de confrontación con la realidad y su representación.

En las series de arquitectura industrial Marisa suele dirigir sus cámaras hacia dos tipos de elementos: las máquinas de producción y el sistema de agrupaciones arquitectónicas y ambientales que dan lugar a unos ciertos paisajes.



Marisa González · La Fábrica de Artiach de Bilbao · 2011 · Fotografía



Thomas Ruff · M.d.p.n. 32 · 2003 · Fotografía · Colección Es Baluard

Estos objetos y paisajes son mostrados en composiciones fotográficas, en apariencia reales pero obtenidos de su manipulación a través del ordenador. Con este tipo de piezas Marisa González se encuadra entre aquellos artistas que tras la segunda mitad del siglo xx comienzan a utilizar la arquitectura como base de su trabajo (Ed Ruscha, Bernd y Hilla Becher, Thomas Ruff, Candida Höfer, Günther Forg...).

Se trata de una “fotografía de arquitectura” como la denomina Terence Riley, para diferenciarla de la “fotografía arquitectónica” vinculada a los trabajos de registro de los fotógrafos profesionales de este sector. Bernd y Hilla Becher recibieron el Premio Internacional Leone d’Oro de escultura en la XLIV edición de la Bienal de Venecia y ya existe una bibliografía abundante respecto a los fotógrafos documentalistas, la Escuela de Düsseldorf y la estética *Deadpan*, y exposiciones que han abordado estas construcciones como sujeto o efecto desde diferentes gradaciones de condescendencia estética. La historiografía de la modernidad y el pensamiento postmoderno están plagados de referencias a sus análisis y perspectivas.

Marisa se orienta a la transformación y sistematización del producto capturado y procesado. A través de la imagen reconstruye el espacio a modo de territorio mental, estableciendo un nuevo juego de relaciones, propone desdoblamientos de la historia, alternativas que son reintegradas por el ojo del espectador cuya asociación con la memoria pública y colectiva podrá establecer sus propias conclusiones, desde el sentimiento (nostalgia, rechazo, curiosidad...) a la pura reflexión.

Por todo ello creo que finalmente en el fondo de esta obra se encuentra un vínculo profundo por situarnos ante los procesos invisibles y hablar de la muerte.

La reconstitución arqueológica de actos y momentos a través de la luz revelada o proyectada desde otra situación espacio-temporal permite reproducir el espejo de lo real alterado en el marco del espacio expositivo. La máscara del vacío y las formas inmóviles con sus ausencias y sus presencias son indicios que remiten al tiempo de los muertos.

Su método recuerda al Semionauta de Bourriaud, definido como “el creador de recorridos dentro de un paisaje de signos. Habitantes de un mundo fragmentado en que los objetos y las formas abandonan el lecho de su cultura de origen para diseminar por el espacio global, ellos o ellas erran a la búsqueda de conexiones que establecer. Indígenas de un territorio sin límite a priori, se ven ubicados en la posición de un cazador-recolector de antaño, del nómada que produce su universo al recorrer incansablemente el espacio”².

Los espacios de Marisa González vienen del fogonazo del disparo y quedan reconstruidos fantasmalmente por la luz. Una luz que muestra la pseudo-réplica de lo que fue como vestigio de un mundo y un sistema al que ya no pertenecemos.

“¿En qué la imagen difiere del símbolo, del signo o de la palabra? En la manera misma en que esta se refiere a su objeto: por el parecido. Esto supone una interrupción del pensamiento sobre la misma imagen y, por consiguiente, una cierta opacidad de la imagen”³ escribe Levinas en *La Realidad y su sombra*.

La autora además de la fotografía utiliza el registro videográfico por su inmediatez y su potencial para modificar esa verdad. “¡El cine es la verdad veinticuatro veces por segundo!”, afirma el cineasta Jean Luc Godard.

Marisa construye a través de tomas alteradas, el accidente, el error y el azar condensando el acontecimiento o expandiéndolo en la mesa de edición. Sus *loops* son una eternidad de presentes. Lo que ocurre cuando ya no existe.

Recupera un tiempo, el de la demolición y mutilación, en un momento histórico concreto, el de las fábricas agónicas, extrayendo lo presuntamente bello de la tortura del espacio.

Si en sus obras la multiplicidad, repetición y clonaciones de imágenes son algo recurrente, es también lo que lo vivifica de nuevo. Introduce a sus fantasmas en un bucle infinito que se repite y torna real cada vez que el espectador decide darle vida con su mirada.



Matadero Express · 2003 · Vídeo 7' 22"



La Fábrica · Artefactos Espirales · 2000 · Fotografía



Marisa González · Fallo General de Motores de la Central Nuclear de Lemóniz · 2004 · Instalación



Europa de Lars Von Trier · 1991 · Fotograma

El trabajo de Marisa González nos ofrece un instrumento de análisis de la realidad social y su devenir mas allá de la belleza de la ruina. Parte de lo documental archivístico como espigadora de un presente en el abismo de la desaparición pero su apropiación no es la del artista a modo de agente histórico de la memoria. Okui Enzewor quien ha analizado de forma muy afortunada esta vertiente a través de la obra de Christian Boltansky, Walid Raad o Tacita Dean ha revelado algunos de las bases que guían a creadores preocupados por las formas contemporáneas de la amnesia y la regeneración de la sutura entre pasado y presente. En el caso de Marisa, ella dota a sus videoinstalaciones basadas en ruinas postindustriales de una cierta teatralidad en su puesta en escena, como mundos suspendidos en un no-tiempo.

Su ejercicio embalsamador obedece a una pulsión de anclajes frente a la muerte ya que en última instancia no le interesa tanto su afán de conservación como la opción de conjurar desde el territorio del arte, una posibilidad hacia lo eterno en nuestro paso por la vida.

Notas:

¹ Zizek, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Ediciones Akal. Madrid 2005. p. 11.

² Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires 2009. p. 117.

³ Levinas, Emmanuel. *La realidad y su sombra*. Libertad y mandato. Trascendencia y altura. Editorial Trotta. Madrid 2001. p. 52.



La Fábrica · El derribo · 2000 · Videoinstalación en 3 pantallas sincrónicas 7' 5"





Cubiertas de agua I · 2000 · Fotografía

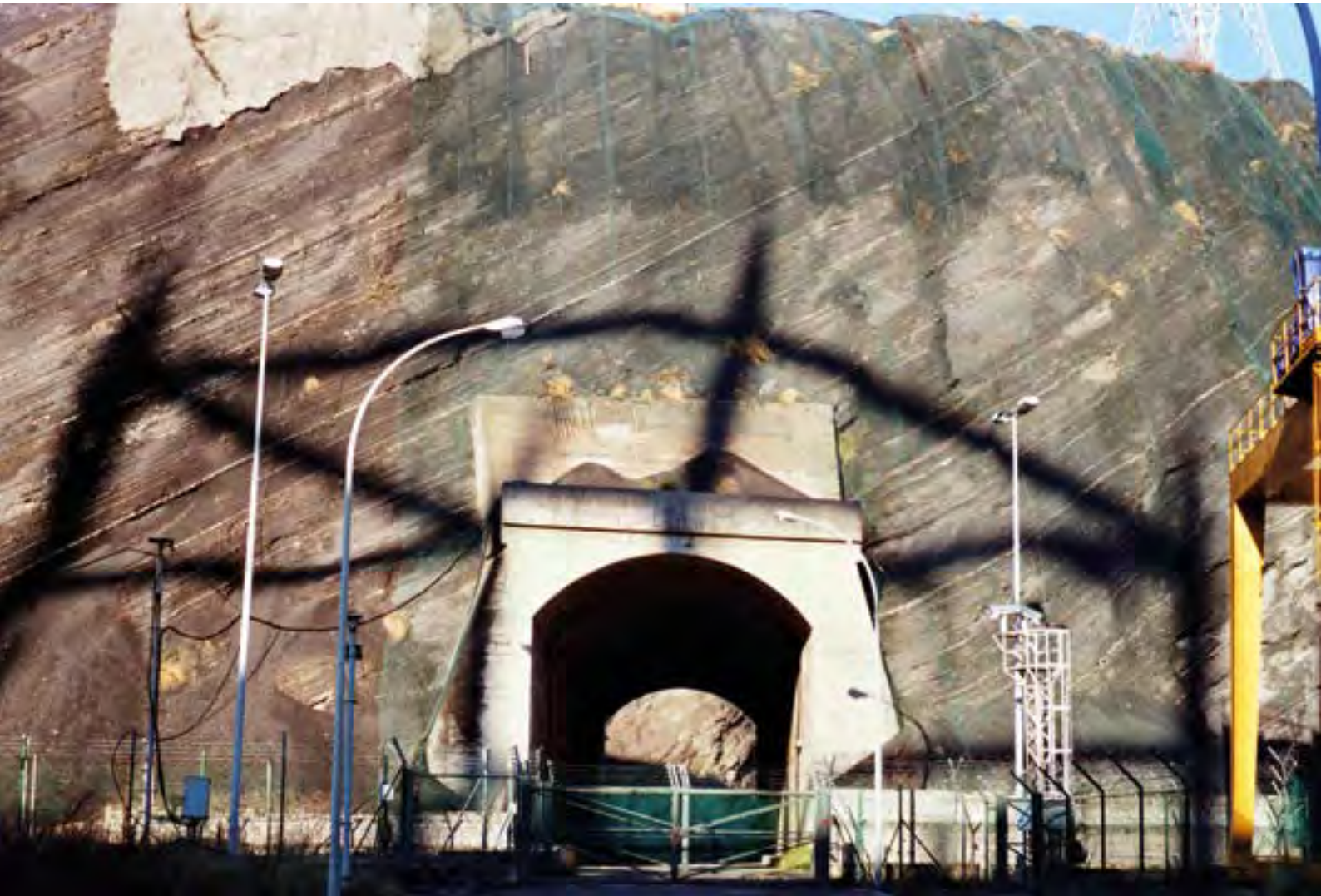




Cubiertas de agua II · 2000 · Fotografía



Reactor · 2003-2004 · Pancarta impresa sobre Iona
Páginas siguientes · Serie Mecanismos de control · 2003-2004 · Fotografía

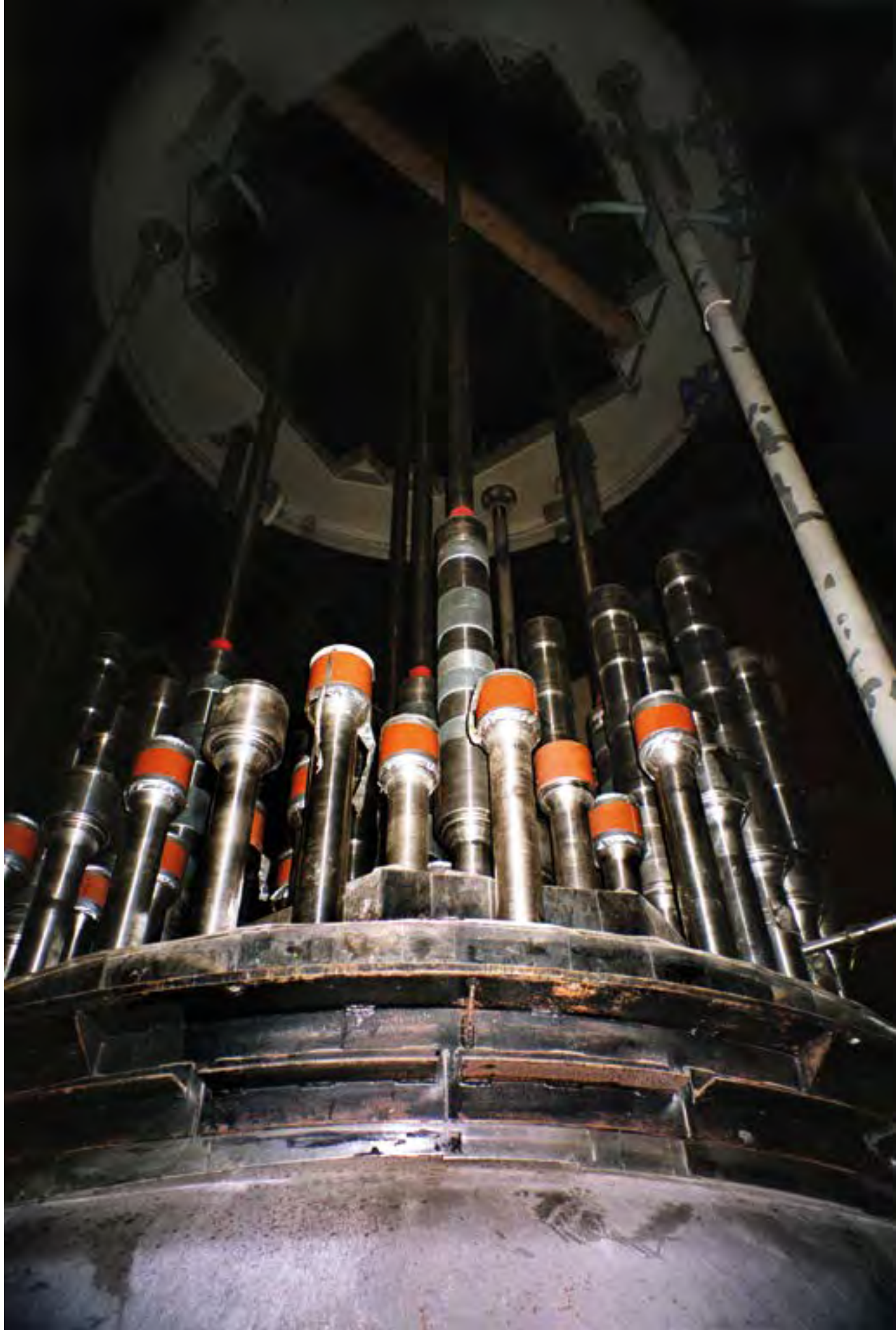


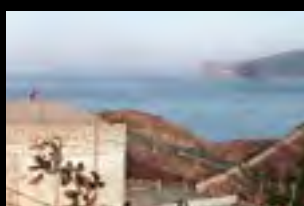
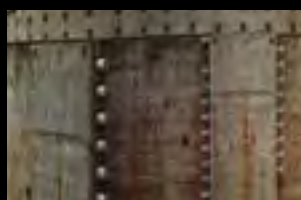
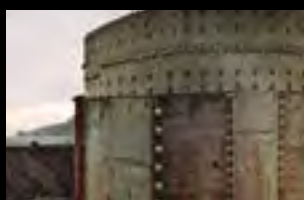






Nuclear Lemóniz · Core del reactor · 2003-2004 · Fotografía





Nuclear Lemóniz · Naturaleza Agredida · 2003-2006 · Vídeo 5' 08"



FALLO
MEDIOAMBIENTAL

FALLO
SISTEMA

FALLO
SISTEMA

FALLO
SISTEMA

FALLO
SISTEMA

FALLO
SISTEMA

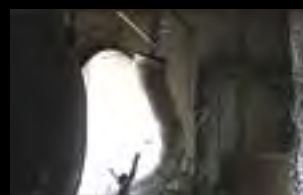
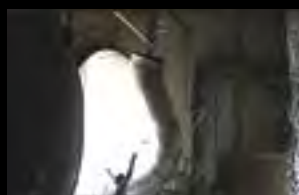
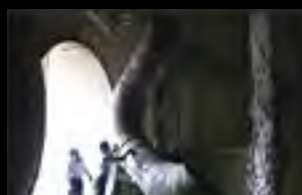
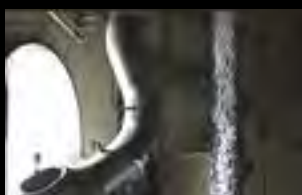
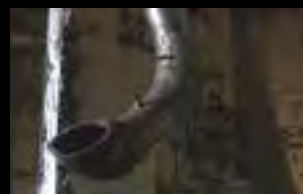
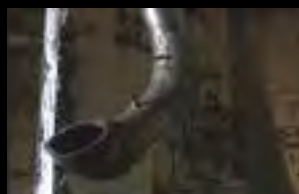
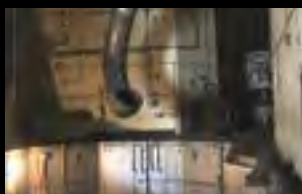
FALLO
SISTEMA

FALLO
SISTEMA

FALLO
SISTEMA

FALLO
SISTEMA

FALLO GENERAL MOTORES



Nuclear Lemóniz · Salido del infierno · 2003-2004 · Vídeo 9' 30"



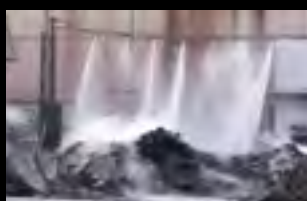
Nuclear Lemóniz · El descenso de la Cruz · 2003-2004 · Vídeo 9' 43"



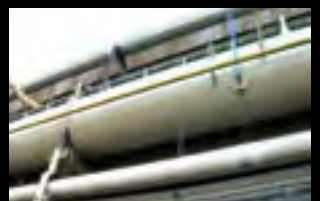
Nuclear Lemóniz · El gran muro · 2003-2004 · Vídeo 5' 18"



Nuclear Lemóniz · Turbina fragmentada · 2003-2004 · Vídeo 3' 41"



Siderurgia Arcelor · Humos. Estático · 2007-2014 · Vídeo 3' 12"



Siderurgia Arcelor · Recorrido aéreo. Dinámico · 2007-2014 · Vídeo 6' 36"



REGISTROS POSTCOLONIALES





LA BALSA DE LA MEDUSA

Menene Gras Balaguer

El viaje o el ejercicio viajero se incorpora de ordinario en la práctica artística de Marisa González, desde el inicio de su trayectoria en Chicago. Pero el viaje al que se quiere hacer referencia aquí es un viaje que tiene un sentido iniciático y que ella incorpora en su obra como una experiencia vital que no puede pasar desapercibida. Su intención de viaje responde más bien a una avidez de conocimiento que se revela en la mayoría de sus trabajos, asociada a la voluntad de entendimiento de estos “otros”, para ampliar horizontes respetando la visión que tienen de sí mismos y de lo que aspiran ser. El suyo, por otra parte, es un viaje por etapas, a destinos cuya representación en el imaginario occidental no le interesa, prefiriendo hacer la experiencia por sí misma, sin más compromiso que el que asume con su propia obra.

En gran parte de la obra de la artista, se comprueba esta correspondencia entre el viaje y el proyecto, como si el primero se realizara en función del concepto o idea que precede a su ejecución, teniendo en cuenta el carácter procesual que se registra en su inscripción. Los viajes a Asia constituyen el clásico paradigma de esta relación y de la intencionalidad subyacente, induciendo prácticas integradoras que se oponen claramente a la autonomía del arte. En los proyectos concebidos a raíz de estos viajes confluyen tanto la voluntad de aprehender lo insólito, inaudito y extraordinario y el claro objetivo de dirigir la mirada hacia los procesos globales de socialización intercultural que la reducción de las distancias ha favorecido en todos los regímenes de actividad. Desde el inicio de su trayectoria, ha concebido su dedicación al arte como una forma de habla, con varios niveles de significación, a través de las imágenes apenas transformadas o manipuladas que procedían de la captura de lo real y la realidad. La denuncia mediante el testimonio activo ha sido una de las constantes de su obra, con múltiples extensiones a todos los ámbitos de la vida, entendiendo que lo que llamamos cultura es un tejido social que articula diferentes agentes sociales, hábitos, costumbres y, en general, el comportamiento público y doméstico de los individuos, que se identifican entre sí por su pertenencia a un estado nación que regula política y económicamente su vida cotidiana.

La experiencia viajera le aporta información de primera mano, que de otro modo nunca podría llegar a obtener y que le permite interpretar visualmente a través de la imagen aquello que el mundo le presenta. Cualquier pretexto le sirve para poner en marcha el sistema de captura de todo aquello que indica la diferencia específica de una determinada cultura, convirtiendo este lugar en un terreno de análisis y a la vez de posible enunciación para mostrar/ demostrar lo que sucede en otras partes del mundo y las analogías existentes entre culturas de exclusión, intolerancia y esclavitud moderna en una sociedad de aparente igualdad como la que ha propiciado la globalización

del capital. Para la artista, el viaje es una experiencia iniciática en la medida en que es el principio de algo, de un asunto o tema para un relato; es un antes que ocupa un espacio y un tiempo. Tras los registros que convierten este antes en imagen, procederá a un tipo de espacialización, mediante la cual conseguirá la transformación de lo que ha visto en relato, creando una estructura narrativa, por breve que sea, e incluso sin principio ni desenlace. El espacio en la narratología contemporánea se considera, junto al tiempo, una categoría fundamental de la estructura narrativa de una historia, cuya presentación se hace por medio de un texto, de una construcción verbal o de una imagen. En todo acto narrativo hay un acto de habla, a través del cual se produce la comunicación entre el sujeto de la enunciación y el destinatario. Es bajo este supuesto, que se aconseja emprender la lectura de la mayoría de sus relatos inacabados, sin excluir la opción de que el lector los cierre o los deje abiertos, según crea conveniente.

En la obra de Marisa González, la acción del viaje se registra como estímulo para recorrer geografías alejadas del estudio de la calle Argensola, en Madrid, donde practica esta escritura visual a la que es adicta, evadiendo las palabras, pero no el sistema lingüístico al que da otras aplicaciones, empleando un lenguaje audiovisual que ha conseguido hacer propio. Ella dice y narra lo que ve, reproduciendo imágenes a través de la fotografía o del vídeo. Por evidente o intrascendente que pueda parecer una determinada escena, lo obvio no existe para ella, cuando se obliga a percibir lo insólito o inaudito de una realidad que la inercia nos impide reconocer como algo extraordinario. Su ventaja consiste en esta disponibilidad para percibir lo extraordinario en lo común y para no dejar de cuestionarse paralelamente nuestra sumisión al sistema o la no intervención en procesos que contribuyen a consolidar la lógica del capital que mueve la economía mundial.

Entre los márgenes o intersticios de breves estancias en algunos enclaves significativos del continente asiático, la producción realizada por Marisa González deja ver numerosas coincidencias con su manera



Serie Japón · Kyoto · 1976 · Diapositiva



Serie Tailandia · Sky Up Train · 2007 · Vídeo 8'

de interrogarse sobre el papel y la función del arte, huyendo de los tópicos al uso. Sus constantes, basadas en la reivindicación de un arte no ajeno a la vida política y social de nuestras sociedades, ni a las relaciones entre cultura y poder, se mantienen interactuando con los objetivos que se entrecruzan ante ella, cuando se encuentra en un mundo diferente del que es habitualmente el suyo. Los viajes al continente asiático le han llevado a desarrollar las series en otro lugar, cuya identificación resulta innegociable. La geografía humana y política, la antropología y la sociología parecen estar implicadas en los trabajos que ha realizado, más haciendo un uso alternativo de las mismas que en tanto disciplinas académicas, para proceder a la investigación y análisis de casos en los países asiáticos que ha visitado. En la apropiación del territorio y su manipulación de la información que éste aporta, parece actuar contra-cartografiando las propiedades de un lugar específico, cuyas connotaciones pone en entredicho, para imponer su visión y transmitirla.

La predisposición para hacer un trabajo de campo sobre el terreno ha sido una de las ventajas de la artista, para el hallazgo de lo que estaba buscando en un determinado momento de su vida. Siempre con la cámara fotográfica y la cámara de vídeo en mano, ha podido captar escenarios originales e irrepetibles que forman parte de las vidas cotidianas de las personas y su relación con la cultura local. Gracias a la reducción de tamaño de la cámara de vídeo, ha podido obtener imágenes en alta definición sin necesidad de transportar los equipos de antaño. En muchas ocasiones, ha llegado a decir que su proyecto no puede disociarse de la evolución de la fotografía y del vídeo gracias a la tecnología y sus aplicaciones en el sector de las telecomunicaciones. La popularidad que ha alcanzado la imagen roza el paroxismo, por la facilidad con la que puede reemplazar la propia realidad. Pero, simultáneamente, para ella el poder de la imagen consiste también en la capacidad de rescate de lo que el tiempo borra, el valor del testimonio y la transmisión de la información que captura para el espectador o lector anónimo de las visiones que estructura y articula en discurso, pese a su temporalidad.

Nunca se ha hablado del conjunto de la producción realizada por la artista en Asia; sólo aisladamente, como es el caso de *Ellas filipinas*, que ha tenido una resonancia notable en los medios de comunicación y se expuso entre otros lugares en la Bienal de Arquitectura de Venecia (2012). El resto se conoce mal y nunca se ha pensado en la artista adoptando el papel del cartógrafo, que primero viaja al sitio y después, antes de proceder a cartografiar y contra-cartografiar el lugar, emplea todo tipo de recursos para establecer los parámetros comparativos y definir aspectos que se requieren para el diseño del mapa. Cuando se intenta abarcar los trabajos que ha hecho en el transcurso de la última década en Asia, es fácil tener la tentación de diseñar las rutas que ha hecho en el transcurso del tiempo mencionado, para ubicar los diferentes trabajos que ha realizado en el espacio al que pertenecen. Los países que ha visitado y en los que ella ha hecho un proyecto, cualquiera que sea su envergadura, son: Tailandia, Bután, India, China, Birmania, Hong Kong y Filipinas.

En ocasiones, es como si hiciera un diario de viaje con imágenes, en lugar de escribir con palabras lo que está viendo, mediante la fotografía o el vídeo. La inmediatez sólo le permite tener la intuición de que una escena de improviso vale la pena y necesita dejarlo todo para resolver eficazmente la captura y seguir después explorando si hay o no indicios suficientes, como para seguir la pista de aquellos que convierte en objeto de secuestro con sus cámaras. La realidad le ofrece por sí misma los modelos; no necesita hacer antes una composición de lugar y disponer a continuación los elementos de la escena y las figuras que actúan en un determinado paisaje reinventado por ella. El mundo es un escenario donde ella busca sus localizaciones y deja que la acción se inicie, o se desarrolle, tenga o no principio y desenlace. “Está pasando” en algunos de sus vídeos resulta ser la clave de lo que se nos comunica, aunque haya un trabajo de laboratorio para adecuar imagen y sonido, o para sacrificar tomas aleatorias, limpiar y articular datos para componer un texto con imágenes en movimiento, cuya naturaleza parlante deriva de la

misma acción que les da un sentido. Cabe advertir que en este texto no se abarca la producción en formato fotográfico sino subsidiariamente, aunque esto implique sacrificar algunos aspectos de su trabajo o proyectos como la serie realizada en Japón en los años 70, cuando todavía no utilizaba la cámara de vídeo para hacer los registros y capturas en los que se prodiga a partir de 2007, a raíz del viaje a Tailandia, donde da un giro en esta dirección y donde cree ver el cruce de civilizaciones y la convivencia de una cultura local con el culto a un sistema global, sin aparentes traumas ni conflictos, aún a costa de que esto suponga la pérdida silenciosa de nacionalidad y el deterioro de la identidad.

La primera experiencia relevante en el ámbito de los proyectos realizados en Asia es el vídeo que hizo en Tailandia, *Sky ad train Bangkok* en 2007. Lo que interesa a la artista no es este tren moderno que atraviesa la ciudad, ni tampoco los viajeros que transporta a diario, sino la publicidad que reviste sus paredes y la recepción pasiva por parte de los ciudadanos que se someten a la dictadura de las marcas y al consumo inducido. El Sky Train circula por las arterias y venas del transporte metropolitano transmitiendo este mensaje día y noche, sin encontrar oposición ni resistencia. La artista registra este hecho en andenes y vagones, como si quisiera boicotear el sistema, denunciando un fenómeno que la globalización económica ha impuesto en un mundo, que se ha dejado colonizar de nuevo por los símbolos de una publicidad engañosa que procede de occidente. La impunidad con la que este tipo de fenómenos se reproduce en el mundo entero no deja ver que su cultura nativa es simultáneamente aplastada y difícilmente podrá sobrevivir, a medida que el progreso inunde hasta las áreas más apartadas de la capital.

Antes de viajar a Bután, la artista se propone aprovechar la oportunidad para explorar la posibilidad de hacer un proyecto en este país que no conoce, pero al que quiere acercarse sin ideas preconcebidas. Esta excolonia británica, como lo son Bangladesh, Birmania, India, Nepal, Pakistán y Sri Lanka, es un país que aún permanece aislado en cierto modo, de-

bido en primer lugar a su geografía y a su historia, siendo la agricultura su principal fuente de riqueza. Al extranjero no le resulta fácil adaptarse, en la medida en que la industria turística está poco desarrollada aún y que los medios de transporte interno no facilitan particularmente los desplazamientos. La artista vislumbra un país en la pequeña ciudad Timbú, la capital, que aún permanece lejos de haberse contaminado por el proceso globalizador y que exhibe su cultura local como uno de los rasgos decisivos de su singularidad.

En *1 de cada 4* (2007), hace una aproximación no tanto al paisaje como a las figuras que lo habitan en su vida cotidiana, sin otro objeto que el de dejarse sorprender por las escenas que se colocan ante el ojo de la cámara. No obstante, las sucesivas localizaciones son determinantes en relación a las figuras que las habitan, teniendo en cuenta que la religiosidad de este país convive con el proceso de modernización que hace de puente entre tradición y globalización. Los monasterios y templos Dzong de Phodang, Punakha, Thimphu y Paro son los escenarios en los que contempla las apariciones de estas figuras que sonríen ante la cámara anónima que los enfoca. Los monjes niños o adultos son los protagonistas de las escenas que registra, haciendo un seguimiento de los sucesivos movimientos que le es dado contemplar, sin intención de elaborar un documental. Se trata más bien de estampas fugaces que se suceden ante su mirada y que graba con la intención de desarrollar estas imágenes posteriormente en el estudio, a partir de la secuencia, es decir de frases que se deben integrar en un conjunto superior para su significación, pero que en su caso quieren tener un valor por sí mismas y mantener su ritmo narrativo. En idéntica medida, la artista rechaza la temporalización lineal del relato, que ve como una imposición convencional a la que se opone, considerando que ésta niega la experimentación en el ámbito de la narratividad a la que se presta la imagen y que el vídeo desde sus inicios, como máquina de narrar, ha favorecido hasta proponerse como el principio de su negación.



Burma · 1 de cada 4 · 2007 · Vídeo 9' 00"



India · Back and Forth / De mujeres y monos · 2010-2012 · Vídeo 5'

India es un país en el que encuentra innumerables escenarios y localizaciones espontáneas, que se abren paso a su curiosidad, aunque deba hacer una elección no pudiendo grabar indiscriminadamente todo lo que ve. Delhi es la ciudad donde decide centrar su atención, pero finalmente el rechazo a la imagen turística que la caracteriza la lleva a hacer registros intimistas, contrariamente a lo que podría parecer ante la visualidad de lo que sucede en la calle. Mirando desde la ventana de la habitación del hotel, descubre las terrazas y tejados de la ciudad. En una de ellas, ve unos personajes apareciendo y desapareciendo alternativamente. Ignorando que alguien les está mirando, se mueven libremente en este pequeño espacio doméstico al aire libre y bajo un cielo opaco. La artista espía sus gestos: ve, pero no oye. No sabe lo que se dicen entre sí. Coge la cámara y graba, como si el tercer ojo pudiera registrar más detalles de los que ella es capaz de ver. Cuando llegue al estudio, repasará muchas veces cada toma y podrá reparar en cosas que no había detectado a primera vista. Es como si empezara reuniendo datos, que después debe elaborar para crear una narrativa específica, donde su intervención es la clave de la estructura semántica y del potencial significativo del que son portadoras las imágenes seleccionadas.

El desenlace es una extraña fotografía de paisaje —unas terrazas en Delhi—. La artista pacientemente espera a que algo se mueva mientras registra el tiempo de exposición, hasta que cree obtener lo que busca. Estas figuras humanas que trajinan en las azoteas, apareciendo y desapareciendo bajo el cielo opaco, forman parte de una escena casi fantasmagórica en la que la artista no puede intervenir, no sólo debido a la distancia sino al cristal de la ventana que la separa y la excluye. Esta grabación está en proceso de edición aún, pero su mención facilita la asociación con los otros dos títulos, *Back and Forth* (2010) y *En fila india* (2010), ya completados. El primero de ellos une a los monos y a las mujeres en dos escenas que se producen con un intermedio de doce horas: a las siete de la mañana, desde la misma ventana del hotel, el ojo capta un grupo de monos circulando ágil-



India · En fila india · 2010 · Vídeo 5' 30"

mente en lo alto de una alambrada, como si fueran equilibristas espontáneos que se divierten entre ellos y viniendo, comunicándose con gestos como si fueran seres humanos; y a las siete de la tarde, un grupo de mujeres porteadoras entran y salen de un recinto llevando encima de la cabeza una especie de cesta con escombros. La paradoja resultante de esta comparación entre los monos que invaden los espacios domésticos de todos los barrios de la ciudad, como auténticos intrusos depredadores con los que se ha de convivir, y las miles de mujeres anónimas que son tratadas como animales de carga, pretende sugerir la subalternidad de la mujer en la India postcolonial. Pese a las promesas para alcanzar la escolarización total de la mujer en el país y para alcanzar la erradicación de la violencia de género, las violaciones que se producen a diario de los derechos fundamentales prueban que estos objetivos están lejos de haberse cumplido.

En fila india registra un grupo de escolares, niños y niñas, procedentes de Arana que son llevados de visita a Delhi. Los niños primero, seguidos de las niñas vestidas de uniforme, que sonríen cuando se saben miradas por la cámara, creyéndose “extras” involuntarias para una película que se podría estar rodando, porque alguien ha reparado en ellas. El vídeo es una estampa urbana que enfoca a este colectivo en el que la artista quiere ver la esperanza de un cambio generacional y la liberación de una mujer oprimida por el sistema de castas y un sistema económico que consolida su subalternidad. El discurso feminista que Marisa González incorpora a sus registros forma parte de su espíritu combativo en todas las cuestiones de género que son propias de la circunstancia de ser mujer, entendiendo como dice Nelly Richard que lo “femenino” es una fuerza desestabilizante, la imagen del des-orden, y que la categoría “mujer” es “parte de la crisis de identidad, que tanto la literatura y la política deben exacerbar”. En este caso, en una sociedad de castas y en un país en el que esta condición contribuye a la privación de su libertad y autonomía en muchos sectores sociales, al igual que a la violación de sus derechos fundamentales, los argu-

mentos para su denuncia forman parte del discurso postcolonial que se pueden resumir en la pregunta clave de Gayatri Spivak sobre el habla del subalterno, cuyo silencio es la aceptación de su sumisión a un sistema que ha perpetuado la dominación colonial internamente después de la independencia del país.

En la obra de Marisa González no sólo se puede observar la intertextualidad que pone en relación las diferentes partes o capítulos que la componen, sino que además se aprecia también lo que Hal Foster define como autonomía relativa del arte, en la medida en que aquella no sólo aparece en un contexto dado y movedizo, que impone sus condiciones, sino que además replantea o reformula sus propios límites. El contexto nunca es único ni uniforme; y por otra parte, la performatividad del arte debe diferenciarse —¿o acaso dis-diferenciarse? como diría también Nelly Richard— para conservar el poder semántico de los signos y la fuerza de las relaciones de dependencia mutua que se generan a partir de todos los elementos de un conjunto en una determinada estructura. En líneas generales, la práctica artística o las operaciones que se activan a partir de una estrategia específica tienen para la artista la finalidad de enmarcarse en el ámbito de la crítica cultural; el valor artístico y estético de la obra ha de residir para ella en la respuesta que el arte puede dar ante un mundo que exige el compromiso ético-político, para desenmascarar regímenes sociales que perpetúan la violencia de género, la desigualdad social e incluso la esclavitud contemporánea. Las mutaciones que estos regímenes experimentan son también comparables a la difusa incertidumbre derivada de los distanciamientos entre teoría y práctica, aun cuando exista la voluntad de hacer corresponder la práctica artística con aquello que supuestamente debe o corresponde hacerse. El arte para ella es compromiso y desde esta perspectiva nunca renunciará a asumir el carácter experimental, que a su entender es lo que le permite avanzar y transformarse, transformando a su vez el contexto en el que se produce y al que intenta responder. De ahí que comparta la limitación de su autonomía y el fin de la autorreferencialidad de lo artístico, a la que

se refieren Richard y García-Canclini. Esto afecta necesariamente al concepto de obra y al modo en que la artista la reemplaza más bien por el proyecto y la construcción semántica de una narrativa que se desarrolla en contacto con una realidad específica.

Entre los destinos asiáticos, Pekín es la ciudad en la que ve representada la transformación de un país, cuyo desarrollo ha experimentado en muy pocos años una aceleración impensable hace tan sólo tres décadas. La observación del entorno, la curiosidad y la voluntad de aprovechar la sorpresa para el registro de aquello que es objeto de contemplación, a pesar del escaso tiempo que fluye entre lo que se ve y lo que se retiene mediante la memoria de la máquina que fija la imagen, confluyen en todas y cada una de las demostraciones que ella hace a través de sus grabaciones. En Pekín, la artista hace registros en un mercado tratando de captar la magnitud del consumo que ha penetrado masivamente en este país, fomentando la necesidad de acumular bienes como el equivalente de una sociedad del bienestar, cuya novedad constituye un importante aliciente para su transformación. Los cinco planos o secuencias que se yuxtaponen entre sí aparecen renombrados, bajo el título general de *Cuentos chinos* que los agrupa, haciendo alusión respectivamente a lo que se quiere comunicar: *Vivitos y coleando*; *Subsisten en la marea negra*; *Con las manos en la masa* y *Venden el elixir de la salud*. El producto que se expone es comparado con las masas que recorren el mercado para su adquisición. La relación, sin embargo, no es directa sino de yuxtaposición de cantidades, para que se pueda proceder a la comparación entre el consumidor y el producto de consumo. Sujeto y objeto acaban igualándose por medio de la analogía o las semejanzas que delatan su enajenación. Una cita conservadora de Montesquieu extraída de *El Espíritu de las Leyes* (1747) sobre los chinos encabeza el vídeo: “El comprador ha de llevar su propio peso, pues todo mercader tiene tres pesos: uno fuerte para comprar, otro ligero para vender y otro justo para aquellos que están por encima de él”. No obstante, el aislamiento de estas observaciones parece derivar en una exhibi-

ción del exotismo que alimenta el discurso colonial, pese al acierto de otras consideraciones acerca de la historia de este pueblo, sus costumbres, religión y leyes y la finalidad que su autor perseguía con sus argumentos, a favor de la tolerancia.

Mediante la práctica del vídeo, Marisa González recurre a un discurso auto reflexivo, mediante el cual se entromete en mundos que trata de mostrar con el afán de des-ocultar dinámicas sociales que se implantan desde el poder económico y político en el ámbito local y global. *La retórica del Imperio* de David Spurr establece múltiples lecturas del término imperio e imperialismo que se caracteriza por construir una zanja de exclusión entre el yo y todo Otro que se proponga como tal. La adopción de un discurso legitimador de las prácticas derivadas del ejercicio de la dominación del Otro no se limita a la relación entre un Estado poderoso y las sociedades más débiles, sino a la relación entre individuos de una misma sociedad, los que detentan el poder y los sometidos a su dominio. Marisa González trata de oponerse a este tipo de discurso y a las estrategias retóricas que pretenden naturalizar las aspiraciones e ideales no sólo de las potencias imperiales sino también de prácticas de dominación socialmente más comunes y domésticas, aunque menos reconocidas. De ahí que sus vídeos denoten hostilidad hacia la escritura de viajes que se utilizó durante siglos para legitimar prácticas de dominación y exclusión, estando más cerca de aquellas narrativas que en el siglo XVIII contribuyeron a los combativos manifiestos en pos de la tolerancia, exponiendo o demostrando la relatividad de creencias y costumbres que la observación y la experiencia aportaban de todos los mundos conocidos.

The Road to Mandalay (2012-2014) es un vídeo de vídeos que recoge varias escenas domésticas de un país complejo, que la artista visitó por primera vez en los años 70 durante la dictadura militar, y al que vuelve en 2012, dos años después de la liberación de la Premio Nobel de la Paz (1991) Aung San Suu Kyi, hija del general Aung San. La historia de este país está atravesada de conflictos y baños de sangre que culminan en una dictadura militar durante más de

cincuenta años y la violación sistemática de los derechos humanos. Tras el golpe de estado de 1988 la junta militar cambió la antigua denominación de Birmania por la de República de la Unión de Myanmar, que la ONU y la UE aprobaron, pero no los opositores al régimen ni otros países de la región. La descripción de los hechos es forzosamente incompleta, pero sólo se trata de nombrar circunstancias que permiten intuir el interés de la artista por este país y por Aung San Suu Kyi (Rangún, 1945), héroe nacional, cuya oposición al régimen le valió su detención, la prisión y el arresto domiciliario desde 1989 hasta el 12 de noviembre de 2010 que fue liberada. En su resistencia, después de pasar parte de su adolescencia en India, hacer sus estudios en Oxford y trabajar en Naciones Unidas, se convirtió en el símbolo de la oposición y la posibilidad de un cambio así como la defensa de la paz, que ella consideraba incuestionable. Desde que regresó a su país en 1988, un año antes de su detención, inició su militancia en la Liga Nacional para la Democracia y nunca abandonó la lucha hasta el fin de la dictadura.

La geografía física, la geografía humana, económica y política confluyen en la visión que la artista se hace de este país esencialmente agrícola y rural, cuyo patrimonio cultural e histórico no puede pasar desapercibido. El título *The Road to Mandalay* insinúa cierto parecido con un largometraje de ficción, aunque sólo se haga alusión al viaje a la ciudad. Mandalay era la capital imperial de Myanmar y es la segunda ciudad más poblada del país, situada en la zona seca junto al río Irawadi. Con las grabaciones de escenas varias, la artista apunta a aspectos que socialmente le parecen interesantes y susceptibles de combinarse en un mosaico donde el orden de las secuencias no altera el resultado final. La primera de ellas reproduce el U Bein, el puente de teca más largo del mundo construido en 1850 y con 1,2 kilómetros de longitud, que recorren transeúntes anónimos de una parte a otra al atardecer, andando o montados en sus bicicletas, para atravesar el lago Taungthaman, en cuyos alrededores se encuentra la ciudad de la inmortalidad, Amarapura, y numerosos templos budistas que evo-



can el esplendor del budismo, la religión predominante de este país. Para la artista el puente es el símbolo del largo camino a la democracia que han recorrido durante más de cincuenta años los opositores al régimen dictatorial. La imagen invita a la contemplación, como lo hace aquella escena en la que unos obreros hacen pan de oro para cubrir las figuras de los budas y las fachadas de las pagodas y de los templos. Cuando la cámara nos coloca ante las puertas de la casa de Aung San Suu Kyi, donde ésta permaneció durante tantos años en arresto domiciliario, vemos salir a un grupo de periodistas después de una rueda de prensa. La escena sirve para recordar a esta figura que ha dedicado su vida a la lucha por la libertad de expresión y por la democracia, en un país donde la severidad de la dictadura se aplicaba a cualquier atisbo de oposición con duras penas. El costumbrismo unido a la cultura del arroz en este país en vías de desarrollo se pone de relieve en las escenas que sucesivamente se desglosan como la estación de tren, donde la gente invade ociosamente las vías para mirar el paso del ferrocarril; o el grupo de novicias jóvenes que hacen sus tareas domésticas limpiando el templo; los niños y niñas con el protector solar sobre sus rostros como si fueran mascarillas en clase, en un orfanato cercano; la alfarería y por último, la colección de budas que la artista reúne a raíz de su visita a los templos budistas más conocidos. Cada una de estas escenas compone un microcosmos que

se puede ver por separado o unido al resto como una sola historia, cuyo valor en todos los casos reside en documentar el testimonio, mediante la imagen en movimiento.

Gran parte de las fronteras físicas se han derribado, pero se han edificado otras, en algunos casos invisibles, que dividen, separan e impiden la movilidad de la masa indigente que abandona sus orígenes en busca de medios para sobrevivir. En este universo fragilizado por la desigualdad, la violencia de género, la industria del sexo y las leyes del mercado de la oferta y la demanda de empleo, *Ellas filipinas* (2010-2014) no es sólo el proyecto más completo de todos los que ha realizado Marisa González en contacto con las culturas asiáticas de los diferentes países que ha visitado, sino también el más crítico. El resultado de su esfuerzo se evidencia en el documental de 53' que realizó a partir de las primeras impresiones que recibió en un viaje a Hong Kong recorriendo el centro neurálgico de la ciudad un domingo cualquiera, ante la ocupación pacífica de un espacio urbano por parte de un colectivo anónimo, cuya presencia le hizo interesarse por sus integrantes. Alrededor de 150 000 mujeres filipinas trabajan como empleadas en el servicio doméstico en Hong Kong, tras haber sido reclutadas previamente en las agencias de colocación de su propio país, y ser aceptadas como candidatas por reunir los requerimientos exigidos, que atentan directamente contra la dignidad de las personas. Talla,



Hong Kong · Let the People Decide · 2010 · Vídeo 5' 00"

peso, altura media, conocimiento y dominio del inglés y estudios, entre otras condiciones, se plantean en la publicidad que se divulga para estos puestos de trabajo en el ámbito del servicio doméstico, que atraen a multitud de mujeres que aspiran a cambiar sus vidas, alimentar a la familia y procurar un futuro mejor para sus hijos. La primera aproximación consistió en enfocar la cámara a este colectivo que parecía pasar todo el día reunido debajo del banco HSBC, construido por Norman Foster como figuras del paisaje financiero y comercial del centro urbano de la ciudad. La capacidad de este grupo de intrusas para transformar los usos del espacio público en un espacio de ocio y convivencia entre iguales, con su concentración silenciosa en su único día libre de la semana llamó la atención de la artista. Le sorprendió la habilidad con la que estas mujeres filipinas en su único día de descanso construían con cartones habitáculos para guarecerse y reunirse en diferentes grupos.

La apropiación y cambio de uso de un espacio representativo de la economía global, como la sede principal del HSBC (Hong Kong Banking Services) en Hong Kong resulta cuando menos paradójico. El edificio fue construido entre 1979 y 1985 y consta de 99 000 m² de superficie útil. Originalmente el grupo HSBC fue fundado por un escocés residente en Hong

Kong, Thomas Sutherland, en 1865, con el nombre The Hong Kong and Shanghai Banking Corporation Limited, las dos ciudades donde se estableció para financiar el creciente comercio entre China y Europa. El conjunto edificado en Hong Kong rodea una plaza de grandes dimensiones, concebida como espacio público sin muros y de fácil acceso, en cuyos cristales de la primera planta se refleja todo lo que pasa en este escenario situado a pie de calle. Los transeúntes anónimos circulan ante esta sofisticada construcción de acero y hormigón, y el domingo se convierte en el punto de encuentro de todas las mujeres filipinas que trabajan en el servicio doméstico. Para la comunidad filipina que trabaja en este ámbito laboral es una cita obligada, que pone en contacto a unas con otras –la comunicación fluye entre ellas al intercambiar sus historias, pasado y presente, de manera que muchas esperan este día donde pueden poner en común lo que les sucede y a la vez compartir el destino que les ha tocado vivir. La ocupación del *downtown* las devuelve a Filipinas, aunque sólo sea por un día a la semana. Inventan casas de cartón, comparten la comida, se cuentan lo que les ha sucedido durante el aislamiento en el que viven los otros seis días de la semana, preparan sus envíos de ropa, juguetes o de todo aquello que recogen y creen que puede ser útil a sus familiares. El objetivo de la emigración filipina es

la mujer, y según datos de las Naciones Unidas son ellas las que aportan el 80 % de las remesas que llegan al país trabajando dos y tres veces más que los hombres y forman parte del segmento de población que sufre más dramáticamente el tráfico humano y la explotación sexual.

En *Ellas filipinas*, Marisa González trata de abordar este fenómeno a partir del encuentro en Hong Kong con algunas mujeres del colectivo a quienes entrevistó en un primer viaje para conocer su situación y de las que recabó información para una cita posterior en Filipinas con los familiares, maridos e hijos a los que ellas mantienen para recabar más información. En muchos casos, pudo percibir que el destino de su sacrificio iba a parar en manos de los esposos que muchas veces amplían sus familias a costa de las remesas que envían sus mujeres o dedican estos ingresos a la bebida y otros tipos de consumo que nada tienen que ver con la subsistencia y educación de los hijos. El trabajo de la artista imita el del periodismo profesional para investigar la diáspora filipina y el protagonismo de la mujer en este éxodo que la convierte en objeto de la violencia simbólica. En *After Postcolonialism. Remapping Philippines*, E. San Juan Jr. considera que todavía nos encontramos en la época de las migraciones transnacionales y del tráfico de cuerpos humanos, y que el movimiento de gentes y nacionalidades en coyunturas históricas particulares es protagonizada fundamentalmente por portadores de una cultura pre-capitalista, que se insertan en un modo de producción capitalista compartiendo dentro del grupo una crisis existencial derivada de la separación, el desarraigo, el exilio y el aislamiento. Esta crisis, según el autor, asume una desintegración del modo de vida anterior, debido al choque con la cultura económica del país de llegada, en el paso de la desposesión a la auto integración emergente, lo que por supuesto varía de un país a otro de acogida. El total de ciudadanos filipinos que emigran asciende a nueve millones y medio, un 10 % de la población, y la mayoría son mujeres. El país que recibe el mayor número de emigrantes filipinos es con diferencia EE. UU. (2 500 000), seguido de Arabia Saudí

(900 000), Malasia, Italia y Japón respectivamente (500 000), Australia (400 000), España (25 000), México (200 000), Emiratos Árabes Unidos (170 000) y Hong Kong (150 000).

Algunas de las llamadas *Foreing Domestic Helpers* (FDH) y *Overseas Domestic Helpers* (ODH), también llamadas “esclavas en una cárcel de oro” por ciertos medios de comunicación, llevan más de veinte y hasta casi treinta años trabajando en esta ciudad, levantándose a las 5:30 de la mañana y acostándose a las 11 de la noche. En *Migrante. The Filipino Diaspora* (2013), el cineasta Joel C. Lamangan retrata el drama de las emigrantes filipinas, partiendo del hecho de que con frecuencia son las víctimas mudas de los malos tratos por parte de quienes las emplean. La protagonista de la película, Frida, es una mujer violada por el dueño de la casa donde sirve, pero ella intentará sobrevivir a pesar de su consternación. Mientras, su marido, Andy pide dinero para ir a buscarla, porque uno de los hijos padece cáncer y necesita que se cuide de él. No es la historia de una mujer, sino de muchas mujeres que pagan un alto precio meramente por aspirar a mejorar su condición y la de los suyos. De un tiempo a esta parte, tanto el cine como la televisión filipina se han ocupado de la diáspora y del regreso, no menos diásporico, al país, identificando un fenómeno muy popular y socialmente muy extendido con el fin de mediar entre el sujeto que regresa y la familia donde se reinserta. Son las caras y el reverso de lo que llama estética de la movilidad Martin F. Malanansan, de la Universidad de Illinois, en su estudio sobre la diáspora filipina. No es el único en analizar la situación del que se va y del que regresa, como se desprende de otros estudios como *Not Home but Here: Writing from the Filipino Diaspora* de Luisa A. Igloria, la cual reclama con urgencia que se tenga en cuenta la situación de este segmento de la población filipina.

La artista pensó que documentar este fenómeno podía ser de interés para denunciar un hecho que se repite en las mayores democracias del mundo, a raíz de la existencia de una mano de obra extranjera que favorece formas enmascaradas de esclavitud

basadas en una legislación, que legaliza sistemáticamente los abusos de poder y la violación de los derechos humanos con los más débiles, más frágiles o más vulnerables. De ahí que su trabajo sea también una propuesta para entender tanto el compromiso del arte hoy como el arte comprometido, que es la única forma y práctica del arte que ella ve posible en un mundo como el actual. Jonathan Y. Okamura, de la Universidad de Hawai, en *The Global Filipino Diaspora as an imagined Community*, aborda en general la diáspora filipina como fenómeno constitutivo de una comunidad imaginada a través de la circulación transnacional de gente, dinero, bienes e información hacia y del archipiélago filipino. Según él, esta transacciones incluyen visitas de los inmigrantes que trabajan fuera y vuelven a sus casas, envíos de dinero y de artículos de consumo a sus parientes, llamadas de teléfono internacionales por las que fluye la información hacia y desde Filipinas. Su objeto es demostrar cómo el espacio de la diáspora global filipina se construye y reproduce socialmente a través de la circulación y de los movimientos transnacionales de bienes y personas, que son a su vez portadoras de una información vinculante entre sujeto y lugar de origen o de adopción. La era de las migraciones, como se ha denominado la presente circulación global de mano de obra o de refugiados políticos, ha engendrado una nueva dinámica cultural y social, que acoge por un lado la relación sentimental de los migrantes con el país que abandonan y por otra, su contribución involuntaria en la re-territorialización del país o la ciudad de la que se apropian. Las diásporas —dice Okamura— desafían la correspondencia entre nación, cultura, identidad y lugar, como resultado de la globalización del capital, del trabajo, de la comunicación y de la cultura, y a causa de la pertenencia de los migrantes a una o más culturas.

Let People decide (2010) es un vídeo breve realizado también en Hong Kong, que muestra a un grupo de manifestantes nativos en procesión por las calles del centro de la ciudad. La concentración es la respuesta pacífica de la población local a la construcción del tren de alta velocidad que unirá en 2016 Hong

Kong con Shenzhen, Guanzhou y Pekín, recorriendo una distancia total de 2260 km y que alcanzará una velocidad de 350 km/h. En 2020, sumando estas líneas a las otras cuatro, de este a oeste, todavía en construcción, China contará con el sistema ferroviario de alta velocidad tecnológicamente más avanzado y más extenso del mundo. Sintonizando la protesta pacífica de los manifestantes contra la construcción de la mencionada línea ferroviaria que borrará el paisaje rural imponiéndose sobre sus actuales habitantes, y los ejecutivos que hacen gimnasia en la azotea de un edificio de oficinas de la ciudad, la artista delata los contrastes que pueden darse en una de las ciudades del planeta que no sólo lidera la economía del sudeste asiático sino la economía mundial. En uno de los centros urbanos neurálgicos, los manifestantes se desplazan simulando portar arroz en sus manos y agachándose cada veintiséis pasos para emular la extensión en kilómetros que será intervenida por la tecnología de la alta velocidad. Una pancarta reza “Let the people decide how to use people’s money”, reclamando un proceso participativo en el que el pueblo pueda decidir por mayoría si acepta o no esta invasión de los campos de arroz que perjudica sin duda a sus cultivadores. Hasta el 1 de julio de 1997, colonia del Reino Unido, y actualmente denominada Región Administrativa especial de la República Popular China, Hong Kong debate su futuro en los violentos enfrentamientos que se han producido entre estudiantes y policía sin que las diferentes conversaciones a nivel oficial hayan conseguido reducir la tensión. Más bien al contrario, parece que la resistencia no cesará hasta que el diálogo consiga que se hagan cesiones por todas las partes implicadas. Marisa González se apoya en las contradicciones que se producen entre tradición y modernización, entre la excolonia y su actual situación administrativa, sin querer aportar soluciones, sólo con mostrar lo que el ojo de la cámara ve y percibe, como si incorporara los cinco sentidos que pone en juego el ojo humano.





Página anterior y siguientes · Ellas filipinas · 2010-2012 · Fotografía













Ellas filipinas · Testimonios de ida y vuelta · 2010-2014 · Vídeo 9' 38"

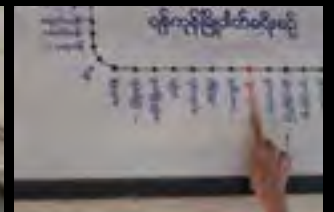
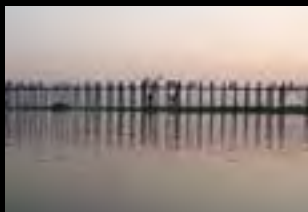
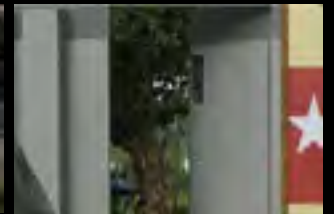


Ellas filipinas · Hacen Cajas · 2010-2014 · Vídeo 3' 52"



Ellas filipinas · Casitas · 2010-2014 · Vídeo 6' 06"





The Road to Mandalay · The Lady · 2012-2014 · Video 11' 37"



The Road to Mandalay · Los panes de oro · 2012-2014 · Video 2'



The Road to Mandalay · Mujeres con vasijas · 2012-2014 · Vídeo 2' 38"



The Road to Mandalay · Escuela · 2012-2014 · Vídeo 1' 23"



The Road to Mandalay · El baile · 2012-2014 · Vídeo 1' 50"



Marisa González dirigiendo el Taller de Arte Actual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid · 2012

CRONOLOGÍA

1971-2015





Marisa González en manifestación contra la Guerra de Vietnam en Chicago · 1971

Marisa González (Bilbao, 1945)

Vive y trabaja en Madrid. Licenciada en Música en el Conservatorio de Bilbao y en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en 1971, máster en el Art Institute de Chicago en el Departamento de Sistemas Generativos en 1973 y B.F.A. en la Corcoran School of Art, Washington D. C. en 1976.

Ha realizado más de 50 exposiciones individuales y 100 colectivas en instituciones destacadas en España, Europa, América y Asia.

www.marisagonzalez.com

Principales Exposiciones individuales

Las primeras exposiciones individuales de Marisa González tienen lugar en Estados Unidos: en la School of Art Institute de Chicago en 1972, en The Dupont Center Corcoran Gallery, Washington D. C. en 1975 y en 1976. Tras celebrar en 1977 su primera exposición individual en España, en la galería Aritza de Bilbao, en 1980 expondrá en la galería AELE de Madrid dirigida por Evelyn Botella, con quien permanecerá hasta el cierre de la galería en 2013 presentando sus proyectos periódicamente. A lo largo de su trayectoria, ha expuesto individualmente, entre otros, en el Palau Solleric de Palma de Mallorca en 1986; en el Centro Eusebio Sempere, Palacio Gravina y el C. Cultural Alcoy de Alicante su proyecto *Grafías musicales* en 1990-1991; *Retratos* en la Sala Rekalde de Bilbao en 1995; *Desviaciones*, Centro Cultural Montehermoso de Vitoria en 1999, proyecto que tendría una segunda versión en el Centro Elisaba de Barcelona en 2000 y una tercera en el Ayuntamiento de Alcobendas de Madrid; *La Fábrica*, mostrada en la Fundación Telefónica de Madrid con PHE y en el Centro Cultural Montehermoso de Vitoria en 2000, y que continuaría su desarrollo en la Sala Rekalde de Bilbao y en el Horno de la Ciudadela de Pamplona en 2001; *Nuclear LMNZ/mecanismos de control* en el



Izquierda · Marisa González haciendo fotografías para *La descarga* · 1975
Derecha · M. G. embarazada en su primera exposición en la Corcoran School of Art · 1975

CAB, Centro de Arte Contemporáneo Caja de Burgos en 2004; *Female open space invaders*, Bolit Centro de Arte Contemporáneo de Gerona en 2011, LATITUDES, Festival Internacional de Fotografía, Huelva, FMM. Y en 2014, *The Road to Mandalay*, Centro de Imagen de Santo Domingo, República Dominicana.

Principales Exposiciones colectivas

2014. *Mobile Home Project*, Gallery Skape, Seúl, Corea. - *Videos domésticos de artistas*, DA2 Domus Artium Salamanca. - *Maratón Vídeo*, III Festival Miradas de Mujeres, La Casa Encendida, Madrid. - *Feminart. Mujeres y narraciones estéticas genéricas*, Fundación Cajasol, Sevilla. - *Feminis-Arte II*, Centro Centro, Madrid. - *Reproductibilidad 1.1*, Es Baluard, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo, Palma de Mallorca. / 2013. *Languages and Aesthetics of Spanish Video Art*, Songwon Art Center, Seúl. - *Lo hace porque te quiere*, Centro de Arte Alcobendas, Madrid. - *Maratón Vídeo*, II Festival Miradas de Mujeres, La Casa Encendida, Madrid. - *Revolutions happen like Refrains in a Son*, programa de cine HEAD, Ginebra. - *What Time is Now?*, BMCC/CUNY, Nueva York. - TRANSMEDIALE, Memoblast fax performance, Berlín. / 2012. 13 Bienal de Venecia de Arquitectura, en la exposición

curatorial. - *Moving Image*, Feria de Videoarte, Londres. - *Genealogías feministas*, MUSAC, León. - *La palabra audiovisual*, CAS, Centro de las Artes de Sevilla. - *Elogio de la locura*, Fundación Chirivella Soriano, Valencia. - *Marisa González y Beth Moysés*, Instituto Cervantes, Sao Paulo. - *Maratón Videoarte*, I Festival Miradas de Mujeres, La Casa Encendida, Madrid. - *Mujeres indomables*. Ciclo de Videoarte, Cineteca-Matadero, Madrid. - *Desnudando a Eva*, Instituto Cervantes, Rabat, Sarajevo e itinerancia. / 2011. *Crossing East – West Narratives*, Tabacalera, Ministerio de Cultura-Casa Asia, Madrid. - *Las caras B del video*, Festival de cine de Bangkok y Sydney, Australia. - *VideoStorias*, Museo Artium, Vitoria. - Festival Internacional Fotográfica, Fotomuseo, Bogotá. - *Creadoras del siglo xx y xxi*, Caja Rural, Vitoria. - *Temor y deseo de ser devorados*, Bolit Centro de Arte Contemporáneo, Gerona. / 2010. *Desde lo femenino*, Instituto Cervantes de Belgrado, Viena y Praga. - *Para/Site Art Space*, Hong Kong - The Drawing Center, Nueva York. - *El arte sobre la mesa*, Instituto Cervantes, Londres. - *Videozone*, Bienal internacional de video, Tel Aviv. - Festival TINAG 2010, Hanbury Hall, Londres. / 2009. *Video español*, Ullens Center, Pekín. - *Mujeres indómitas*, BAC Festival de Vídeo, Fundación Miro y CCCB, Barcelona. / 2008. *El discreto encanto*



Marisa González y Sonia Sheridan en la exposición *Procesos*, con la que se inauguró el Centro de Arte Reina Sofía en Madrid · 1986

de la tecnología, ZKM, Karlsruhe y Museo MEIAC, Badajoz.- *Videntes*, CAB, Burgos y Sala Amós Salvador, Logroño.- *La Naturaleza intervenida*, Espacio Iniciarte, Sevilla./ 2007. *Signos de la ciudad*, CAAC Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla y Centro de Cultura Antiguo Instituto de Gijón. *Art Tech Media*, Salamanca ciudad de la cultura./ 2006. *Arquitecturas de la vida cotidiana*, Museo de la Revolución, Hanoi, Vietnam y Museo Nacional, Kinsasa, Republica Democrática del Congo.- Bienal Internacional de Fotografía Africana, Bamako, Mali./ 2005. *Miradas de Mujer*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.- *Carrera de fondo*, Convento de Santa Inés, Sevilla.- *La Naturaleza Muerta en el tiempo*, Palacio de las Cigueñas, Cáceres.- *Meninas*, Palacio de Revillagigedo, Gijón./ 2004. El siglo xx en la Casa del Siglo xv, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia./ 2003. *Mujeres Multimedia*, Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife./ 2001. *Ninfografías Infomanías. Poéticas fotográficas en la era Digital*, Centro Conde Duque, Madrid./ 2000. *Arte Electrónico en España*, MECAD, Barcelona./ 1999. *La metamorfosis de la mano*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires y Villa Victoria Ocampo, Mar de la Plata.- *El Cuerpo su habitat*, Centro Montehermoso, Depósito de Aguas, Vitoria./ 1998.

ComputerArt 98, itinerante en Alemania: Museum der Stadt, Gladbeck, Dresden, Ibbenbilden.- Festival de Video de Canarias, Gran Canaria./ 1997. *Procesos*, Palacio de Osambela, Festivales Internacionales de Lima.- *Ecos de la Materia*, Reales Atarazanas, Valencia./ 1996. *Ecos de la Materia*, MEIAC, Badajoz.- *Artists Books*, Maertz Gallery, Linz./ 1995. *What Happened to the Pioneers?*, Galerie Arts Technologiques en ISEA, International Symposium Electronic Arts, Montreal./ 1994. *Abierto 94*, Facultad de Bellas Artes de Salamanca.- *The disappearance of the Alphabet*, Paul Bianchini Galerie Toner, Paris. Itinerante en Centre d'Art Contemporain de Cherbourg, Galerie Nexus, Filadelfia y Centre Copie Art, Montreal./ 1993. *Le dernier Souper de Leonardo da Vinci*, Galerie Toner, París.- *Postmodernism. International Exhibition 8 artists*, Galería Shinsegae, Seúl./ 1992. *Performance Binarización*, Documenta Kassel.- *Resonancias*. Festival Observatori, Valencia.- *Il segno visivo como interaccione tecnologica*, SMAU 92, Milán.- *Art Travels. Mail Art*, Canadian Museum of Civilization, Quebec.- *Groupe A-Z. Art Electro-images*, Museo Xantus Janos Gior, Budapest.- *The longing of the electronic media for nature* Fax-Art, Gmund, Colonia.- Bienal Internacional de Electrografía, Museo Vasarely, Budapest.- *Machines a Communiquer*,



Izquierda · Marisa González en el CAB de Burgos en la exposición Nuclear Lemóniz · 2004
Derecha · M. G. en la sala de turbinas de la Central Nuclear de Lemóniz · 2004

Cité de les Sciences et de l'Industrie de la Villete, París.- *Electroworks*, Museo Xeros Art, Milan.- *Art Reseaux, Fax-art*, Galerie Bernanos de la Sorbona, París./ 1991. *ART Electro-Images*, Museo Vasarely. Budapest./ 1988. II Bienal del Copy Art. Valencia./ 1986. *Procesos, Cultura y Nuevas Tecnologías* Centro de Arte Reina Sofía, Madrid/ 1984. *Autorretrato*, Museo Bellas Artes de Alava, Museo San Telmo de San Sebastián.- *Electra*, Musée d'Art Moderne de la Villa de Paris/ 1982. *Artistas por la Democracia*. Centro Cultural de la Villa de Madrid.- III Bienal de Arte, Museo de Bellas Artes, Oviedo./ 1978. *Panorama 78*, Museo Español Arte Contemporáneo, Madrid./ 1977. *The eye of Rebeca Davenport*, Washington Woman Art Center./ 1970. *I Exposición Libre y Permanente*, Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid.

Ha participado en ferias internacionales de Arte Contemporáneo con sus obras fotográficas y videográficas, como anualmente en ARCO desde su creación. Además de: Koln Art Fair.- FIAC, París.- Paris Photo.- SAGA, París.- Feira SP Arte de Sao Paulo.- CIGE Feria de Arte Contemporáneo de Pekín.- LOOP, Feria de videoarte, Barcelona.- Moving Imagen, Londres.- Festival TINAG, Hanbury Hall, Londres.

Además, Marisa González ha comisariado en el Instituto Cervantes de Londres *El Arte Sobre la Mesa* en

2011; la exposición junto a Nekane Aramburu, de *Net Art Palabras Corrientes* en el Instituto Cervantes de Madrid, Pekin, New York en 2004-2008; y en *Cruce Arte y Pensamiento* en el año 1993. Además, Marisa González ha participado en los equipos curatoriales de *Procesos, Cultura y Nuevas Tecnologías* Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1986; y aun siendo estudiante, de la I Exposición Libre y Permanente, Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid en 1970.

En su trayectoria, Marisa González ha plasmado sus ideas sobre su proceso creativo en textos incluidos en sus catálogos de exposiciones individuales y colectivas, además de contribuir con artículos generalmente centrados en arte y nuevas tecnologías en revistas y volúmenes especializados, como: *Female, open space invaders, Critical Cities* vol. 3, 2012; *Leonardo Journal of the International Society for the Arts*, 1990 y 2008; *Historia del Arte Electrónico en España*, 2000; *Arte Digital*, 1998; *Copigraphie, Elements for a global history*, 1995, y *Cultura y Nuevas Tecnologías*, 1986 editado por el Ministerio de Cultura. También ha publicado textos en las revistas *Arte Digital, Contrastes, Inventario, Emakunde, Ciudadela* y *El Cultural* de EL MUNDO. Y la revista *on line m-arteyculturavisual*, de la que actualmente forma parte de su Consejo de edición.



Izquierda · Marisa González entrevistada en la Bienal de Venecia de Arquitectura · 2012
Derecha · M. G. en su estudio · 2014

También ha sido interlocutora entre el arte contemporáneo y su difusión social, participando en programas de TVE como La ventana mágica, La tarde, El imperdible, Metrópolis, La Mandrágora. Y en Eukal Televista, TV Castilla y León y Canal Satélite Digital.

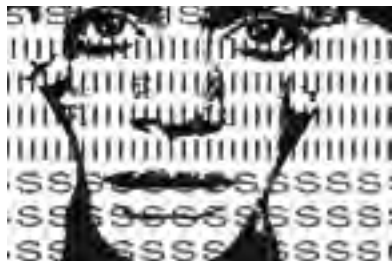
Por otra parte, es de destacar su perfil asociativo y agente activo en el sistema del arte. En el año 1970 tras formar parte de la Delegación de Alumnos en la entonces Escuela de Bellas Artes de Madrid, representa a la recién creada Asociación de Artistas Plásticos, en el Congreso sobre la enseñanza profesional de las Bellas Artes organizado por la Asociación Internacional de Artistas de la UNESCO en Belgrado. A principio de los años 80 forma parte de la Junta Directiva de la Asociación de Artistas Plásticos de Madrid, así como desde el año 1983 hasta 1990 de la primera Junta Directiva que hizo la transformación del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Actualmente es miembro de AVAM, IAC y es Vicepresidenta de MAV, Mujeres en las Artes Visuales.

Obra en museos y colecciones

MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Museo Internacional Salvador Allende de Chile, Colección Chase Manhattan Bank de Nueva York, Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, Universidad del País Vasco, Fundación Lauros de Bilbao, Centro Eusebio Sempere Diputación de Alicante, Museo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Museum für Fotokopie Mülheim a.d. Ruhr, Xerox Art Center de Milán, Colección de Arte de Telefónica de España, Musée National de la Poste de Quebec, Colección Junta de Extremadura, Colección CAB de Burgos, Colección Helga de Alvear, Museo Biblioteca Nacional en Madrid, Museo Artium de Vitoria, Colección Paul Bianchini, Musées de Sens de Francia, CGAC Centro Gallego de Arte Contemporánea, MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Museo Postal y Telegráfico de Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid.

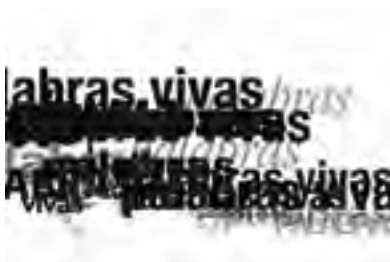
**LISTADO
DE OBRAS**

ESTACIÓN FAX / FAX STATION



Estación Fax / Fax Station · 1993 / 2015 · Instalación interactiva

NET ART



Palabras vivas · 2004-2005 · Net Art



Stop the war · 2003 · Net Art



Memoria y destrucción · 2002 · Net Art



La Fábrica · 2000 · Net Art

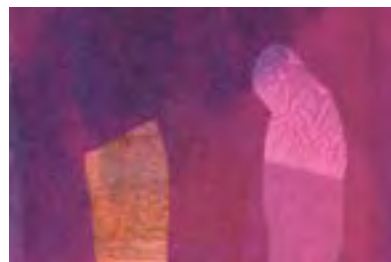
SISTEMAS GENERATIVOS · S.G.



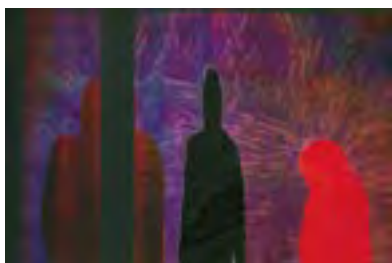
S.G. · Autorretratos · 1971-1973 ·
10 fotocopias 3M Color-In-Color ·
21 x 30 cm



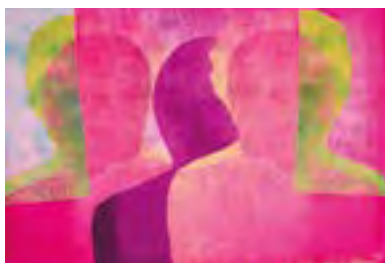
S.G. · Retratos de Sonia Sheridan ·
2 fotocopias 3M Color-In-Color · 21 x 30 cm



S.G. · Anónimos · 1971-1973 ·
2 mononotipos color ·
30 x 21 cm y 30 x 42 cm



S.G. · Anónimos · 1971-1973 · 3 papeles interactivos · 30 x 21 cm



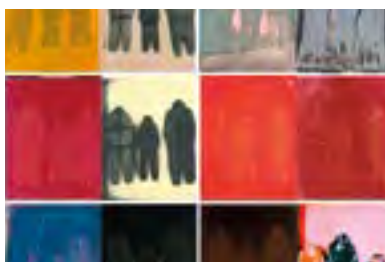
S.G. · Anónimos · 1971 · 2 papeles interactivos · 35 x 39 cm



S.G. · Anónimos · 1971-1973 · 4 papeles interactivos · 71 x 58 cm



S.G. · Anónimos femeninas · 1971-1973 · 3 acetatos · 30 x 21 cm



S.G. · Anónimos · 1971 · 6 papeles interactivos y 6 matrices · 30 x 21 cm



SG · Anónimos · 1971-1973 / 2015 · Panel metálico interactivo con siluetas de madera revestidas con papeles SG · 60 x 70 cm



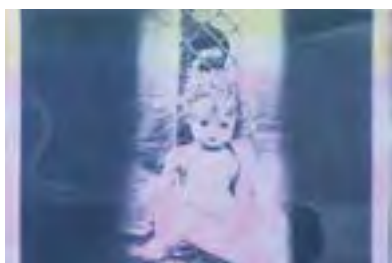
S.G. · 1971-1973 · 4 fotocopias a color · 30 x 21cm



S.G. · 1971-1973 · 4 papeles interactivos · 21 x 30 cm



S.G. · 1971-1973 · 4 papeles interactivos, 1 fotografía y 1 matriz · 30 x 21 cm



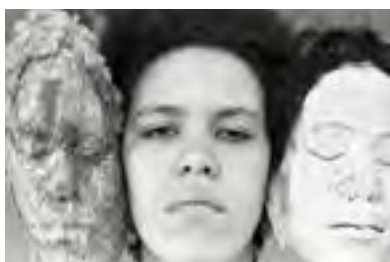
S.G. · Muñeca · 1971-1973 · 1 rollo de tóner matriz de fotocopidora 3M Color-In-Color · 300 x 21 cm



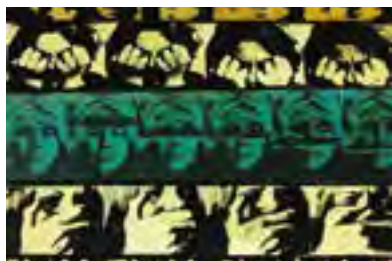
S.G. · Muñeca · 1971-1973 · 1 fotografía y 3 fotocopias a color 3M Color-In-Color · 30 x 21cm



La violación · 1972/1993 · panel de 4 fotocopias Bubble Art BJ A1 · 60 x 85 cm/u.



La mulata y sus máscaras · 1975 · 9 fotografías · 100 x 70 cm



La descarga · 1975 · 5 paneles con
fotocopias Thermofax · 100 x 120 cm



La descarga · 1975 · 30 diapositivas de
acciones performativas



La Negrona · Vértigos de identidad · 1992-1993 · 12 fotocopias Buble Art BJ A1 · 84 x 60 cm



La Negrona · Deseos · 1992-1993 ·
4 fotocopias Buble Art BJ A1 · 84 x 60 cm



Clónicos · Lo que nace · Lo que fluye · Lo que emerge · 1986 · 3 fotografías · 52 x 83 cm



Clónicos · Moldes pies y manos · 1986 · 6 fotografías · 60 x 80 cm



Clónicos · El espejo de los clónicos · 1986 · Fotografía · 100 x 150 cm

Clónicos · Cuerpos programados · 1986 · Fotografía · 100 x 150 cm

Clónicos · 1993-1997 · 5 paneles de secuencias fotográficas · 205 x 31 cm



Clónicos · Ya estoy con vosotros · 1996 · Caja de luz · 62 x 92 x 12 cm

Espejo de los Clónicos · 1996 · Vídeo 10' 36"

El espejo de los clónicos · 1993-1997 · 4 fotografías b/n de Sistema Lumena · 60 x 85 cm



Son de ellas · Manos de mujer en la Central Nuclear Lemóniz · 2002-2005 · Fotografía en instalación con audio · Respirator I · 90 x 135 cm



Son de ellas: Manos de mujer en la Central Nuclear Lemóniz · 2002-2005 · Fotografía en instalación con audio · Aire y Gas I · 70 x 100 cm



Son de ellas: Manos de mujer en la Central Nuclear Lemóniz · 2002-2005 · Fotografía en instalación con audio · Manos Negras I · 90 x 135 cm



Son de ellas · Manos de mujer en la fábrica de muñecos Famosa · 1986 · 4 fotografías en instalación con audio · 90 x 135 cm

ARQUEOLOGÍA INDUSTRIAL



La Fábrica · Cubiertas de agua · 2000 · Fotografía · 70 x 420 cm



La Fábrica · Cubiertas de agua II · 2000 · Fotografía · 70 x 420 cm



La Fábrica · Luminarias · 2000 · Instalación



La Fábrica · El Derribo · 2000 · Videoinstalación en 3 pantallas sincrónicas 7' 50"



Nuclear Lemóniz · Reactor · 2003-2004 · Pancarta impresa sobre lona · 30 x 230 cm



Nuclear Lemóniz · Core del reactor · 2003-2004 · Fotografía · 100 x 150 cm



Nuclear Lemóniz · Mecanismos de control · Llaves · 2003-2004 · Fotografía · 100 x 300 cm



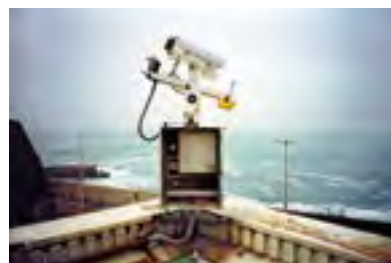
Nuclear Lemóniz · Encapsulados · 2003/2015 · Instalación Objetual · Medidas variables



Nuclear Lemóniz · Fallo de motores · 2003-2004 / 2015 · Instalación · Medidas variables · Caja de luz · 250 x 300 cm



Nuclear Lemóniz · Objetos y documentos CNL · 2003 / 2015 · Instalación · Medidas variables



Nuclear Lemóniz · Mecanismos de control · 2003-2004 · 5 Fotografías · 100 x 150 cm



Nuclear Lemóniz · Salido del infierno · 2003-2004 · Vídeo 9' 30"



Nuclear Lemóniz · Naturaleza Agredida · 2003-2006 · Vídeo 5' 08"



Nuclear Lemóniz · 2003-2004 · 3 vídeos:
El descenso de la Cruz 9' 43"
El gran Muro 5' 18"
Turbina fragmentada 3' 41"



Siderurgia Arcelor · Humos Estático · 2007-2014 · Vídeo 3' 12"



Siderurgia Arcelor · Recorrido aéreo
Dinámico · 2007-2014 · Vídeo 6' 36"

REGISTROS POSTCOLONIALES



Ellas filipinas · 2010-2012 · 6 fotografías · 100 x 150 cm / 16 fotografías en paneles de 4 · 50 x 70 cm/u.



Ellas filipinas · 2010-2014 · 3 vídeos:
Ellas filipinas 9' 38" · Hacen Cajas 3' 52" ·
Casitas 6' 06"

Ellas filipinas · Coming back home once a week · 2015 · Instalación de casitas reconstruidas
con cajas de cartón recicladas y enseres · Medidas variables



The Road to Mandalay · The Lady ·
2012-2014 · Vídeo 11' 37"

The Road to Mandalay · Los panes de oro ·
2012-2014 · Vídeo 2'

The Road to Mandalay · Mujeres con
vasijas · 2012-2014 · Vídeo 2' 38"



The Road to Mandalay · Escuela ·
2012-2014 · Vídeo 1' 23"

The Road to Mandalay · El baile ·
2012-2014 · Vídeo 1' 50"

ORIGINS AND EVOLUTION OF A PROCESS

Marisa González

From my first exhibition in the early 70s I have worked, and continue working, with artefacts that cross my path, with old documents and machines newly released onto the market. My battlefield is my studio; a private space taken by art, by art that cannot be tamed.

The creation process has been developed in this place, in solitude, in rooms crammed full of books, apparatuses, materials and recycled furniture; they are storerooms like the cupboards and drawers found in old houses, from which pieces of work and recycled materials poke out in a continuous spiral. Recycling and the use of different technologies have been, and still are, a constant in much of my work.

From 1971, I created much of the Generative Systems series, both in Chicago and upon my return to Madrid, with scraps from the colour photocopier. In Washington DC, the black and white pictures of the series concerning violence against women (*La Descarga* (The discharge)) were created with the obsolete photocopier Thermofax, which had been rescued from the basement of the Corcoran School of Art. Back in Madrid in the late 70s, with the disposable interactive papers of the 3M Color-In-Color photocopier, and with only one heat press and other thermal electric elements, I was able to continue experimenting and producing the extensive series 'Monototipos'.

It took a decade for the first colour photocopiers to arrive in Spain. On the glass of the machine, using the 'light painting' technique (movement and translation), I gave life to small objects, the protagonists of stories such as the series entitled *Raíces horadadas por el mar* (Roots pierced by the sea). Other 'light painting' series were born from a fascination for the original graphic symbols of musical scores, separated from the staff and clefs, by contemporary composers such as John Cage, Llorens Barber and Javier Darías. The generated 'musical sequences' were connected and inserted into painted panels in order to build large-scale works. We would have liked to include this type of work in this exhibition as a contrast, linking the imagery of the generation to which I belong, more psychedelic, playful and heterodox, such as in my first videos also from the 80s that share the same sensitivity to diversity.

I have worked in my studio on Argensola Street in Madrid since 1985. This workshop has undergone major changes along the years. The storage and materials area has grown, the objectual assembly area has decreased and the audio-visual production area continues to evolve. The machines and computers, both historical and current, occupy a special place because they have been the main production tools in my personal factory.

This homely environment, where I spend most of the day, is a place for meetings and gatherings like a house of the life found within art... A house with memory, a space for communication where projects of international exchange and participation are developed, such as the multiple fax stations, or the series of performative portraits of friends, critics and colleagues from the first graphical system 'photo-video-computer Lumena', carried out in the 90s. Part of this series of portraits, which was exhibited at the Rekalde Hall in Bilbao, still remains visible in my studio. They are presences that have accompanied me until today, such as the inventor of the Lumena system, John Dunn, and the founder of Generative Systems, Sonia Sheridan, who brought this equipment to Madrid to mark the inauguration of the Centro de Arte Reina Sofía in 1986 and, subsequently, donated it to me so that I could spread and disseminate Generative Systems in Europe, appointing me part of the Generative Systems Network. Dear friends who we have lost, such as the art critic José Ramón Danvila and the performance artist Pedro Garhel also passed through my studio to be recorded by this photo-video-computer system; others have continued to accompany me and work with me on projects since then, such as Menene Gras, Carlos Jiménez, Alicia Murriá, Paloma Navares, Claudia Gianneti, and more. These portraits of friends made with the Lumena system do not appear in this exhibition but the technique can be appreciated in some exhibits of the project *Clónicos / Clonics*, where the surplus dolls from the Famosa factory multiply and mutate.

In the same decade of 1990, a chance encounter with a lemon tree that made misshapen fruit gave rise to the series *Transgénicos / Transgenic*. By means of a macro lens, I travelled over the suggestive shapes of the fruits with my camera, recreating fragments of sexual organs of the human body, both male and female. I also experimented with misshapen strawberries, combining direct photos with those manipulated on a computer, which were shown on a panel of 12 images in Arco 2000. In addition to this, an interactive CD-ROM was included that began with: "The genetic manipulation of crops will lead to the gradual disappearance of the Earth". This project is a precursor to the entire block *Arqueologías industriales / Industrial Archaeology*, shown in this exhibition.

My collector quest has led me to an accumulation that has no relation to the archive. My intention was to recover items that were on the point of disappearing or that were worthless, in order to praise them, remove them from the threshold of waste and build new forms, new series and new stories.

It is a pleasure to share this old space of the tobacco factory, still with its traces of industrial installations, surrounded, as in my own studio, by machinery, recycled furniture and objects rescued from the memory of 'La Tabacalera de Madrid'.

DOMESTICATED RECORDS

Rocío de la Villa

For the last decade, major museums, art centres, international biennials and art institutions in Europe and the United States have been working to provide female artists, whose work is essential to understanding contemporary art and the modern world, the recognition they deserve. A recognition that had been given sparingly and that typically diminished throughout their trajectory through the masculinised art system, minimizing their projection. A recognition they lacked despite their worth, their independence and their unflagging faith in art as a space for freedom and necessary dynamic for release and critical thought, the creator of values of emancipation for the manipulated masses.

Regardless of the fact that the situation continues to prevail with insufficient presence of work from successive generations of our female creators in collections and in institutional programmes, museums and contemporary art centres of the first order in our country have recently joined this trend in recognition with major exhibitions of Spanish female artists active since the sixties of the twentieth century until today. These are: MACBA (Àngels Ribé, 2011 and Eulàlia Grau, 2013), MUSAC (Concha Jerez, 2013), CAAC (Carmen Laffón, 2014) and the Tabacalera space (Eugènia Balcells, 2012, currently Marisa González and shortly Concha Jerez) which depend on 'Promotion of the Arts' (*Promoción al Arte*), whose Secretariat (formerly Ministry) of Culture, thanks to the composition of peer juries, has transmitted the egalitarian sensibility that is creeping into our art system and that was crystallized in 2014 in the granting of the Velázquez Prize for the first time to a Spanish female artist: Esther Ferrer.

Belonging to this generation, Marisa González is a multimedia artist, a pioneer recognized both in Spain and in the international arena for her career in the field of art and new technologies from the 70s to the present. Feminism, memory and industrial archaeology, recycling and ecology, and attention to the processes of marginalization, exclusion and scarcity in the global village are issues that characterize her career.

Along with other artists who were committed to renovation with conceptual poetics during the decadence of the Francoist era (Eugènia Balcells, Tino Calabuig, Antoni Muntadas, Francesc Torres, etc.), she was part of the first batch of young people attracted by new media and attitudes in the art scene in the United States, where they found a country immersed in the struggle for civil rights. The assertion of differences in ethnicity, gender and sexual orientation marked an agenda into which not only the feminist art movement burst, but which also marked the beginning of a consciousness of the need for the creation of policies of representation for the above-mentioned differences together with counter-cultural criticism, from ecology to technocratic reason, and appropriation of information technologies in challenging the channels of production and distribution of art. An ideology that, already germinating within the young artist through her membership to political groups which opposed the military dictatorship of Franco, formed its definition in a setting of emerging micro-policies. This proved to be a motivation throughout her entire artistic career, shaping the sphere of concerns that Marisa González developed over more than four decades.

Upon her return to Spain in the mid-seventies, she joined young female artists who, although not linked to any particular group, agreed in their feminist position without receiving recognition from critics or the art world, such as Àngels Ribé, Olga Pijoan, Fina Miralles in Catalunya and in Madrid, Paz Muro, Concha

Jerez and Paloma Navares, the latter of which she shared a common front with, in their commitment to break into exhibition circuits until both entered the AELE Gallery of Evelyn Botella, a cosmopolitan woman and the first to recognise the importance of representing young Spanish female artists working in non-traditional and innovative media at this time in the art scene in Spain; from photography to performance and installation, copy art, fax art and then electrography, video and net art, those which Marisa González explored in series and processes, and always as pioneer, for over four decades.

Marisa González has always been a prominent agent in this way. Despite the sexism and inbred tendency of the art system in our country, she has played a part in building the necessary associations for artists - in the beginning, as yet a fledgling - but persevering until today, engaging in the democratic renewal of cultural institutions such as the Fine Arts Circle in Madrid, publishing books and giving lectures and workshops, curating innovative exhibitions of art and technology and always present at any open call for feminist art and in favour of the visibility of women in art, maintaining the international links that have led her to present her projects in museums and art centres, galleries, fairs, festivals and biennials in Europe, America and Asia.

From the very beginning, she has always understood production in terms of series and processes to which she has devoted distinct periods; periods in which she accessed and mastered new technologies relevant to artistic creation. At first, by using the first colour photocopy machines and others such as the Thermofax, she established a broad visual repertoire formed by hundreds of unique papers thanks to experimentation with innovative manipulation, including images from photographs of the young protagonists of social change taken in the street, newspaper and magazine clippings and performative sessions with other female artists. This period culminated in the first creations made using the Lumena computer in Spain and the formation of video installations. In a second stage, during the last decade of the twentieth century, led by her biographical interest in connection with the need to provide trails and traces in the collective memory of labour and production processes that were in their Late Modernity disappearance phase, Marisa González focused on comprehensive documentation beginning with photographic and videographic records to which she added a collection of materials saved from demolitions and dismantlings, by way of warehouses affected by the archive illness, which crystallized in large projects presented in complex installations and completed with photographs, video installations and the creation of CD-ROM and participatory approaches to net art. In the last decade, direct and experiential confrontation with realities in the global village have led her to fieldwork of immediate video recordings which are then subjected to lengthy editing processes and formulations of installations technologically less sophisticated and more direct, in a dialogue with new audiences.

Oscillating between *low tech* and *high tech*, analogue and digital, in circular intraprocesses, the recycling of accumulated mediums joins the recycling of images and motifs revisited under different prisms. The complaint of the marginalization of women under the patriarchal system, the reflection of the subjection of these individuals from their childhood in which lay the possibility of an emancipatory future, and the contradictions between the values of Modernity and the realities of Late Modernism found in the precarious scenario of globalization characterized by increasingly extreme polarity of inequalities together with ecological imbalance are denoted in images such as the doll and the heads of children, the gestures and the utensils of manual work processes or the contrast between nature and industrial pollution, which reappear again and again throughout specific periods and projects.

Domesticated records, a curatorial project designed for Tabacalera, aims to show the underlying unity in the thematic, technical and formal motivations over 45 years of trajectory. This exhibition follows three spirals that draw us into the coherent development of the search for solutions that address the issues of modern societies in dialogue with the permanent reflection of what art is and what role it can play in the contemporary world.

Collaborative works that had not as yet been published in Spain, from her formative years in the United States, dictated by feminist commitment in the frame of the fight for civil rights, give way to her incursion into the motif of the *Clónicos / Clonics*, icons of a mass society subjecting individuals to moulds as if dolls coming out of a factory.

The second spiral leads us to a period which begins with autobiographical memory in order to reclaim collective memory, from the demolition of old factories in inner cities to the dismantling and relocation of industries in this globalized world threatened by irreversible ecological disasters.

Political, economic, productive and labour inequalities are witnessed in the records of everyday life in emergent Southeast Asia, where women are the protagonists of the maintenance and promise of future for entire countries, in a so-called postcolonial setting but increasingly distant from knowledge societies.

The exhibition provides the opportunity to display works from her first stage during the seventies in the United States that had not been previously exhibited in Spain; it presents documents, new installations and video editing of her projects of industrial archaeology *La Fábrica* and *Central LMNZ*, in the fitting space of Tabacalera, to which the new project *Arcerlor/MITTAL* is added. Moreover, in the context of her last stage dedicated to postcolonial reflection, along with a new installation of the project *Ellas filipinas*, the recent and unpublished production of her project on Burma, *The Road to Mandalay*, is presented. Overall, the exhibition results in, in addition to the exhibition of several series produced during her stage in the United States never before seen in Spain, the edition of a dozen new videos, plus about twenty photographs and for the first time, the exhibition of objects found and documents collected during the course of her artistic work.

In presenting the nuclei of these selected projects in Tabacalera, the assembly design team has stressed the dialogue between the exhibits and the remains of the electrical and industrial facilities of the old factory, where dozens of women worked. Machinery, apparatus and technological equipment used by the artist along with objects that had been casually found or collected as documents in industrial environments demonstrate the production processes.

The route starts with an updated reconstruction of the participatory installation *Estación Fax / Fax Station*, highlighting her role as a pioneer in art and new technologies, and goes on to develop the three axes or spirals, which delve into the thematic/technical/formal coherence of the trajectory of Marisa González: 1. Collaborative projects and new technologies, 1970-1996. 2. Archaeology of the industrial system: Modernity and Late Modernity. Documentation and archiving, 1996-2006. 3. Postcolonial records. Post industrial development and labour exploitation, 2008-2014.

Three axes for a storyline around which exhibits have been selected from the most important series in the multimedia trajectory of Marisa González: composing this powerful exhibition that reveals to the general public the importance of her contributions to contemporary art.

The impressive exhibit *Estación Fax / Fax Station*, 1993 / 2015 presides over the large entrance hall in Tabacalera. In the words

of Marisa González: "The fax was the precursor of the internet as it was the first tool that allowed the transmission of data and images in real time. Artists use this tool which, although unable to create quality images, allows communication and interaction in real time throughout the world to anyone who has access to a stable and fast telephone line. The works created in these transmissions represent an experience of dialogue, of multidirectional information".

In 1993 Marisa González, together with her students from the Contemporary Art Workshop, created in the Fine Arts Circle in Madrid one of the most important installations of the history of fax art. The topic: "Crisis-Culture-Crisis". The call was launched via fax and images and texts from other prestigious art centres and institutions in Europe, the United States and Canada were received. Then, when the use of the internet started to become established, *Estación Fax / Fax Station* proposed a tribute to fax art as a precursor of the transmission of data and images in real time.

It was a new addition to historical memory of that first trip of the image sent by fax in 1970 that would result in '*Paneles para los Muros del Mundo*' / '*Panels for the Walls of the World*', transmitted for two weeks by Stan Vanderbeeck from the Centre for Visual Studies at the Massachusetts Institute of Technology (MIT) among other centres, to the Walker Art Centre in Minneapolis and to the Generative System program of the Art Institute of Chicago, under the direction of Sonia Sheridan, with whom Marisa González would study the following year, including the use of fax in addition to experimenting with other machines in order to produce instant images.

In the early 90s, Marisa González participated in other fax art projects: among others, *Art Reseaux* promoted by artists from the University of Paris; *People to People*, shared from Prague; and *The longing of the electronic media for nature*, made in Cologne. In 1995, she presented the *Estación Fax / Fax Station* at the Rekalde Hall in Bilbao with participation from over 10 countries and numerous artists, under the theme: "Individual body, social body, infected body, contaminated body."

In the exhibition in Tabacalera, in times when the use of fax has become practically obsolete, her installation has been updated, providing a room with emitting fax machines from which visitors can participate *in situ* sending materials to the receiving fax machine, the continuous paper of which creates a type of collective palimpsest.

Additionally, those who wish to participate in another time and from another place, can also send their contributions, whether texts and/or images regarding crisis, responding to the open call disseminated through social networks during the period of the exhibition in Tabacalera: once received, they will be transmitted to the receiving fax machine in said room, including them as documents on the continuous paper which, by means of video capture, will be projected on to the facing screen in this room.

Collaborative projects. Feminisms and new technologies, 1970-1990

After completing her studies at the School of Fine Arts in Madrid, in 1971 Marisa González moved to the United States to study a masters at The School of the Art Institute of Chicago. There she specialized in areas of video and photography and joined the newly created department of Generative Systems with its founder Sonia Sheridan. The first creative works, between 1971 and 1973, were made using the first colour photocopier in the world, 3M, developing research on the sequence, the colour and the thermal properties of different interactive papers

in which the performative interaction with the machine had a significant role.

In *downtown* Chicago she took a series of photographs of anonymous individuals, long shadows of women passing by, street performances, abandoned dolls, etc. that along with images created directly on the glass of the Color-In-Color photocopier served as matrix images for all kinds of manipulation. Objects, drawings, collages and photographs blended to create hybrid images, also by means of displacement, with unexpected results.

With the 'colour retransfer' technique, a procedure consisting of making a transfer from one paper to another from the same original by successive uses, producing trails and traces, she asserted the generation of series against the old conception of unique and original work.

In this same line of destabilization of the traditional conception of artwork, we present the interactive panel *Anónimos*. In 1972 Marisa González cut out silhouettes of anonymous figures and pasted them on to pieces of wood with magnets on the rear base so as to adhere them to a magnetic panel, creating a participatory work in which viewers could incorporate the figures in to the "picture" according to size, shape and colour. It was a variable picture in three dimensions. Each participant composed their own picture.

Later, Marisa González took schematic notes regarding these compositions: "Some grouped them by size, others placed the biggest figure alone in the centre, others grouped them in pairs, and others formed a single compact group. All these arrangements had multiple readings on the attitude of each participant. But the big surprise was when a fellow student at the Art Institute, Paula Cofresí, when making her composition, placed all figures outside the picture and some upside down. She was the only one who chose that arrangement. When asked why she chose said composition, she replied that she felt marginalized five times: as a woman, an artist, Black, poor and Latino, living in New York in the Bronx (a black marginalized neighbourhood). This response confirmed that *Anónimos*, although born with a purely compositional purpose, turned out to be a psychological test".

Three years later, at the Corcoran School of Art in Washington she studied with feminist artist Mary Beth Edelson, developing collaborative work, combining photography and performances to denounce gender violence: *La Descarga (The Discharge)*, was shown in this exhibition in a slide show with the purpose of emphasizing its performative character. In another collaborative process with Liz Williams, she addressed the problem of identity in marginalized minorities in: *La Mulata y sus máscaras*.

Upon her return to Spain in 1977, she continued to import computer based innovations created in the United States and develop the subject of individual identity versus anonymity in mass society, under media manipulation, always with the backdrop of the patriarchal system and the violence it exerts on women and the weakest, children.

This is shown in the extensive project *Clónicos / Clonics*. The series began in Chicago in a landfill dump, with black and white photographic shots of an abandoned doll, from which the series *Violación* arose. Years later, it came to light again in a recycling process of the iconography of the artist, and from her visit in 1986 to the most important doll factory in Spain, Famosa, where she executed various photographic series of the moulds used in mass production processes and of the dolls. This work was subsequently developed in her studio with multiple fragments recovered from the dolls that became the protagonists before the video camera and the digital system Lumena, creating the various series of *Clónicos*.

Also in the Famosa factory, Marisa González took photographs of the hands of the female workers in the chain production process. Later, in the context of her research in industrial archaeology, she extended this series of photographs of working female hands in the series *Son de ellas / Are from them*, conducted between 2002 and 2005, claiming that the labour incorporation of women since the mid-twentieth century has taken place in the lowest strata of factory production chains, some *in situ* and others from their own home.

The dismantling of the industrial system: Modernity and Late Modernity. Documentation and archiving, 1996-2006.

Her interest in technology in artistic processes returns in her reflection on industrial systems. Clearly, this motivation is also rooted in the biography of the Basque artist, who attended the dismantling of the industrial estuary in Bilbao, her hometown, as well as the controversies and citizen movements against the construction of the Nuclear Power Station in Lemóniz, which after years of construction with the latest technologies, was never inaugurated amid an increasingly nationalist political moment in a coveted horizon of peace and freedom for the Basque Country. In this period we find the artist devoted to the study of the local as symptomatic of a world that disintegrates in a global setting. From the late 90s, Marisa González dedicated herself to research on industrial archaeology, documentation and archiving. Work for a memory that does not forget the working women of the HP Harino Panadera Factory of Bilbao in the installation *Luminarias* nor the heroism of the metallurgists that manually dismantled the Lemóniz Nuclear Power Station.

La Fábrica is a piece about the decline and destruction of the industrial architecture of the twentieth century. The contents of the project are structured on the story of the emptying and demolition of a complex of buildings, machinery and documents. For the project presented in 2000 at the Telefónica Foundation in Madrid, digital photos, video installations, a CD-ROM and interactive net art were made. In this exhibition only some of her essential exhibits have been selected in a series of digital photographs, projected on three synchronous screens of the video *El Derribo / Demolition* - whose sound consists of two assembled themes: the voices of the absent workers from an abstract of the vocal opera from the contemporary composer Francisco Guerrero, and the actual, live sounds of the destruction. This, together with the installation *Luminarias / Lights*, with 24 original industrial lamps that project fragments of the memoirs of the Board on to the ground, while the rear projection shows the family record books of the workers. Furthermore, it gives prominence to documents not previously shown.

A similar approach has been followed in the case of the project on the Lemóniz Nuclear Power Station, partially presented in CAB Burgos in 2004, at that time focused on the issue of control and safety. In this exhibition, in addition to essential exhibits such as *El Derribo / Demolition*, the emphasis was on graphic, metric and mapping systems, encapsulated objects and documents, typical of Late Modernity archaeology, not shown before and awaiting analysis and decoding. Subsequent developments, such as the video *Naturaleza Agredida / Punished Nature* are intended as a contribution to the universal debate on nuclear energy, still current, from criticism to technocratic reason, with a declared environmentalist position whose importance is even more evident today, with or without crisis, or despite the current crisis.

Marisa González has recorded other factories, such as *Artiach* in Bilbao, and dismantled production centres: energy plants, such as the Power Station Mediodía (now Caixa Forum Madrid), a thermal plant in Almería (*El Zapillo*) and a meat processing

plant: the Matadero complex in Madrid. For this exhibition, given its local/global interest we have selected her work on the Arcelor factory in Avilés, today absorbed into the multinational company MITTAL. About this project, initiated in 2007 and published in 2014, Marisa González said:

"I have photographically and videographically recorded this magnificent industrial complex in Avilés, ENSIDESA / ARCELOR / today MITTAL, extensively. This mega factory is in full production activity, so the action generated in the production chain, transportation and storage is very interesting. The large open spaces, the central factory floor, the train in its different transport journeys both internal and external, the foundry ladle, the air passages that connect the factory floors together around the large enclosure, have given rise to a material which is in some cases descriptive; in others, it provides a personal and unknown vision, with subtle images between industry and science fiction".

A ghostly journey that speaks metaphorically of the end of industry so closely linked to a local population. For the first time, two edited videos from the extensive record made by the artist during April 2007 are shown, before the company became the property of the powerful Indian group MITTAL following a takeover bid, which in fact has led to a monopoly situation in the global market of plummeting steel prices.

Local/Postcolonial. Post industrial development and labour exploitation.

The constant interest Marisa González has for production systems and their impact on the poorest of people lead her to work in the global village, where the laws of ultraliberalism are combined with preindustrial labour production modes and migratory flows. Japan, Thailand, Bhutan, India, China, Burma, Hong Kong and the Philippines are the countries of Asia that Marisa González has visited since the 70s. The materials of many of which are still in production. Here we show two important projects that feature women.

Between 2009 and 2010 Marisa carried out an extensive project within the Philippines and Hong Kong, where she recorded the unusual spaces generated by Filipino women in Hong Kong who worked in domestic service and on their day off, Sunday, invaded and settled in the centre of the city where they built their domains of collective intimacy and leisure. According to UN data, migrant women, spread throughout countries from all continents, provide 80 % of the remittances to the Philippines by working two or three times as much as men, and suffering human trafficking and sexual exploitation.

Marisa González addressed this phenomenon from a meeting in Hong Kong with some women from the group that she interviewed on her first trip in order to understand their situation and from whom she collected information for a later encounter in the Philippines with the relatives, husbands and children they provide for. In several cases, she perceived that the fate of their sacrifice ended up in the hands of husbands who often extend their families using the remittances sent by their wives or use the money for other purchases that have nothing to do with the livelihood and education of their children.

From this project, partially shown at the 13th Venice Architecture Biennale Exhibition in 2012 - Marisa González was the only artist from our country selected by the curator of the edition, David Chipperfield, for exhibition in the Central Pavilion under the slogan *Common Ground (Terreno Común)*. With the video *Female open space invaders / Ellas filipinas*, we also present a new installation that contrasts the 'ephemeral little houses' with everyday objects used by Filipino migrants against a battery of

photographs, where they, their vitality and their way of life are the protagonists.

To finish the tour of the exhibition, Marisa González reserved the premiere of her new series dedicated to Burma, a country to which she returned in 2012 after a journey made in the seventies, featuring the leader Aung San Suu Kyi, who represents the hope for democracy and peace for one of the poorest countries in the world.

Marisa González's fascination for the figure of Aung San Suu Kyi led her to record a series of domestic scenes found in this small Buddhist country, with an army of 500,000 men that consume half the annual budget, and where people still maintain more traditional forms of life, living in poverty without adequate health care or education. Their means of production, transportation and communication place them among the most backward countries in the world. *The Road to Mandalay* is a collection of videos that form a multifaceted prism of this complex country. *El baile (Dance)*, *Escuela (School)*, *Mujeres con vasijas (Wottery)* and *Los panes de oro (Gold leaf)* are other videos featuring men that show the reality of the wait for genuine democratic elections, the claim for which is headed by a woman, Aung San Suu Kyi (Rangoon, 1945), Nobel Peace Prize 1991, who, after spending part of her adolescence in India, studied at Oxford and worked at the United Nations, in 1988, a year before returning to Burma, joined the National League for Democracy and following her arrest in 1989, suffered imprisonment and house arrest for more than fifteen years.

A case that sums up the expectations of change which Marisa González has always woven into her work and her commitment to contemporary reality.

THE EARLY YEARS OF MARISA GONZÁLEZ: TECHNOLOGICAL EXPERIMENTATION, COLLABORATIVE PRACTICES AND FEMINIST COMMITMENT

Patricia Mayayo

Certain stories about Spanish art are yet to be written, not only because each generation renews its view of the past, but because that view is often tainted by the prejudices of the day. For women artists like Marisa González, who showed an early commitment to the feminist movement, many ideological barriers have obscured the knowledge of her work: the resistance of male critics - even those who were close to the anti-Francoist dissidence - to consider and value the work of women, has joined the reluctance of the more established history of Spanish art to recognize the importance of feminist perspectives on Spanish artistic creation. In the words of a topic often repeated, the influence of feminism on the art of our country was late (mainly from the nineties) and a product of the delayed importation of anglosaxon 'fashion'.¹ González's early work contradicts these received ideas: not only is she a pioneering example of the use of communication technologies in the field of art, but she is fully committed, as we shall see, to the feminist debates of the moment. González does not respond to the topic of supposed isolation of Spanish artists from late Francoism or to the alleged lack of originality in Spanish art of the sixties and seventies, which some have seen as a mere copy or reinterpretation of international trends.² The work of her early years is the result of a dialogue with American art, a bridge between Spain and the United States. Her strength and her energy is that of a tireless fighter, but also of an artist who lived in first person one of the most turbulent and exciting cycles of protest, resistance and civil disobedience in the history of the twentieth century.

In 1967, after completing her musical training, Marisa González moved to Madrid to study at the School of Fine Arts of San Fernando. Already in these early years as a student, the artist showed a combative and activist side that would always accompany her. The sixties marked, indeed, the awakening of university mobilization in Spain: the mass access of the children of the middle classes to higher education and the decline experienced by the official student union (SEU), favoured the emergence of new autonomous and avowedly anti-Francoist groups, which would open a major vein of dissidence against the regime.³ As a student delegate, González led a series of protests in favour of renewing the faculty of the School of Fine Arts, which was extremely outdated and academic at the time, and thanks to which students achieved the inclusion of Eusebio Sempere and Francisco Nieva to the faculty, whom González and other committed students had met in the newly formed Association of Plastic Artists. Classes with Sempere, who took his students to visit the now famous Centre of Calculus of the University of Madrid (CCUM),⁴ one of the pioneering spaces in Spain in artistic experimentation with new technologies, represented, in the words of González herself "an open window into other languages",⁵ although she never came to join the group of artists who frequented the CCUM:

In those years, programming engineers ran the large computer in the Centre of Calculus and the generation of images was done using punch cards. The artist gave the guidelines to the programmer. It was a tool that served to geometric artists, constructivists, who explored line and its variant in shapes. I was much more direct, immediate, not very mathematical. For this reason, when I arrived to the Art Institute in Chicago and immediately discovered Generative Systems with Sonia Sheridan, I was fascinated because it had nothing to do with the

Centre of Calculus, we were the ones who were operating the machines, we manipulated them, altered them, smelled them; it was a very sensorial and direct workshop and the result was very plastic, full of colour, textures, materials, a whole world of exploration, very singular and unique.⁶

It was, in fact, at the School of the Art Institute where González defined, more clearly, her artistic language. The female creator from Bilbao moved to Chicago in 1971 to study for a masters, seeking new horizons which she found on the Generative Systems programme founded in 1970 by the American artist Sonia Sheridan. As Kathryn Farley explained in a documented study on the programme,⁷ Sheridan's initiative was a pioneering pedagogical experiment in its time and opened up a whole new line of work on the implementation of the then emerging communication technologies in artistic creation. Sheridan persuaded the School of the Art Institute to acquire the first colour photocopier in the world (3M Color-In-Color, Colour in Colour machine), a Thermofax machine and other models of copiers (later the equipment was completed with faxes, computers and tools for digital image processing). Her goal was to get the students to explore the creative potential of the machines, finding uses other than those for which they were originally intended. How to stop, for example, the Color-In-Color being a mere instrument of reproduction and become a tool for creating sophisticated and powerful images?

González used some of these machines in her first works. In 1975 she used the Thermofax, as discussed below, to produce the series *La descarga* (The discharge) between 1971 and 1972, during her stay in Chicago, when she played tirelessly with the possibilities of the colour photocopier: one of the tested strategies was to place photos, drawings, collages and various objects that were mixed, onto the machine's glass, merging them into a hybrid image; another form of experimentation consisted of moving the originals on the glass at the time of image capture, thus creating unexpected visual effects. González also worked with the machine's consumables, but away from the machine: in the seventies, the paper used in offices to make copies was emulsified, that is, it was sensitive to light and heat, as much as for black and white copiers as for colour copiers, so the toner of this unique machine, the Color-In-Color, was housed inside it, in the rolls of continuous metallic trichromatic paper - yellow, magenta and cyan. These pigmented papers were used outside of the machine as a colour palette and as backing, allowing her to manipulate them, applying pressure and heat with domestic irons, heat presses used in photo laboratories for mounting photographs, toasters and electric punches, obtaining equally surprising results. Thanks to the opportunities offered by a new technique like the photocopier, the updating of a series of experimental practices that had been appraised by the avant-garde in the first decades of the twentieth century could be seen in these early works (from the *papiers collés* of cubism, to the solarizations of Man Ray and the distortions of André Kertész passing from *frottage* and the random objective of surrealists). Thus we understand better the reluctance of González against the idea of the engineer as a mediator that prevailed in the Centre of Calculus: the artist puts all her artistic baggage (and her knowledge about the tradition of the avant-garde) at the service of a more personal, immediate and manual type of experimentation.

During her stay in Chicago, González started a practice that she never abandoned: to go out and photograph her surroundings, creating a set of photographic series that, sometimes, served as the basis for the experimental work carried out in Generative Systems. In *downtown* Chicago, she took a series of photographs of pedestrians, anonymous individuals who rush briskly along the sidewalks or streets during rush hour. In many of these images the silhouettes have been cut and we only

perceive the legs of the passersby or the long shadows these halved bodies project. It is a vision of the anonymity and the overcrowding of a big city that we can connect, once again, with a tradition of representation of the modern city, from the views of Parisian *boulevards* of the Impressionists to street scenes of the German Expressionists or the photographs of Alexander Rodchenko. These images would be the starting point for the series *Anónimos*, made with the technique of 'colour retransfer' (a procedure consisting of making a transfer from one paper to another of the same original; by repeated wearing, a trace or a fingerprint is produced, since pigmented papers fade after each transfer).

It is important to note that in this series already appears a form of work that will be central to the subsequent trajectory of González: I refer to the starting from a photograph that acts as an original matrix to which the artist returns again and again and which is transformed over time, in an endless series of subtle experiments and variations. It is a creative method that we could relate, of course, to the practice of serialization in contemporary art; but also to the interest González has for the mechanisms of industrial mass production, which she explored later in works like *La Fábrica / The Factory* and *Son de ellas / Are from them*; and also, of course, with generation and biological flow, an idea that was at the base of the Generative Systems programme. "Given the importance Sheridan placed on the scientific/technological research [for art], the term 'Generative Systems', chosen by her to identify the programme (...), is particularly significant" - says Farley. "The name, proposed by Ian Robertson, director of Good Lion Press, involved a generative approach to artistic production and a form of research close to that of scientific discovery. By applying the principles of biology, physics and chemistry to the study of mechanical processes, Sheridan's classes offered new methods and tools for artistic practice (...)"⁸ It would not be unreasonable, finally, to relate the behaviour of the artist from Bilbao with her musical training;⁹ there is, for me, in the work of González a kind of art of escape, an echo of those baroque polyphonies based on the reiteration of melodies in different tonalities from an apparently simple theme (or subject). Sheridan herself recognized the musical analogy: "Marisa composed images as if she was composing music in a very personal and intuitive way with each new technology. I always believed that her musical background had helped her to understand that a note belonged to other notes, in the same way that an image in the process of creation was part of a series of images generating a composition. She did not position one image above another until the final result was satisfactory, rather she let the series of images make up the whole by emerging each image from the other. This was a generative system".¹⁰

The importance of experimentation with colour in the series *Anónimos*, and other works of that period, is not only related to the use of the copier Color-In-Color, but also to the teaching methods of Sheridan. As Farley explains, the lessons, readings and exercises designed by the American artist for the Generative Systems classes were inspired by the Bauhaus pedagogy (especially with regard to colour theory), from which she had inherited the idea of uniting creativity, craftsmanship and technology. Thus, some of the tasks proposed by Sheridan to her students were based directly on the experiments on the aesthetic and emotional properties of colour that Johannes Itten had devised for the so-called Basic Course of the famous German school.¹¹ Another aspect of the program that had a profound influence on the work of González was the idea - also present in Bauhaus - that the creative use of technology was a powerful lever for social change. For Sheridan, enthusiastic activist and advocate of public education, artistic creation is inextricably linked to political commitment: the artists had a responsibility to fight against social injustice and respond to

technological and scientific innovations of their time. Marisa González arrived in America at a key moment: these were the years of counterculture and the hippie movement, of the protests against the Vietnam War, of the movement for civil rights for black citizens and bloom of the so-called Second Wave of the feminist movement. A wind of protest battered the world and González portrayed it through the lens of her camera, as in the series of photographs of demonstrations against the Vietnam War made during her stay at the Art Institute.

It was at this same time when, while touring a Black neighbourhood of Chicago, she took a picture of a doll abandoned in an alley, a matrix image that she manipulated and worked through the use of the colour photocopy and that the artist continued to chase years later. It is no coincidence that dolls appear frequently in the work of González (we find them again, for example, in the mid-eighties in the series *Clónicos / Clonics*). The doll, a basic instrument for the learning of female roles, is a paradigmatic example of how sexism pervades the world of children from an early age. On the other hand, the doll, an emblem of a femininity always available and submitted, has fuelled, from E.T.A Hoffman to Hans Bellmer, male fantasies of domination. But the doll is also a surrogate representation of women: the photo of the abandoned doll, manipulated and worked in a number of variations, as in a colour photocopy shown in this exhibition or in the large mural made up of six photographs González made in 1993, served the artist to represent the topic of rape; a strategy that allowed her to address the problem of gender violence without falling into the sensationalist representation of images of battered women.

The series of the doll reflects the growing feminist commitment of González in her American stage. Indeed, violence against women had been from the beginning, a central issue in the political agenda of the Second Wave of the feminist movement, thanks in part to the importance given to the topic by so-called American radical feminism.¹² For radical feminists, the struggle for the incorporation of women into public life or the call for legal equality championed by other feminist groups were certainly desirable but insufficient, because these strategies did not take into account the structural nature of inequality. For radical feminism, oppression of women can only be understood in depth when considered within the broader context of patriarchy. Thus, discrimination is not merely a product of unequal or unfair distribution of rights or privileges, but it is at the very root of the system (hence the term radical). Patriarchy is the system of male domination that determines the subordination of women: in that sense, the exercise of male power is present in all areas of life, public and private - although, for the radicals, the patriarchal regime stems and exercises its greatest power mainly in the family - and the only way to end this oppression is to end the system of domination itself as a whole.

An interesting element of radical feminism is the importance it gives to sexual violence as a constitutive element of patriarchy. As emphasised by one of its greatest representatives, Kate Millet, in her book *Sexual Politics* (1969),¹³ the use of force has served patriarchy both in the past and in contemporary societies, although it is less obvious in the latter (at least in the developed world) because many of these patterns have been institutionalized and internalized. Force in patriarchy - says Millet - has a clear sexual connotation, as evidenced, for example, by the quasi-universal nature of rape as a form of control of women (compared to other possible methods of violence) and in general, the sexual dimensions covered in violence against women (systematic rape in wars, eroticization of torture etc.). Many of these ideas resonate in American feminist art of the period. In 1969, for example, Yoko Ono made the experimental film 'Rape', which consists of insistently following a randomly chosen anonymous woman with the camera and exploring the

view of the camera as a violation of privacy and an extension of the team of technicians - male - and ourselves as viewer-voyeur. In 1972, Judy Chicago, Suzanne Lacy, Sandy Orgell and Aviva Rahmani - teachers and students of the first feminist art education programme at Fresno State College - presented in California the ritual performance *Ablutions*, during which a woman tied to a chair and covered with a sheet was splattered with eggs, blood and soil, while a tape played some women narrating the way in which they had been raped. And a year later, Ana Mendieta, by that time student at the University of Iowa, performed the series of actions 'Untitled' (Rape Performances), in reaction to the news of the rape and murder of a student on the college campus.

In those years Marisa González moved to Washington DC to further expand her studies in the young professional specialization program from the Corcoran School of Art. There she came into contact with one of the most remarkable protagonists of the first generation of American feminist artists, Mary Beth Edelson, professor of the programme. A multidisciplinary artist working in the field of collage, sculpture, engraving, photography and performance, Edelson was also a tireless activist and organizer: in 1972 - just two years before González arrived in the federal capital - Edelson launched, along with other artists and students, the first Conference for Women in the Visual Arts at the Corcoran Gallery, which was attended by leading figures of art and feminist critics such as Lucy Lippard, Alice Neel, Arlene Raven and Judy Chicago. As recalled by Edelson herself, this conference "marked a turning point",¹⁴ since it allowed feminists from the East Coast and the West Coast, which until then had been working separately, to come into contact for the first time.

The influence of emerging feminist art was felt in the work that González completed at this time. In 1974 she began a series of photographs on the issue of violence and repression against women in dictatorships, which colleagues and professors at the Corcoran School - among them Edelson herself - posed. González started the project after reading a story in a newspaper from Washington about the physical abuse women received in Chilean prisons. The artist proposed that her colleagues to dramatise, or rather 'live' violence in their own body, thus leading to a performative and collaborative work. In some images, we glimpse the face of a woman locked behind what seems to be prison bars; in others, we face close-ups of frightened and suffering women, revealing an emotion similar to that of the Weeping Women in the Passion of Christ.

Both collaboration and performance were central elements of the American feminist art practice in the late sixties and early seventies. As it has been frequently repeated, the performance powerfully attracted feminist artists because it was perceived as a new medium, a hybrid genre that combined and, at the same time, transcended other forms of expression such as dance, theatre or painting that were more traditional.¹⁵ "The máster's tools will never dismantle the máster's house" - the feminist poet Audre Lorde pointed out in a famous phrase. Performance, such as video, seemed to offer a solution to the dilemma that many feminist artists faced in those years: extracting from a patriarchal artistic tradition vocabulary, codes and strategies that are able to defy the same tradition which they imbibed as women and creators. "In performance we find a young form of art, without the secular component that painting or sculpture had - recalls, for example, the Californian creator Cheri Gaulke. Without the traditions dominated by men, the shoe fit our foot and, like Cinderella, we escaped with it".¹⁶

Moreover, performance often involved a collective and collaborative work which could not fail to attract a movement like feminism, which had been from the beginning attempting

to dismantle the myth of individual authorship, the mysticism of the (male) genius on which the whole building of the history of Western art was based. This cooperative element is one of the pedagogical tools most used by Judy Chicago on the feminist art education programme from Fresno State College, from which she started the self-science workshops and performance in order to respond to the collective concerns of the students. In her book *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America, 1970-1980*, historian Moira Roth insists on the idea that the dimension of shared experience of performance especially appealed to feminist artists.¹⁷ We must remember that most of the feminist acts that we now know of through photographs and film (among others, those of Mary Beth Edelson) were conducted in small groups composed mostly of women, and in that sense, actionism only reinforced the eminently collective bias that the Women's Liberation Movement imprinted, from the beginning, in their struggles and claims.

In this way, we understand better the collaborative nature of the work of Marisa González at the Corcoran School of Art. The result of the cooperation with another classmate, Liz Williams, was also the series of photographs *La Mulata y sus máscaras* (1975), shown for the first time in this exhibition. Listen to the words of González concerning it:

[Williams] was a woman with very white skin, but with some Black race traits, such as thick lips, a flat nose and afro hair; therefore she suffered serious racial identity issues, she was white or black, she felt white among black and black among white.

I made a photo-performance with her. We combined our artistic work. Liz had been sculpturally making these masks of her own face in different media such as papier mâché, glued together newspapers, rubber bands, etc. She hid behind the masks that questioned her true identity. I interacted with her and her masks with my camera (...).¹⁸

La Mulata y sus máscaras reflects, once again, the involvement of González in the hottest debates of the time. Since the late sixties, many Chicana or African American women were condemning the insensitivity of the feminist movement (dominated by middle class, white women) to racial problems. Faith Wilding, Betye Saar and other artists of colour made apparent, through their work, the double exclusion suffered by black women, marginalized within hegemonic feminism, but also within the movement for civil rights (controlled mostly by black men). This double marginalization became quadruple in the case of Mestiza women: at a time when the political agenda of protest movements was mainly articulated around the concept of 'identity', they were doomed to belong to no place, to be black among white and white among black. In 1973, the artist Adrien Piper, daughter of a white man and a black woman, with soft negroid features, created an alter ego named The Mythic Being, from which she began to carry out multiple performances, collages and other works: this 'mythical being' provided with a colourful afro wig and thick moustache, who sits astride and struts grossly, transforms Piper's multiracial identity into a stereotypical and ironic representation of the 'black man'. Between 1978 and 1980 she created her series of *Autorretratos políticos* (Political self-portraits) (having certain concomitances with *La Mulata y sus máscaras*), in which she portrays herself exaggerating, or otherwise diluting, her negroid features and thus reflecting the complexities and conflicts that hide behind the notion of 'racial identity'.

The entire set of pictures created at the Corcoran School of Art served González - following a regular procedure, as we have seen, in her work - as a matrix for the elaboration of a wider series, *La Descarga* (The Discharge) (1975-1977). Photocopied on Thermofax high contrast interactive acetate paper and

subsequently mounted on wood panels in modular series that allowed a sequential reading, the photos were first exhibited at the Corcoran Dupont Centre in Washington DC in 1975 and, two years later, in González's first solo exhibition in the gallery Aritza in Bilbao. If image manipulation through the use of the photocopier and serial structure are features present in other works of González, what is new in the series *La Descarga* (The Discharge) is its environmental nature: reflected by the vintage photos, the series was meant to be travelled, to be physically experienced by the viewer in the space, who thus responded by putting their own body into play as the bodily involvement of the photographed women.

On her return to Spain, González did not abandon reflection on the status of women. The issue of representation of black women reappears, for example, in the series *La Negrona* in 1993. Made with the first large format copier Canon Bubble Jet - a digital capture machine which instead of printing with the usual powder toner of photocopiers reproduced the image by ink injection - the series starts again from a matrix image: the advertising photography of a seductive woman of colour extracted from a Chicago newspaper from the seventies. The image suffers endless manipulations: colour variations, the multiplication of frames, overlays, contrasts of solids and voids, evoking, as in the series *Anónimos*, a dialectic of presence-absence, but also a tension between the body and the fantasized image, between woman and the object of desire. Shown in its entirety for the first time in the AELE gallery in 1993, the series was exhibited divided into four sections that corresponded, according to what González said, with "the stages of the life of any woman":

DESIRES / IDENTITY VERTIGO / TERRITORIES / SILENCES.

- desires: utopian period of change in the world (youth to 25 years old).
- identity vertigo: identity crisis upon occupying a place in society (25 - 35 years old)
- territories: the present, super woman, fragmented woman, creased woman according to the title of the book of Enrique Gil Calvo (35 - 70 years old).
- silences: time of reflection and reduced activity, the woman in society without voice and without word (the end).¹⁹

Thus González returned to the subject of biological flow that had so interested her since the time of Generative Systems, showing how, in the case of women, it is strongly mediated by the expectations of patriarchy, for which the 'life' of the woman is reduced, in fact, to her fertile and juvenile stage, to the years in which she can still function as an object of desire. A few years earlier, in an installation entitled *Corpus*, the American feminist artist Mary Kelly had analyzed femininity in the period of transition to the mature age, a critical stage in which women are no longer considered desirable, thus experience a sense of alienation regarding their own image. Ostensibly ignored by literature, film and advertising, the mature woman - said Kelly - becomes a kind of invisible presence. As noted by the artist herself, "Being a woman is but a brief moment of life! The definitions of femininity are based primarily on the reproductive capacity of the body and on its nature as fetish object intended to be contemplated".²⁰

The image of the body as fetish is also suggested in the series *Clónicos / Clonics*, initiated in 1986 after a visit by González to the doll factory Famosa in Onil (Alicante). There she took a series of disturbing photographs of both dolls and moulds for the mass production process of the toys, which lead to a large and varied set of works: photographs in Bubble Jet photocopy support fragments of the moulds - heads, arms and feet cut and arranged in diptychs - ; light boxes and video projections of the heads of

the dolls colored and enlarged; or digitally manipulated images using the Lumena computer equipped with a software for digital image processing for artists which was designed by John Dunn, a former student of Sonia Sheridan, in the early eighties. We meet again many of González's constants: the interest in cloning and generation systems; fascination with dolls; curiosity about the manufacturing processes of mass production etc. However, for Ana Martínez-Collado, in this series of little bodies of broken and abandoned dolls we can also see the staging not only of the divided nature of the modern subject, but also a deeper original cut: the drama of separation from the mother's body, the split between the self and the other which comes in, in the Lacanian reading, in the so-called mirror stage.²¹ According to Martínez-Collado the series gives off a scent of nostalgia for the lost unity with the mother, but also an awareness of "the impossibility of return, the impossibility of the realization of the self in the other (...)".²²

The Famosa dolls reappear in one of the photographs from the series *Son de ellas / Are from them*, which closes the first block of works in this exhibition. Under the regime of sexual division of labour characteristic of patriarchy, women are entitled to the more mechanical and repetitive (and less socially and economically valued) tasks, tasks related to maintenance and care not only inside but also outside the home. As González herself wrote, "the productive and salaried labour incorporation [of women], until the mid-twentieth century, took place in the lower strata of the chains of factory production, some *in situ*, some from their own home, on a piecework basis. In the factory, endlessly repeating the same movement, the same action, the same model. Their hands are their tools, fast, neat, precise, cheap. Their production tools dominate the small space, the only corner where they can practice their profession. Always the same action that is repeated year after year, twelve hours a day".²³ The photographs in the series *Son de ellas / Are from them*, close-ups of female hands working on assembly lines or in manufacturing environments, tell us about the persistence of this model. The visual and compositional parallels that we can appreciate between the photograph of the hands of an operator from Famosa and those of a worker from the Lemóniz Nuclear Power Station are a symptom of the structural nature of inequality: the same pattern is repeated in Alicante and in Vizcaya but also in the Philippines, Thailand and Taiwan.

From the Generative Systems years to the series *Son de ellas / Are from them*, there is a common thread in the work of Marisa González that talks to us about her deep commitment to the feminist struggle and that has not been so far, in my opinion, sufficiently emphasized. Her work with new technologies does not come from a fetishistic admiration for the technological world, or a mere desire for formal experimentation, but from a set idea of technology as an engine of social change, yet also as a framework within which inequalities are reproduced. Privileged witness to the countercultural struggles of the early seventies in the United States, González lived to the full the peak of the Second Wave of the feminist movement. The work of her early years, reread in this context, forces us to revise the official histories of Spanish art and to imagine new stories wherein the feminist readings can find, finally, their place.

Notes

¹ On this subject, see MAYAYO, Patricia: "Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo", in *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*. Madrid, MUSAC/This Side Up, 2013, pp. 19-38.

² See in this regard the discussions reflected in *Ideas i actituds. En torn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. Barcelona, Centro de Arte Santa Mònica, 1992.

³ On this subject, see YSÁS, Pere: *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista por la supervivencia, 1960-1975*. Barcelona, Crítica, 2004.

⁴ About the CCUM, see *Del cálculo numérico a la creatividad abierta*. El Centro de cálculo de la Universidad de Madrid (1965-1982). Madrid, Complutense University, 2012; and also *El Centro de cálculo 30 años después*. Alicante, University of Alicante Museum, 2003.

⁵ Email interview with Marisa González, October 1, 2014.

⁶ Ibid.

⁷ FARLEY, Kathryn: *Sonia Sheridan & Generative Systems*, Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, 2007; is available on the website of the foundation <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1992> [Last accessed: October 4, 2014].

⁸ FARLEY, op. cit., s.p.

⁹ Remember that Marisa González studied piano at the Conservatory of Bilbao.

¹⁰ SHERIDAN, Sonia: "Sistemas Generativos", La Fábrica. Madrid, Telefónica Foundation, 2000.

¹¹ FARLEY, op. cit., s.p.

¹² With this term, female historians often label a tendency within American feminism that developed mainly between 1967 and 1975. The term radical feminism is used to distinguish this tendency from the other two major trends of American feminism of the time: so-called liberal feminism and socialist feminism.

¹³ MILLET, Kate (1969): *Sexual Politics*. Madrid, Cátedra, 2010.

¹⁴ "Transcript of Interview with Mary Beth Edelson. Interviewed by Lynn Hershman", February 7, 2007; downloadable at <https://lib.stanford.edu/women-art-revolution/transcript-interview-mary-beth-edelson> [Last accessed: October 6, 2014].

¹⁵ See in this regard, for example, WITHERS, Josephine: "Feminist Performance Art: Performing, Discovering, Transforming Ourselves", in BROUDE, Norma and GARRARD, Mary D. (eds.): *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's, History and Impact*. New York, Harry Abrams, 1996, pp. 158-173.

¹⁶ Cheri Gaulke, "Performance Art of The Woman's Building", *High Performance* 3, Fall/Winter 1980, p. 156.

¹⁷ Moira Roth (ed.), *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America, 1970-1980*. Los Angeles, Astro Artz, 1983.

¹⁸ Marisa González, factsheet of *La Mulata y sus máscaras*.

¹⁹ See <http://www.marisaGonzález.com/home.htm> [Last accessed: October 8, 2014].

²⁰ GAGNON, Monika: "Texta Scientiae (the enlacing of knowledge). Mary Kelly's Corpus", *C magazine*, nº 10, Summer 1986, p. 28; quoted in POLLOCK, Griselda: *Vision and Difference. Femininity, Feminism, and the Histories of Art*. London, Routledge, 1988, p. 188. The work *Corpus* (1984-1985) was part of a larger project entitled *Interim*, which was completely exhibited in the New Museum of Contemporary Art in New York in 1990.

²¹ MARTÍNEZ-COLLADO, Ana: "El que fui, el que soy, a través del espejo cóncavo", en *Sueños rotos. Silencios rotos*. Marisa González. Bilbao, Galería Vanguardia, 1995, s.p.

²² Ibid.

²³ See <http://www.marisaGonzález.com/home.htm> [Last accessed: 8 de octubre de 2014].

THE ELONGATED SHADOWS OF THE FACTORIES

Nekane Aramburu

On some occasions, but not many, creation is ahead of its time and urges a rewind as antidote and measure of salvation. Marisa González, Spanish artist pioneer in the use of technological medium and guided by a strong social conscience and her irrepressible vocation as a collector of memory and events experienced in the different decades through which she has travelled, has articulated her projects on crucial issues of contemporary evolution at times when they would otherwise pass unnoticed.

She addresses the seemingly authentic event for questioning directly in the sense alluded to by Žižek when he says: "The ultimate and defining moment of the twentieth century was the direct experience of the Real as opposed to everyday social reality, the Real in its extreme violence as the price to be paid for peeling off the deceptive layers of reality".¹

Keeping pace with concerns implicated in time that pivot from the assertion of the role of women and its aftermath in the recovery of contemporary heritage and the ruin of disused buildings, her activism has remained constant in the different areas that she has chosen to develop.

Although she has lived for long periods in other countries, her work walks hand in hand with the history of the artistic and cultural evolution of the Spanish State (the first associations of artists, student riots, claiming the rights of authors, equality for women etc.) which is also demonstrated in her most social aspect and unashamedly in her treatment of the issues that injure a world in crisis and that call for a dignified and solidary reconstruction. Gender violence, experimentation with GM, the revelation of the decadence of cannibalistic cities and post-real estate bubble environments are issues she addresses with her own language as a combative and direct medium. Her starting point is based on the validation and transformation of primordial images pulled out from the real.

If we refer back to the beginning of Marisa's professional career, when she abandoned painting and discovered at the Art Institute of Chicago the opportunities that were granted by machines designed for non artistic uses, faxes and photocopiers, we begin to understand the principles that guide this methodology of work. The instruments that some artists began to use during the 70s and 80s gave rise to works of fax art or copy art that became, in the first instance, the ideal interface for that which she wished to pursue.

Her evolution as a creator has kept a crescendo pace beginning with the opportunities found in elementary proto-devices thanks to new findings in telecommunications and the gradual introduction of technology to the visual arts, oscillating between low tech and high tech, of mechanical reproduction systems, video and multimedia, and through to the emerging opportunities that, in its moment, the internet seems to provide as net art begins to make sense and we believe in it.

An accelerated transformation of hardware and software that she has characterized in order to adapt it to the themes and projects that guide her lines of research continuously developed over these years in parallel with her family and activist life.

Immersed in the search for opportunities within useless and humble materials and the appropriation of breakthrough innovations, she swings between the possibilities of one and the other, alternating mediums and formats.

Therefore it is not surprising that, having focused on the idea of rescuing and redefining the social and aesthetic sense of the elements of a society immersed in technological obsolescence and subjected to the abandonment of the methods of industrial production in favour of outsourcing, at one point this artist focused on the analysis of industrial architecture which became the focus of much of her work.

The industry-economy-society circle began an altered phase that needed to be mapped and documented from nearby environments. Thus, documenting industrial ruins is one of the most important branches of Marisa González's production still waiting to be discovered and analyzed in all its complexity; a multifaceted aspect that places us in a period in which she was immersed in extensive raids of factories in a phase of demolition or transformation and the systematized filing of the results. A key moment in the waves of disappearance/redefinition of these spaces (civil post-war, speculative boom of the seventies and the end of industries in urban centres in the nineties) that for her converge precisely between the years 1996-2008, when she devoted herself to document these processes. All of this produced a large amount of photographic and audiovisual material belonging to the crucial moment of action of the implementing machines, much of which still remains unprocessed.

Heidegger claimed that place precedes space; in the territories in which Marisa works on residual areas, sometimes even the unnamed is rescued from obscurity and presented with new meanings and profile.

The artist captures events as the eyewitness to an inevitable process, as an additional element of the mechanism of fatum between times, showing the before and after of a social system of work and life. In her zeal as a collector she makes them her own even physically, carrying waste that she stores for years in order to photograph them in her studio, or she uses recording systems that allow their appropriation for eternity. Then, in post-production, she processes them, alters them or interferes with them.

Throughout her work, serialization is a key element in the application of informatics to her idea of fragmenting, cloning and multiplying the real, randomly captured or trapped images with the rigor of an entomologist whose magnetism alters to catch the viewer with the beauty of simplicity or in the leisurely pace of its qualities.

Since she began experimenting with the resources that new technologies offered (first in the seventies with the photocopier, then through the digital camera, computer and video) her workshop is a living laboratory where she researches the potential of images by distorting them and fragmenting them. In this maze, the creative process is a demanding and arduous search.

We find in each and every one of her works that photography and video aid Marisa to document reality and subvert it. The function of both as trigger and lure of tangible reality between fortuitous discovery and scripted premeditation. This is evident from the beginning of her career and it is revealed to us in its evolution. From 1971 to 1973, and always from the photographic image, she began working with the first color photocopier and started the series 'Masificación, personajes sin identidad' (Overcrowding, faceless characters) (1975). This was a time that gave way to her most feminist works where the issue of violence is always present and was expanded with 'Los muñecos de Onil' (The dolls of Onil) (1985), which shows in the first instance fragments of dolls, heads and limbs in accumulation but which I consider to be the basis of her two main themes: gender and architecture.

In '92 she focused on the project: 'Miradas en el tiempo' (Perspectives in time). Using the fax and following the footsteps of mail art, some of her most famous actions of the early nineties took place: the Fax Station in the Fine Arts Circle (1993) and the Sala Rekalde in Bilbao (1995). This was also the time when she started capturing video and its transformation in material work with the Lumena computer system creating the series *Retratos* (Portraits), *Clónicos* (Clonics) and *Sueños rotos, silencios rotos* (Broken dreams, broken silences). This stage continued until 1999, and overlaps a new route beginning with the series *Desviaciones* (Deviations) (1996-2000): its transgenic fruits a reference to sex organs.

In 1996 she started to combine this series with her initiation into industrial architecture, a line of work in which she continues until now, in folders that she opens and closes and recovers again in an intermittent movement of pasts that become present again and take on a new meanings.

The real estate bubble increased construction activity and brought the demolition of numerous obsolete and unused enclaves mainly between 1997 and 2005. In this context the major monographic series of industrial architecture on which she focuses are registered with other collateral exercises in the same line.

Thus, Marisa used the documentary process and comprehensive filing of successive phases and stages as methodology, immersing herself unwittingly in a kind of post-production in the line preached by Nicolas Bourriaud, sometimes due to the appropriation of known and recognized planes, approaching the literalness that deploys and arranges cause and effect, that others generating dystopian landscapes or resorting to the ready made.

The dismantling of factories that she found in her personal evolution or in systematic searches reveal beyond a sort of anthropology of modern ruin, a death drive where inorganic and human converge.

Her first major monograph was in 2000 with the flour and bread factory that had supplied Bilbao since the late nineteenth century, exponent of the evolution of the industry in the Basque Country. With the title *La Fábrica* (The Factory) the project was generated when the artist gained access to the demolition and destruction works of the complex. Subsequently she continued in 2003 with the power plant El Zapillo in Almería, from the videographic record of the blowing up of two chimneys and statements of workers and activists against its destruction and in 2004 with an extensive document on the Lemóniz Nuclear Power Plant in Vizcaya in parallel with other new sites.

In these abandoned spaces which are condemned to disappear, the internal and external elements of the building and its residues give rise to photographs, videos and installations that emerge in the context of the exhibition space appropriate for artistic discourse and are the basis of a work that extends, branching into new works. In these dismantling processes or architectural alterations she opens and closes virtual containers that house real elements thereof, images that are intervened and converted into more than memory, into its fictionalized mirror.

On the other hand, the opportunities provided by the internet as a vehicle for documentation, a public arena for complaints and medium for expansive interactivity, are the fitting breeding ground for channelling new proposals, with the net art *La Fábrica* (The Factory) (2000) and *Memoria y destrucción* (Memory and destruction) (2002).

She has subsequently continued to record growing cities such as Bogota or settings where the city, the rural and ways of life

are irrevocably altered (Burma, Hong Kong, etc.). All this with a similar methodology, incorporating new areas of historical and social interest that are on their way to disappearing or to being altered, others in transformation process such as Ensidesa/ Arcelor, La Serrería, La Fábrica de Tabacos and el Matadero in Madrid, and the power plant Mediodía, today Caixa Forum or Artiach in Bilbao.

She collaterally makes certain exhibits from major roads, green belts and motorized flows, one of the hardly known exponents of which is her work on the M30 ring road in Madrid intervened between 2004 and 2007.

On the basis of all her operations around the transformation of the present underlies her interest in filing, the exhaustive appropriation with the attitude of the war photographer before the decisive moment of the dismantling. Her forays to the processes that arise are stratigraphic samples both of what is physically tangible and of the *modus operandi*.

Mutant territories

Since she began experimenting with the resources that new technologies offer, her workshop has become a laboratory where she investigates all media related to the possibilities of alteration of her shots, to distorted, fragmented and cloned images. In this maze, the creative process is a search guided by chance and intuition. Between the micro and the macro, she found herself interested in the industrial ruins of cities especially because of their potential as a theme and their aesthetic aberrations. In a liquid world, as Zygmunt Bauman would say, it is the drama of solid postmodernism.

Industrial buildings of the nineteenth and twentieth century became obsolete in their facilities and functionality in the last decades of the twentieth century in Europe from the extension of the post-Fordist production system and the imposition of knowledge and financial capitalism. In some cases these types of factory structures were maintaining their productivity by adapting to new technical requirements, and in others they were considered doomed to disappear. The great urban development and technological advancements turned old factories into non-functional spaces.

Industrial archaeology is part of our social and anthropological history and involves sociology, art and science. Reason and Progress condemn them to abandonment or demolition, and in their metamorphosis for new uses, entropy processes between the symbolic, the melancholic sublime and techno-development.

With their destruction or conversion, the living conditions and the environment of these industrial complexes, production chains and their work methods and processes have disappeared, and therefore, our recent history, the memory of oligarchy and proletariat, their way of life within the factory complexes, gradually fades from the individual and collective memory. In some cases due to their dismantling and in others when they are still in operation, due to the safety measures that turn these enclosures into forbidden territories.

The topography of cities as a centre of power is enclosed in the concept of global city established by Saskia Sassen. The urban cityscape exemplifies that big cities have been transformed according to the changes in the economic system and social development.

The relationship between all this and visual creation also started a collateral but significant route, which has its roots in historical painters interested in architectural ruins in the line of Hubert Robert or Giovanni Battista Piranesi and magnetises artists of Romanticism or those who created in idealization of death and destruction such as Arnold Böcklin.

The influences of scientific positivism and pictorialism left their aesthetic imprint until new attitudes were presented by new focal points and frames. In photography, the Paris reform promoted by the Baron Haussman and conducted by Eugène Belgrand was reflected through the camera of Nadar, more seduced at first by the situation of the sewers that the transition from one mode of life to another.

As soon as productive activity was introduced as a reflection of the system of the early twentieth century, its decadent and obsolete aesthetic trapped the flow of historical vanguards and of futurism, reaching new nuances in its ideological and aesthetic positioning.

Many years later, the energy crisis of the seventies formed a peculiar industrial network that would also be doomed to a violent transformation. Monofunctional cores and peripheries were their most direct victims. In our case, the Spanish State suffered disproportionate urban expansion after the crisis of '93 which provided the minimum recovery of industrial spaces doomed to destruction and massive urban regeneration processes linked to real estate speculation. The zoning or segregation of uses of public action plans, mostly municipal or from private initiatives, led to a drain of activity and the progressive increase of unemployment.

With the precision of an entomologist, over these years Marisa González has enquired into these traces of the present, of inert matter and the living, capturing the shapes and the essence of their structures and disused objects to rescue the trail of its past and our subconscious. At first it seems as if she wanted to set up an Atlas of the industrial decline in the style of Aby Warburg.

Her first approach to the accumulation of inert matter in such enclosures can be traced back to 1986 and 1993 when she visited the Famosa doll factory on two occasions leading to the project 'Viaje a Onil' (Journey to Onil) where in addition to taking photographs, she carried with her the residues of defective heads, trunks and limbs and took them to her studio in Madrid to create new photographic series, even leaving some of them until today at the entrance of the building. That is when the phantasmagoria and appropriation of strange pasts from inert matter became part, permanently, of her research and creative production.

When she wrote in the introductory catalogue of said exhibition: "There is no axis or stem or origin, only moulds, extremes, limits, silences, emotions and dreams" she defined this path and advocated her upcoming exhibits about ruin and industrial architecture.

Thus, ruin has been part of her work on large monographic thematics but also in certain collateral lines from the same method of meticulously recording and mapping deteriorating spaces.

She has also focussed herself towards series such as the one centred on resorts abandoned due to speculation on the part of the tourism industry that invaded idyllic landscapes, leaving concrete skeletons at different stages of economic exploitation as reflected in the work developed in Tagaytay in the Philippines (2010).

Walter Benjamin wrote in 1935 that "To inhabit means to leave impressions" evoking the idea that each object is a reflection of the person that resides in each place. Marisa González's incursion into the world of architecture brings about the foreseeable development of an extensive artistic career marked by her interest towards research on the drive of self and its environment. She does not purport to take the position of the artist as historian but as one that which works on vulnerability.

The term *resto* meaning 'remains' comes from the Latin word *restus* and refers to the sense of strengthening and resistance against residual connotation. Warehouses, offices and silos are some of the elements that were shown in 2000 at the exhibition of the Telefónica Foundation in Madrid under the title of *La Fábrica* (The Factory). In her installations she presents, in addition to real components, the record of the dismantling and destruction of this bread factory built in 1898 and exponent of the evolution of the social and economic history of the industry in the Basque Country. The project started in 1998 in the key moment of the collapse of this building when she managed to capture the images that revealed the demolition of its walls, uncovering its six floors and untold areas of that micro-city, and rescue useless documents, original plans and original objects. In this way, external and internal elements of the building emerge in the context of the exhibition space appropriated by artistic discourse, elements doomed to disappear and structured into four parts: the displayed landscapes, the installation of the lights, the silo and the demolition. The deconstructed image is the exponent of transience and timelessness of facts above their conversion into mere empirical document. She catches a moment in time and seals a pact between her personal story and with the close collective.

In the installations of the silo or the illuminations, she uses technology as a means to combine elements of great simplicity, the objects found by chance, synchronized with the virtuality of light, voice and sound.

A metaphorical construction that helps to generate a narrative that is rendered strange by the alteration of places and times. She transforms their images into survivors giving them aesthetic autonomy and power in the collective memory.

The first presentation of the project *La Fábrica* (The Factory) at the Telefónica Foundation in Madrid led to the complement of a dense publication that served to analyze her work from different perspectives. This project was also adapted for the Sala Rekalde in Bilbao on the occasion of the III International Seminar on Industrial Architecture in the old water tank at Vitoria-Gasteiz, in Montehermoso Centre. There, the large warehouse with multiple columns enhanced the idea of sequentiality, a concept that is evident in all her work, and on the other hand provided the set with unity and intensity with a staging of almost theatrical reminiscences. Shortly afterwards part of the work was presented in the Horno de la Ciudadela (The Oven of the Citadel) in Pamplona.

This first major monograph of the bread factory might lead us to think at first that she is interested in the fragility of memory and thus she rescues and highlights its residues, but above all this underlies a more complex existential drive that we will discuss later.

Marisa has recorded the evolution of other factories such as the taxonomic file of their decay in different parts of the peninsula but especially in Madrid and the north of the peninsula. Perhaps one of the most unknown works corresponds to the *Matadero* in 2003, made before the transformation of the location into a cultural complex, giving rise to extensive photographic material of the wide open spaces, of the terraces and the central halls that were being altered for their new function.

Tony Garnier was the author of *Ciudad Industrial*, a reference work on contemporary urbanism published in 1917, and the constructor of the *Matadero* in Lyon according to the structural principle of the engine room of the Universal Exhibition in Paris in 1889, future home, in turn, of the international exhibition of Lyon in 1914, before being used properly as a market and slaughterhouse. The author was interested in the difference of uses of all these locations to the extent that they impregnate the

walls containing such functions with a certain charge of energy. The feeling of looping time-space resonance is very evident in the video '*Matadero express*'. This video work, first shown in Es Baluard, the Museum of Modern and Contemporary Art of Palma de Mallorca in the framework of the exhibition *Reproductibilitat 1.1* (Reproducibility 1.1), shows part of the material recorded in the old slaughterhouse. Shot in the drying warehouse, a burst of shooting shows a female presence fleeing and stepping back from the cordoned off space in a syncopated manner, creating a new geometric surface in a strange visual and sound vibration that grabs the viewer in a kind of benjaminian *Eingedenken*.

Her next big piece was of the Lemóniz Nuclear Power Station during the period from 2002-2006 in a series of gradual incursions at the time of its dismantling, recording the different processes of destruction and emphasizing the machinery and the actions of the workforce charged with removing it. The recorded material, as much photographic and videographic as object based, has generated several installations and video installations that have been exhibited in different centres, premiered at the CAB in Burgos (2004) along with a full catalogue.

In Lemóniz she reproduces the same work methodology as in *La Fábrica*, revealing indoor and outdoor spaces, this time applied to the removal stages of its two cylindrical vessels, reactors, nuclear reactors, turbine chambers, auxiliary facilities and the stunning countryside that surrounds the location, the Basordas Cove in Armintza at the edge of the Cantabrian Sea.

Unlike the previous series, the relationship with the Franco dictatorship, the events with the nuclear moratorium, the murders of ETA and the Basque socio-political juncture are close to the biography of the artist and provide a different hue to her results, especially when she moves away from the exercise on control mechanisms and focuses on providing a certain mysticism to her indoor shots that lead to a solemnity of quasi-sacred touches.

With Lemóniz and then in her work on Arcelor, another stage is shown where technology is instrument and discourse, where the dimension of the value of documenting the buildings takes second place. In 2008 she repeated the exercise with the industrial complex of Avilés, ENSIDESA/ARCELOR today MITTAL, a multinational company engaged in the steel industry. She found this mega factory in full production activity which makes the observations of the action generated in the production chain, transport and storage very interesting. From this we gain videos such as *Enfriamiento* (Cooling) or *Tren transporte local* (Local transport train) that reflect the meaning and drive of those wide open spaces, the central warehouses, the train on different internal and external transport routes, the foundry ladle, the air passages linking the warehouses together around the large enclosure. The fieldwork has created material that is in some cases descriptive, but is mostly impregnated with a more subjective view with a tendency towards abstraction.

This perception of light and volume in industrial architecture was then applied to the former biscuit factory of Artiach built in 1921 in the Zorrozaurre neighbourhood in Bilbao, in a thoughtful return to her hometown, pausing at the density of the photographic significance seen from the maturity that comes with experience.

The dialectical image

From analogue to digital, from solid to liquid, in the era of software and technical reproducibility, using photography involves appropriating the perfect medium for the mechanical multiplication, propagation and perpetuation of the image. The human brain has different types of memory and is nourished by conscious and unconscious associative processes, images,

sensations, sounds and ideas of what supposedly happens in the outside world.

What is real is what is not seen. The tangible resonance can make us doubt. José Luis Pardo speaks about the meat of machines, connecting futuristic mechanics with the idea that machines are modern animals. With her micro and macro shots from three-dimension to bi-dimension, the author recreates from within their textures and shades; however, I think that beyond the aesthetic sublimation, she proposes more complex issues of confrontation with reality and its representation.

In the series of industrial architecture Marisa usually directs her cameras towards two types of elements: production machines and the system of architectural and environmental groups that give rise to certain landscapes.

These objects and landscapes are shown in seemingly real photographic compositions but are obtained by computer manipulation. With these types of exhibits Marisa González falls among those artists that after the second half of the twentieth century began to use architecture as a basis for their work (Ed Ruscha, Bernd and Hilla Becher, Thomas Ruff, Candida Höfer, Günther Forg etc.).

It is "photography of architecture" as Terence Riley called it, in order to differentiate it from the "architectural photography" linked to the work of recording done by professional photographers of this field. Bernd and Hilla Becher received the Leone d'Oro International Sculpture Prize in the XLIV Venice Biennale and abundant literature exists regarding documentary photographers, the School of Düsseldorf and Deadpan aesthetics, as well as exhibitions that have addressed these constructions as subject or result from different gradations of aesthetic indulgence. The historiography of modernism and postmodern thought are riddled with references to their analyses and perspectives.

Marisa is orientated towards transformation and systematization of the captured and processed product. Through image she reconstructs space by way of mental territory, establishing a new set of relationships, proposes divisions of history, alternatives that are reintegrated by the eye of the viewer who by association with public and collective memory will be able to establish their own conclusions from feelings (of nostalgia, rejection, curiosity etc.) to pure reflection.

For all this, I think that finally at the bottom of this work there is a deep link which places us in front of invisible processes and that speaks of death.

The archaeological reconstruction of acts and moments through light revealed or projected from another spatiotemporal situation allows the reproduction of the mirror of the real, altered within the exhibition space. The mask of emptiness and stillness forms, with its absences and presences, signs that refer to the time of the dead.

Her method reminds us of the Semionaut of Bourriaud, defined as "the creator of routes within a landscape of signs. Inhabitants of a fragmented world in which objects and shapes leave the bed of their culture of origin to spread through the global space, they wander in search of connections to be established. Indigenous in a territory without limits a priori, they see themselves located in the position of an old hunter-gatherer, the nomad producing their universe while tirelessly wandering through space".²

Marisa González's spaces come from the flash of the shot and are ghostly reconstructions made by light. A light showing the pseudo-replica of what was as a vestige of a world and a system to which we no longer belong.

"How does the image differ from the symbol, the sign or the word? In the very way in which it refers to the object: through resemblance. This involves an interruption of the thought about the same image and, therefore, a certain opacity of the image"³, Levinas writes in *La Realidad y su sombra* (Reality and its shadow).

The author uses, in addition to photography, videographic record because of its immediacy and its potential to change that truth. "The cinema is the truth twenty-four times per second!" says the filmmaker Jean Luc Godard.

Marisa builds through altered shots, accident, error and chance, condensing or expanding the event on the editing table. Her loops are an eternity of present. What happens when it no longer exists.

She recovers a time, that of demolition and mutilation in a particular historical moment, that of the dying factories, extracting that which is allegedly beautiful from the torture of space.

Image multiplicity, repetition and cloning are recurring in her works, which is what brings them back to life again. She introduces her ghosts in an infinite loop that repeats and becomes real whenever the viewer decides to give them life with their gaze.

Marisa González's work offers us a tool for analyzing social reality and its future beyond the beauty of ruin. She starts from archival documentary as a gleaner of presence in the abyss of disappearance but her appropriation is not that of the artist as a historical agent of memory. Okui Enzewor, who has analyzed this aspect very successfully through the work of Christian Boltanski, Walid Raad and Tacita Dean, has revealed some of the foundations that guide creators concerned with contemporary forms of amnesia and regeneration of the suture between past and present. In the case of Marisa, she provides her video installations based on post-industrial ruins with certain theatricality in the staging, as worlds suspended in a no-time.

Her embalmer exercise arises from a need for an anchor in the face of death because ultimately she is not interested in the quest for conservation but in the ability to conjure from the realm of art a possibility towards the eternal in our journey through life.

Notes

¹ Zizek, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Akal Publications. Madrid 2005. p. 11

² Bourriaud, Nicolas *Radicante* Adriana Hidalgo publisher, Buenos Aires 2009. p. 117.

³ Levinas, Emmanuel. *La realidad y su sombra*. Libertad y mandato. Trascendencia y altura. Trotta Publishers. Madrid 2001. p. 52

THE RAFT OF THE MEDUSA

Menene Gras Balaguer

From the beginning of her career in Chicago, travel or the act of travelling has been regularly incorporated into Marisa González's artistic practice. But the journey to which we refer here is a journey that has an initiatory sense, one which she incorporates into her work in terms of a vital experience that cannot go unnoticed. Her journey intention responds more to a desire for knowledge which is revealed in the majority of her works associated with the will to understand these 'others' in order to broaden horizons respecting the vision they have of themselves and what they aspire to being. Hers, on the other hand, is a journey in stages, to destinations whose representation in Western imagery does not interest her, preferring to experience them herself, without more commitment than that assumed by her own work.

This correspondence between journey and project is verified in much of the artist's work, as though the function of the concept or idea precedes its implementation, taking into account the procedural nature that is recorded in its inscription. Her trips to Asia constitute the classical paradigm of this relationship and the underlying intent, inducing integrative practices that are clearly opposed to the autonomy of art. In the projects designed following these trips we find the convergence of both the will to grasp the unusual, unprecedented and extraordinary and the clear objective to turn our gaze towards global processes of intercultural socialization that have been favoured in all regimes of activity due to newly reduced distances. From the beginning of her career, she has conceived her dedication to art as a form of speech, with several layers of meaning through scarcely transformed or manipulated images that come from the capture of the real and reality. Complaint by means of active testimony has been a constant in her work, with multiple extensions to all areas of life, understanding that which we call culture as a social fabric that articulates different social agents, habits, customs and, generally, the public and domestic behaviour of individuals who identify each other by their belonging to a nation state that regulates their everyday life politically and economically.

The experience of travelling provided her with first-hand information that she might never have otherwise obtained and allowed her to visually interpret what the world presented to her through images. Any excuse served for the use of this capture system in order to document anything that indicated the specific difference of a particular culture, turning places into a field of analysis and at the same time a possible statement to show/demonstrate what happens in other parts of the world and the similarities between cultures of exclusion, intolerance and modern slavery in a society of apparent equality as those that have led to capital globalization. For the artist, travel is an initiatory experience to the extent that it is the beginning of something, of an issue or of a topic for a story, a 'before' occupying space and time. Through the records that turn this 'before' into an image, she proceeds to a type of spatialization, through which she achieves the transformation of what she has seen into a story, creating a narrative structure, however short it may be, and even without beginning or end. Space is deemed, together with time, a fundamental category of the narrative structure in contemporary narratology, the presentation of which is made through a text, a verbal construction or an image. In any narrative act there is a speech act, through which communication between the subject of enunciation and the recipient occurs. It is under this assumption that it is advisable to undertake the reading of most of the unfinished stories, without excluding the possibility of the reader closing them or leaving them open, as they deem appropriate.

In the work of Marisa González, the action of the journey is recorded as encouragement to travel to geographies far away from the studio located on Argensola Street in Madrid, where she practices the visual writing to which she is addicted, evading the words but not the linguistic system which she gives to other applications using an audio-visual language that she has managed to make her own. She says and narrates what she sees, reproducing images through photography or video. As obvious or trivial a given scene may seem, the obvious does not exist to her, when she forces herself to perceive the unusual or unheard of, a reality that inertia prevents us from recognizing as something extraordinary. Her advantage consists of the availability to perceive the extraordinary in the ordinary and, concurrently, not to stop questioning submission to the system or non-intervention in processes that contribute to consolidate the logic of the capital that moves world economy.

In the margins or interstices of short stays in some significant enclaves of Asia, the production carried out by Marisa González reveals many similarities to the way she questions herself about the role and the function of art, fleeing from standard clichés. Her constant themes, based on the claim of a type of art that is no stranger to the political and the social life of our societies nor to the relations between culture and power, keep interacting with the objectives that intersect in front of her as she finds herself in a world that is different to that which is usually hers. The journeys to Asia have led her to develop the series in a new place whose identification is nonnegotiable. Human and political geography, anthropology and sociology all appear to be involved in the work she has done, more by an alternative use of the same than as academic disciplines, proceeding the research and analysis of cases in the Asian countries she has visited. In the appropriation of territory and manipulation of the information it brings, she seems to act counter-mapping the properties of a specific place, whose connotations she calls into question, in order to impose and transmit her vision.

The willingness to do field work in the field has been one of the advantages for the artist, aiding her to find what she was looking for at a particular point in her life. Always with the photographic camera and the video camera in hand, she was able to capture original and unique scenarios that form part of the daily lives of people and their relationship with local culture. Thanks to the downsizing, especially of video cameras, she has been able to get high definition images without transporting the large equipment of old. In many cases, she has said that her project cannot be dissociated from the evolution of photography and video thanks to technology and its applications in the telecommunications sector. The popularity achieved by image is close to paroxysm, due to the ease with which it can replace reality itself. But, simultaneously, for her the power of image also involves the ability to rescue that what time erases, the value of testimony and the transmission of the information she captures for the anonymous viewer or reader of the visions that she lays out and articulates in speech, despite their transitoriness.

The work as a whole completed by the artist in Asia is yet to have been commented on, but only in terms of isolated pieces, as is the case of *Ellas filipinas* which has had remarkable resonance in the media and was exhibited in other places through the Architecture Venice Biennale (2012). The rest is not well-known and we have never thought about the artist in the role as cartographer who first travelled to a site and then, before proceeding to map and counter-map the location, used all types of resources to establish benchmarks and define aspects required for designing said map. When attempting to cover the work she has done over the last decade in Asia, it is easy to feel the temptation to map the routes she took during the time mentioned in order to locate the work she has done in the space where it belongs. The countries visited and in which

she has completed a project, whatever its scope, are: Thailand, Bhutan, India, China, Burma, Hong Kong and the Philippines.

On occasion, it is as if she was creating a travelogue through images, in place of writing in words what she was seeing, expressing herself through photography or video. Immediacy only allows her the intuition that suddenly a scene is worthy and she needs to leave everything to effectively capture it and then go on exploring whether there is sufficient evidence that she should follow the clues in those events she turns into kidnapped objects with her camera. Reality itself offers the models to her; she doesn't need to make a composition of the place in advance and then arrange the elements of the scene and the acting figures in a given landscape reinvented by her. The world is the setting where she seeks locations and lets the action start, or develop, whether or not it has beginning or end. "It is happening" proves to be the key to what we are informed of in some of her videos, even if there is laboratory work to adjust image and sound, or to sacrifice random shots, clean and articulate data to compose a text with moving images, whose spoken nature derives from the same action that provides them with a meaning.

It should be noted that in this text production in photographic format is not covered, but subsidiarily, although it means sacrificing some aspects of her work or projects such as the series made in Japan in the 70s, when she still did not use the video camera to make the records and captures in which she is prolific from 2007, where she took a turn in that direction following a trip to Thailand and where she believed she saw the crossroads of civilization and the coexistence of a local culture with the cult of global system, with no apparent trauma or conflict, even if this represents the silent loss of nationality and the deterioration of identity.

The first relevant experience in the scope of projects carried out in Asia is the video she made in Thailand, 'Sky ad train Bangkok' in 2007. What interests the artist is not this modern train that runs through the city, nor the travellers it transports daily, but the advertising covering its walls and the passive reception by citizens subjected to the dictatorship of brands and induced consumption. The Sky Train circulates through the arteries and veins of the metropolitan transport system, conveying this message day and night, without opposition or resistance. The artist recorded this fact on platforms and in carriages, as if she wanted to boycott the system by denouncing a phenomenon that has been imposed by economic globalization on a world that has allowed itself to be colonized again by the symbols of misleading advertising that come from the West. The impunity with which this phenomenon is reproduced around the world does not let them see that their native culture is being simultaneously crushed and can hardly survive, as progress floods even the most remote areas of the capital.

Before travelling to Bhutan, the artist set out to take the opportunity to explore the possibility of making a project in a country she did not know, but which she wanted to approach without preconceptions. This former British colony, such as Bangladesh, Burma, India, Nepal, Pakistan and Sri Lanka, is a country that still remains isolated in a way, primarily due to its geography and history, and where agriculture remains the main source of wealth. Is not easy for the foreigner to adapt, since the tourism industry is still underdeveloped and the internal transport systems do not make travelling particularly easy. The artist glimpsed a country in the small town of Thimphu, the capital, which is still far from being contaminated by the process of globalization and exhibits its local culture as one of the key features of its uniqueness.

In *1 de cada 4* (2007), she makes an approach not so much to the landscape but to the figures that inhabit it in their daily

lives, with no other aim than to be surprised by the scenes that appeared before the lens of the camera. However, the successive locations are crucial in relation to the figures that inhabit them, bearing in mind that the religiosity of this country resides within the modernization process that bridges tradition and globalization. Dzong monasteries and temples in Phodang, Punakha, Thimphu and Paro are the scenes in which she contemplates the appearance of these figures smiling at the anonymous camera that focuses on them. Child and adult monks are the protagonists of the scenes that she records, tracking the successive movements given to her to be contemplated, without the intention of producing a documentary. It is rather fleeting pictures that occur in front of her gaze and that she records with the intention of developing these images later in the studio, from the sequence, that is to say 'phrases' that must be integrated into a superior whole to give meaning, but that in this case desire to have value within themselves and to maintain their narrative rhythm. In equal measure, the artist rejects the linear timing of the story, which to her seems to be a conventional imposition to which she is opposed, considering that it denies experimentation in the scope of the narrative to which the image is given and that the video from its beginning, as a narrating machine, has favoured until proposing itself as the beginning of its own negation.

India is a country where she discovered countless scenes and spontaneous locations that worked their way into to her curiosity, although she had to make a choice as she could not record everything she saw indiscriminately. Delhi is the city where she decided to focus her attention, but eventually the rejection of the tourist image that characterizes it lead her to make intimate records, contrary to what might appear before the eye to be happening on the street. Looking from the window of her hotel room, she discovered the city's terraces and rooftops. On one of them, she saw some figures appear and disappear alternately. Not knowing that someone was watching them, they moved freely in this small, domestic, outdoor space under a dull sky. The artist spied on their gestures: she could see but she couldn't hear. She didn't know what they were saying to each other. She took up her camera and recorded, as if the third eye was able to register more details than she was able to see. When she arrived at the studio she reviewed each take many times, and noticed things that she had not detected at first sight. It was as though she had only then started gathering data which she then had to process in order to create a specific narrative, where her intervention was the key to the semantic structure and the potential meaning that was carried by selected images.

The outcome is strange photography of a landscape - some terraces in Delhi. The artist patiently waited for something to move while recording the exposure time, until she thought she had obtained what she wanted. These human figures that walked around the roof spaces, appearing and disappearing under the cloudy sky, were part of an almost ghostly scene in which the artist could not intervene, not only because of the distance but because of the glass window that separated and excluded her from them. This recording is still being edited, but its mention facilitates the association with two other titles, *Back and Forth* (2010) and *En fila india (In single file)* (2010), already finished. The first of these connects monkeys and women in two scenes that occur with a break of twelve hours: first, at seven o'clock in the morning, from the window of the same hotel the eye catches a group of monkeys circulating nimbly on top of a wire fence, as if they were spontaneous tightrope walkers having fun among themselves, coming and going, communicating with gestures as if they were human beings; and then at seven o'clock in the evening, a group of porter women who come in and out of an enclosure carrying a sort of basket with debris on their heads. The paradox resulting from this comparison between monkeys that invade

domestic spaces in all districts of the city, like authentic predator intruders with whom one is forced to live, and the thousands of anonymous women who are treated as pack animals, intends to suggest the subordination of women in postcolonial India. Despite promises to achieve the full schooling of women in the country and to achieve the eradication of gender violence, daily violations of fundamental rights prove that these goals are far from being fulfilled.

En fila india (In single file) records a group of school boys and girls from Arana that are brought to visit Delhi. Boys first, followed by girls, dressed in uniform smile when they see the camera, feeling as if they were involuntary “extras” for a film that could be being filmed, because someone has noticed them. The video is an urban image that focuses on this group in which the artist wants to see the hope of generational change and the liberation of women oppressed by the caste system and an economic system that consolidates its subordination. The feminist discourse that Marisa González includes in her records is part of her combative spirit in all gender issues that are particular to the state of being a woman, understanding as Nelly Richard says, that the “feminine” is a destabilizing force, the image of dis-order, and that the category “woman” is “part of the identity crisis that both literature and politics should exacerbate”. In this case, in a caste society and in a country in which this condition contributes to the deprivation of their liberty and autonomy in many social sectors, just as with the violation of their fundamental rights, the arguments for her claim are part of the postcolonial discourse that can be summarized in the key question from Gayatri Spivak about subaltern’s speech, whose silence is the acceptance of their submission to a system that has perpetuated colonial domination internally after the country’s independence.

In the work of Marisa González one can observe not only the intertextuality that links the different parts or chapters that compose it, but one can also observe what Hal Foster defined as relative autonomy of art, to the extent that it does not only appear in a given and mobile context that imposes its conditions, but it also restates or rephrases its own limits. The context is never unique nor uniform; and on the other hand, the performativity of art must be differentiated - or perhaps de-differentiated? As Nelly Richard would also say - to preserve the semantic power of signs and the strength of the relationship of mutual dependence that is generated from each of the elements of a set in a given structure. Broadly speaking, artistic practice or the operations that are activated from a specific strategy are intended, for the artist, to be framed in the field of cultural criticism; the artistic and aesthetic value of the work must lie for her in the response that art can give a world that demands ethical-political engagement in order to expose social systems that perpetuate gender violence, social inequality and even contemporary slavery. The mutations experienced by these regimes are also comparable to diffuse uncertainty derived from the separation between theory and practice, even if there is the volition to match artistic practice with what must supposedly be done or is considered suitable. Art for her is commitment and from this perspective she will never stop taking on an experimental nature, which to her understanding is what allows her to move forward and transform, transforming in turn the context in which this occurs and to which she intends to respond. Therefore, she shares the limitation of her autonomy and the purpose of self-referentiality of the artistic, to which Richard and García-Canciani refer. This necessarily affects the concept of the work and the way in which the artist replaces it by the project and the semantic construction of a narrative that develops in contact with a specific reality.

Among the Asian destinations, Beijing is the city in which she saw represented the transformation of a country whose

development has experienced in a few years an acceleration that was unthinkable just three decades ago. Her observation of the environment, the curiosity and the willingness to take advantage of surprise in order to record what is an object of contemplation, despite the limited time that flows between what is seen and what is retained by the memory of the machine fixing the image, converge in each and every one of the demonstrations through her recordings. In Beijing, the artist filmed in a market, trying to grasp the magnitude of consumption that has massively penetrated this country, promoting the need to accumulate assets in an equivalent of a welfare society, whose novelty is an important incentive for its transformation. The five planes or sequences that juxtapose each other are renamed under the general title of ‘Cuentos Chinos’ / ‘Chinese Stories’ that groups them referring respectively to what she intends to communicate: *Vivitos y coleando* (Alive and Kicking); *Subsisten en la marea negra* (They reside in the oil slick); *Con las manos en la masa* (With hands in the cookie jar) and *Venden el elixir de la salud* (They sell the elixir of health). The product displayed is compared to the masses scouring the marketplace wanting to purchase it. The relationship, however, is not direct but a juxtaposition of quantities so one can proceed to the comparison between the consumer and the consumer product. Subject and object end up as equal through analogy and similarities that reveal their transfer.

A conservative quote from Montesquieu taken from ‘The Spirit of Laws’ (1747) on the Chinese is the headline of the video: “He who buys from them ought to carry with him his own weights; every merchant having three sorts, the one heavy for buying, another light one for selling, and another of the true standard for those who are on their guard”. However, the isolation of these observations seems to result in a display of exoticism that feeds the colonial discourse, despite the success of other considerations about the history of this people, their customs, religion and law and the purpose that the author pursued with arguments in favour of tolerance.

Through the practice of video, Marisa González uses a self-reflexive discourse through which she intrudes into worlds that she tries to show in an effort to un-hide social dynamics that are implemented from the economic and political power at local and global levels. ‘The rhetoric of Empire’ by David Spurr provides multiple readings of the terms empire and imperialism characterized by building an exclusion zone between the self and the Other that are proposed as such. The adoption of a discourse legitimizing the practices arising from the exercise of domination of the Other is not limited to the relationship between a powerful State and weaker societies, but to the relationship between individuals of the same society, among those who hold power and those under its domain. Marisa González tries to oppose this type of discourse and the rhetorical strategies that seek to naturalize the aspirations and ideals not only of imperial powers but also of more common and domestic, although less recognized, domination practices. Hence her videos denote hostility towards travel writing that was used for centuries to legitimize domination and exclusion practices, being closer to those narratives that in the eighteenth century contributed to the combative manifestos towards tolerance, exposing or showing the relativity of beliefs and customs that observation and experience provided of all known worlds.

The Road to Mandalay (2012-2014) is a video of videos that collects various domestic scenes of a complex country that the artist visited for the first time in the 70s during the military dictatorship, and to which she returned in 2012, two years after the release of the Nobel Peace Prize winner (1991) Aung San Suu Kyi, daughter of General Aung San. The history of this country has been marked by conflict and bloodshed, culminating in a military dictatorship that lasted over fifty years

and the systematic violation of human rights. After the 1988 coup, the military junta changed the former name of Burma to the Republic of the Union of Myanmar, approved by UN and EU, but not approved by the opponents of the regime and other countries in the region. The description of the facts is unavoidably incomplete, but it is only the attempt to name circumstances that allow us to sense the interest the artist has in this country and in Aung San Suu Kyi (Rangoon, 1945), a national hero, whose opposition to the regime earned her arrest, imprisonment and then house arrest from 1989 to November 12, 2010 when she was released. In her resistance, after spending part of her youth in India, studying at Oxford and working at the United Nations, she became the symbol of the opposition and the possibility of change as well as the defence of peace, which she considered unquestionable. Since she returned to her country in 1988, a year before her arrest, she began her militancy in the National League for Democracy and never gave up the fight until the end of the dictatorship.

Physical geography and human, economic and political geography shaped the vision that the artist has of this essentially agricultural and rural country whose cultural and historical heritage cannot be overlooked. The title *The Road to Mandalay* implies some resemblance to a feature film, although it only refers to the trip to the city. Mandalay was the imperial capital of Myanmar and is the second most populous city in the country, located in the dry zone along the Irrawaddy River. With the recordings of various scenes, the artist points to aspects that are socially interesting and capable of being combined into a mosaic where the order of the sequences does not alter the final result. The first of these reproduces the U Bein, the longest teak bridge in the world built in 1850 and 1.2 kilometres long, across which anonymous passers-by go at sunset, back and forth, walking or on their bikes to cross the lake Taungthaman, near to which the city of immortality, Amarapura, can be found and numerous Buddhist temples that evoke the splendour of Buddhism, the predominant religion in this country. For the artist the bridge is the symbol of the long road to democracy that opponents of the dictatorial regime have travelled for over fifty years. The image invites contemplation, as does the scene in which some workers make gold leaf to cover the figures of Buddhas and the facades of the pagodas and temples. When the camera puts us at the gates of the house of Aung San Suu Kyi, where she remained for so many years under house arrest, we see a group of reporters coming out after a press conference. The scene serves to remember this figure who has dedicated her life to the struggle for freedom of expression and democracy in a country where the severity of the dictatorship applied severe punishment to any hint of opposition. Traditionality together with the rice culture of this developing country is highlighted in the scenes that are successively broken down such as the train station, where people idly invade the tracks to look at the passage of the railroad; or the group of young novices who carry out their chores cleaning the temple; boys and girls with sunscreen on their faces like masks in class in a nearby orphanage; pottery and finally the collection of Buddhas that the artist gathers following her visit to the most famous Buddhist temples. Each of these scenes include a microcosm that can be viewed separately or attached to the rest as a single story, whose value lies, in all cases, in documenting testimony by means of the moving image.

Many of the physical boundaries have been torn down but others have been built, in some cases invisible, dividing, separating and impeding the mobility of the indigent mass abandoning their origins in search of means to survive. In this universe weakened by inequality, gender violence, sex industry and the market laws of job supply and demand, *Ellas filipinas* (2010-2014) is not only the most comprehensive project of those made by Marisa González in contact with the Asian cultures of the

different countries she has visited, but it is also the most critical. The result of her efforts is evident in the 53' documentary that she made from the first impressions she received on a trip to Hong Kong, touring the heart of the city on any given Sunday, in the presence of the peaceful occupation of urban space by an anonymous collective, whose presence drew her interest to its members. About 150,000 Filipino women work as domestic servants in Hong Kong, having been previously enrolled in recruitment agencies in their own country, and accepted as candidates as they met the demanded requirements that directly threaten human dignity. Size, weight, average height, knowledge and proficiency in English and studies, among other conditions, are posted in the advertisements given for these positions in the field of domestic service, which attract many women who aspire to change their lives, feed their family and ensure a better future for their children. Her first approach was to focus the camera on this group who seem to spend all day together under the HSBC Bank, built by Norman Foster, as figures of the financial and commercial landscape of the urban centre of the city. The ability that this group of intruders has to transform the uses of public space into a space of leisure and coexistence between equals, with their silent concentration on their only day off of the week, drew the attention of the artist. She was surprised by the skill with which these Filipino women built dwellings made of cardboard in which to shelter and meet, in different groups, in their only day off.

The appropriation and change of use of an area representative of the global economy, such as the headquarters of HSBC (Hong Kong Banking Services) in Hong Kong is at least paradoxical. The building was built between 1979 and 1985 and consists of 99,000m² of floor space. Originally the HSBC Group was founded in 1865 by a Scottish resident in Hong Kong, Thomas Sutherland, under the name of The Hong Kong and Shanghai Banking Corporation Limited, the two cities in which it was established in order to finance the growing trade between China and Europe. The complex built in Hong Kong surrounds a large square, conceived as an easily accessible public space without walls, where everything that happens in this scenario located at street level is reflected on the panes of glass of the first floor. Anonymous passersby circulate in front of this sophisticated construction of steel and concrete, and on Sunday it becomes the meeting point of all Filipino women working in domestic service. This is a must for the Filipino community working in this field and connects them to each other - communication flows among them when they exchange their stories, past and present, so that many of them look forward to this day where they can share what is happening to them whilst sharing the fate in which they happen to live. The occupation of the HSBC square takes them back to the Philippines, if only for one day a week. They, the Filipinos (*Ellas filipinas*), improvise cardboard houses, share food, tell stories of what has happened to them in the isolation in which they live the other six days of the week, and prepare shipments of clothing, toys or anything they collect and believe may be useful to their families.

The object of Filipino migration is the woman, and according to United Nations data they are the ones who provide 80 % of remittances entering the country by working two or three times more than men and are part of the segment of the population suffering human trafficking and sexual exploitation more dramatically.

In *Ellas filipinas*, Marisa González seeks to address this phenomenon from her meeting in Hong Kong with some women of the group whom she interviewed on a first trip to try to understand their situation and from which she collected information for a later meeting in the Philippines with the relatives, husbands and children they support to gather further information. In many cases, she discerned that the fate of their

sacrifice would end up in the hands of husbands who often extend their families using the remittances sent by their wives or spend this income on drink and other types of consumption that have nothing to do with the livelihood and education of the children. The work of the artist mimics professional journalism to investigate the Filipino diaspora and the role of women in this exodus that makes them the object of symbolic violence. In 'After Postcolonialism. Remapping Philippines', E. San Juan Jr. states that we are still in the era of transnational migration and human body trafficking, and that the movement of peoples and nationalities at particular historical junctures is led mainly by the carriers of a pre-capitalist culture, which are inserted into a capitalist mode of production sharing within the group an existential crisis resulting from separation, uprooting, exile and isolation. This crisis, according to the author, assumes disbandment from a previous lifestyle, due to collision with the economic culture of the country of arrival and the passage from dispossession to emerging self integration, which of course varies from one host country to another. The total number of migrating Filipinos amounts to nine and a half million, 10 % of the population, the majority of which are women. The country that receives the largest number of Filipino migrants is by far the US (2,500,000), followed by Saudi Arabia (900,000), Malaysia, Italy and Japan respectively (500,000), Australia (400,000), Spain (250,000), Mexico (200,000), UAE (170,000) and Hong Kong (150,000).

Some of the so-called Foreign Domestic Helpers (FDH) or Overseas Domestic Helpers (ODH), also known as "slaves in a golden prison" in certain media, have often spent more than twenty and up to almost thirty years in this city, getting up at 5:30 in the morning and going to bed at 11pm. In 'Migrante. The Filipino Diaspora' (2013), filmmaker Joel C. Lamangan portrays the drama of female Filipino migrants, based on the fact that they are often the silent victims of abuse by those who employ them. The protagonist of the film, Frida, is a woman raped by the owner of the house where she serves, but she tries to survive despite her dismay. Meanwhile, her husband Andy asks for money to go and bring her back, because one of their children is suffering from cancer and needs to be taken care of. It is not the story of a woman, but of many women who pay a high price merely for aspiring to improve their condition and that of their family. For some time, both the Filipino film and television industries have dealt with the diaspora and the not less diasporic return to the country, identifying a very popular and socially widespread phenomenon in order to mediate between the subjects that return and the family into which they are reinserted. They are the back and sides of what Malanansan F. Martin, of the University of Illinois, calls 'mobility aesthetics' in his study on the Filipino diaspora. He is not alone in analyzing the situation of the one that leaves and the one that returns, as is apparent from other studies such as 'Not Home but Here: Writing from the Filipino Diaspora' by Louise A. Igloria, which urgently demands that the situation of this segment of the Philippine population is taken into account.

The artist thought that documenting this phenomenon could be of use in reporting a fact that is repeated in the largest democracies in the world, due to the existence of foreign labour that favours masked forms of slavery based on legislation that systematically legalizes the abuse of power and the violation of human rights of the weakest, the most fragile and the vulnerable. Hence, her work is also a proposal to understand both the commitment of art today and committed art, which is the only form and practice of art she sees possible in a world such as we live in today. Jonathan Y. Okamura, from the University of Hawaii in 'The Global Filipino Diaspora as an imagined Community', generally addresses the Filipino diaspora as a constitutive phenomenon of a community imagined through the transnational movement of people, money, goods and information to and from the

Philippine archipelago. According to him, these transfers include the visits of immigrants working abroad that return to their homes, sending money and consumer goods to their relatives, international phone calls through which information to and from the Philippines flows. His purpose is to show how the space of the global Filipino diaspora is built and socially reproduced through circulation and transnational movements of goods and people, which are in turn carriers of information linking the subject and the place of origin or adoption. The era of migration, as the present global circulation of labour or political refugees has been named, has spawned a new cultural and social dynamic, which hosts on one hand the relationship of migrants with the country they leave and, on the other, their involuntary contribution to the reterritorialization of the country or the city which they make their own. Diasporas - Okamura says - challenge the correspondence between nation, identity culture and location, as a result of the globalization of capital, labour, communication and culture, and due to the membership of migrants to one or more cultures.

'Let People decide' (2010) is a short video also made in Hong Kong, which shows a group of native protesters in procession through the streets of the city centre. The concentration was the peaceful response of the local population to the construction of the high-speed railway that will link Hong Kong with Shenzhen, Guangzhou and Beijing in 2016, covering a total distance of 2,260 kilometres and that will reach a speed of 350 km/h. In 2020, by adding these lines to the other four, from east to west, still under construction, China will have the most technologically advanced and the most extensive high-speed railway system in the world. Uniting the peaceful protest of the demonstrators against the construction of the aforementioned railway line that will erase the rural landscape and impose itself on its current inhabitants, with the executives doing exercise on the roof of an office building in the city, the artist reveals the contrasts that occur in one of the cities on the planet that leads not only the Southeast Asian economy but also the global economy. In one of the key urban centres, protesters move simulating carrying rice in their hands and squat every twenty six steps to emulate the length in kilometres which will be intervened by the high-speed technology. A banner reads "Let the people choose how you use the people's money", demanding a participatory process in which the people are able to decide by majority vote whether to accept or not this invasion of rice fields which certainly harms their farmers. Until July 1, 1997, a colony of the United Kingdom, and currently named Special Administrative Region of the People's Republic of China, Hong Kong debates its future in the violent clashes that have occurred between students and police, while the various conversations at official level have yet to succeed in reducing the tension. Quite the contrary, it seems that the resistance will not end until the dialogue yields to all the parties involved. Marisa González refers to the contradictions that occur between tradition and modernization, between the ex-colony and its current administrative situation, without intending to provide solutions but only to show what the eye of the camera sees and perceives, as if it was incorporated into the five senses brought into play by the human eye.

Esta publicación se terminó de imprimir
en los talleres de Punto Verde, S.L.,
en febrero de 2015



9 78481 815924



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

PROMOCIÓN DEL ARTE