

MARISA GONZÁLEZ

REXISTROS DOMESTICADOS

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

15 abril / 19 xuño 2016

Planta baixa

Desde hai unha década, os principais museos, centros de arte, bienais internacionais e institucións artísticas en Europa e Estados Unidos veñen traballando para situar no lugar que lles corresponde ás artistas, cuxas achegas son imprescindibles para comprender a arte e o mundo contemporáneos. Un recoñecemento que no sistema da arte masculinizada lles foi escatimado e reducido ao longo da súa traxectoria, minimizando a súa proxección, a pesar da súa valía, a súa independencia e a súa denodada fe na arte como un ámbito de liberdade e necesaria xeradora de aperturas e críticas, xerminadoras de valores de emancipación para as manipuladas sociedades de masas.

Independientemente de que esta situación siga imperando coa insuficiente presenza de obras das nosas creadoras de sucesivas xeracións nas coleccións e nas programacións institucionais, no noso país, os museos e os centros de arte contemporánea de primeiro rango que se sumaron recentemente a esta tendencia do recoñecemento con importantes exposicións de artistas españolas en activo desde a década dos sesenta do século XX ata hoxe teñen nomes e apelidos: MACBA (Angels Ribé, 2011, e Eulàlia Grau, 2013), MUSAC (Concha Jerez, 2013), CAAC (Carmen Laffón, 2014) e o espazo Tabacalera (Eugènia Balcells, 2012; Marisa González e Concha Jerez, 2015), dependente de Promoción da Arte, cuxa Secretaría (antes ministerio) de Cultura, grazas á composición de xurados paritarios, transmitiu a sensibilidade igualitaria que se vén infiltrando tamén no noso sistema da arte e que cristalizou este 2014 na concesión do Premio Velázquez por primeira vez a unha artista española: Esther Ferrer.

Pertencente a esta xeración, Marisa González é unha artista multimedia, recoñecida pioneira en España e no panorama internacional pola súa traxectoria no ámbito da arte e das novas tecnoloxías desde os anos setenta ata a actualidade. Feminismo,



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; Marisa González y Concha Jerez, 2015), dependiente de Promoción del 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 las nuevas tecnologías desde los años setenta hasta la actualidad. Feminismo,

memoria e arqueoloxía industrial, reciclaxe e ecoloxía, e atención aos procesos de marxinalidade, exclusión e precariedade na aldea global son outras notas que caracterizan a súa traxectoria.

Xunto a outros artistas que apostan pola renovación con poéticas conceptuais en plena decadencia do franquismo (Eugènia Balcells, Tino Calabuig, Antoni Muntadas, Francesc Torres, etc.) forma parte da primeira fornada de mozos atraídos polos novos medios e actitudes na escena artística en Estados Unidos, onde atopan un país inmerso nas loitas polos dereitos civís. As reivindicacións das diferenzas de etnia, de xénero e de orientación sexual marcarán unha axenda na que non só irrompe o movemento feminista na arte, tamén o inicio na conciencia da necesidade de crear políticas de representación para as mencionadas diferenzas, xunto á crítica contracultural desde a ecoloxía á razón tecnocrática e a apropiación de tecnoloxías da información no cuestionamento das canles de produción e distribución da arte. Un ideario que, aínda que na nova artista xa se fora creando na súa pertenza a grupos de oposición política á ditadura militar de Franco, terminará de perfilarse nun escenario onde emerxen as micropolíticas. E que será determinante en toda a súa traxectoria artística, conformando o campo de preocupacións que Marisa González foi desenvolvendo ao longo de máis de catro décadas.

Cando a mediados dos anos setenta volve a España, súmase ás novas artistas que, malia non estaren vinculadas entre si en ningún grupo, coinciden na súa postura feminista, sen que entón a crítica nin o medio artístico cheguen a recoñecelo, como en Cataluña, Àngels Ribé, Olga Pijoan, Fina Miralles e en Madrid, Paz Muro, Concha Jerez e Paloma Navares, con quen comparte nunha fronte común o empeño en entrar nos circuítos de exposición ata o ingreso de ambas na galería AELE de Evelyn Botella, muller cosmopolita e a primeira en detectar a importancia de representar as novas artistas españolas que traballan en medios non tradicionais e innovadores neste momento na escena artística en España, desde a fotografía á *performance* e a instalación, o *copy art*, o *fax art* e despois, a electrografía, o vídeo e o *net art*, que son os que Marisa González irá percorrendo, sempre pioneira, en series e procesos.

Un camiño no que, pese ao sexismo e a tendencia endogámica do sistema da arte no noso país, Marisa González sempre foi un axente destacada, participando na construción do necesario tecido asociativo para os artistas e perseverando ata hoxe —como vicepresidenta de MAV, Mujeres en las Artes Visuales—, implicándose na renovación democrática de institucións culturais como o Círculo de Bellas Artes de Madrid, publicando textos e impartindo conferencias e talleres, sendo a comisaria de innovadoras exposicións de arte e tecnoloxía, e sempre presente en calquera convocatoria de arte feminista e de visibilización das mulleres na arte, mentres mantiña os seus vínculos internacionais que a levaron a expoñer os seus proxectos en museos e centros de arte, galerías e feiras, festivais e bienais en Europa, América e Asia.

Desde o seu inicio, comprendeu a súa produción en series e procesos aos que lles dedicou períodos diferenciados, nos que accedeu e dominou novas tecnoloxías aplicadas á creación artística.

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, etc.) 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 solo 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, pese a no estar 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 Cataluña, Àngels Ribé, Olga Pijoan, 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.

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 destacada, participando en la construcción del necesario tejido asociativo para los artistas y perseverando hasta hoy —como vicepresidenta de MAV, Mujeres en las Artes Visuales—, 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 siempre presente en cualquier convocatoria de arte feminista y de visibilización de las mujeres en el arte, mientras mantenía sus vínculos internacionales que la 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, ha comprendido su producción en series y procesos a los que les ha dedicado períodos diferenciados, en los



Marisa González: *Manos negras*, da serie *Son de ellas: manos de mujer en la central nuclear Lemóniz*, 2002-2005.
 © Marisa González, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

Ao comezo, coa utilización da primeira fotocopia a cor e outras máquinas, como a Thermofax, establece un amplo repertorio visual conformado por centos de papeis únicos debidos á experimentación con innovadoras manipulacións, no que ingresan imaxes procedentes de fotografías tomadas na rúa dos novos protagonistas dos cambios sociais, recortes de xornais e revistas, e sesións performativas con outras artistas. Período que culmina coas primeiras creacións mediante o computador Lumena en España e a formulación de videoinstalacións.

Nunha segunda etapa, durante a última década do século XX, levada polo seu interese biográfico en conexión coa necesidade de achegar rastros e pegadas á memoria colectiva dos procesos laborais e de produción fabril en fase de desaparición na tardomodernidade, Marisa González céntrase na documentación exhaustiva a partir de rexistros fotográficos e videográficos aos que suma a recollida de materiais, salvados de derrubamentos e dismantelamentos, a modo de almacéns afectados polo mal de arquivo, que cristalizan en amplos proxectos, presentados en complexas instalacións e completados con fotografías e videoinstalacións e a creación de CD-ROM e propostas participativas de *net art*.

Na última década, a confrontación directa e experiencial con realidades na aldea global, levouna a un traballo de campo, con rexistros videográficos inmediatos que despois son sometidos a dilatados procesos de edición e formulacións de instalacións tecnoloxicamente menos sofisticadas e máis directas, en diálogo coas novas audiencias.

Oscilando entre a *low* e a *high tech*, o analóxico e o dixital, en intraprocesos circulares, onde a reciclaxe de medios acumulados

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 Thermofax 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. Período 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 dismantelamientos, a modo de almacenes afectados por el mal de archivo, que cristalizan en amplos 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, la ha llevado a un trabajo de campo, con registros videográficos inmediatos que después son sometidos a dilatados procesos de edición y formulaciones de instalaciones



Marisa González: *Ellas filipinas*, do proxecto *Registros postcoloniales*, 2010-2012. © Marisa González, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

conflúe coa reciclaxe de imaxes e motivos revisitados baixo diversos prismas. A denuncia da marxinalización das mulleres baixo o sistema patriarcal, a reflexión sobre a suxeición dos individuos desde a infancia, na que se atoparía a posibilidade dun futuro emancipador, e as contradicións entre os valores da modernidade e as realidades da tardomodernidade no precario escenario dunha globalización caracterizada pola polaridade cada vez máis extrema das desigualdades, xunto ao desequilibrio ecolóxico denótanse en imaxes como a boneca e a cabeza dos nenos, os xestos e os utensilios dos procesos laborais manuais ou o contraste entre natureza e contaminación fabril, que reaparecen unha e outra vez, atravesando períodos e proxectos concretos.

Rexistros domesticados pretende mostrar a unidade de fondo nas motivacións temáticas, técnicas e formais ao longo de 45 anos de traxectoria. Este é o relato do percorrido que propoñemos pola exposición en CGAC.

LOCAL/POSCOLONIAL. EVOLUCIÓN POSTINDUSTRIAL E EXPLOTACIÓN LABORAL

O interese constante de Marisa González polos sistemas de produción e o seu impacto nos máis desfavorecidos, lévaa a traballar na aldea global, onde as leis do ultraliberalismo se conxugan con modos de produción laboral preindustriais e fluxos migratorios. Xapón, Tailandia, Bután, India, China, Birmania, Hong Kong e Filipinas son os países de Asia que visitou Marisa González desde os anos setenta. Os materiais de moitos deles aínda están en fase de produción.

tecnolóxicamente menos sofisticadas e máis 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 reciclaje 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 períodos y proyectos concretos.

Registros domesticados pretende mostrar la unidad de fondo en las motivaciones temáticas, técnicas y formales a lo largo de 45 años de trayectoria. Este es el relato del recorrido que proponemos por la exposición en CGAC.

LOCAL/POSCOLONIAL. EVOLUCIÓN POSINDUSTRIAL Y EXPLOTACIÓN LABORAL

El interés constante de Marisa González por los sistemas de producción y su impacto en los más desfavorecidos, la lleva a trabajar en la aldea global, donde las leyes del ultraliberalismo se conjugan con modos de

En 2009 e 2010 Marisa realiza un extenso proxecto entre Filipinas e Hong Kong, onde rexistra os espazos insólitos xerados polas mulleres filipinas en Hong Kong, que traballan no servizo doméstico e no seu día libre, o domingo, invaden e aséntanse no centro da cidade onde constrúen os seus recintos de intimidade colectiva e lecer. Segundo datos de Nacións Unidas, son as mulleres migrantes, distribuídas en países de todos os continentes quen chega o 80% das remesas que chegan a Filipinas, traballando dúas e tres veces máis que os homes e sufrindo o tráfico humano e a explotación sexual.

Marisa González abordou este fenómeno para partir do encontro en Hong Kong con algunhas mulleres do colectivo a quen entrevistou nunha primeira viaxe para coñecer a súa situación e das que solicitou información para unha cita posterior en Filipinas cos familiares, maridos e fillos aos que elas mantiñan. En varios casos, puido percibir que o destino do seu sacrificio ía parar a mans de esposos que moitas veces ampliaban as súas familias á conta das remesas que lles enviaban as súas mulleres ou as destinaban a outros consumos que nada tiñen que ver coa subsistencia e educación dos fillos.

Este proxecto foi mostrado parcialmente na 13.ª Bienal de Venecia de Arquitectura de 2012, na que Marisa González foi a única artista seleccionada do noso país polo comisario desta edición, o arquitecto David Chipperfield, para a súa exposición no Pavillón Central baixo o lema *Common Ground* (Terreo común).

ARTE, COMUNICACIÓN E PARTICIPACIÓN SOCIAL

A espectacular peza *Estación Fax / Fax Station*, 1972-1993-2014, preside a gran sala central desta exposición. En palabras de Marisa González: "O fax foi precursor da internet despois de que foi a primeira ferramenta que posibilitaba transmitir datos e imaxes en tempo real. Os artistas utilizamos esta ferramenta que aínda que non ofrecía imaxes de calidade, si permitía a comunicación e interacción en tempo real en toda a xeografía universal que dispuxese dunha liña telefónica estable e rápida. Os traballos creados nestas transmisións representan unha experiencia de diálogo, de información multidireccional".

En 1993 Marisa González xunto aos seus alumnos do Taller de Arte Actual crea no Círculo de Belas Artes de Madrid unha das instalacións máis importantes da historia do *fax art*. O seu tema: "Crisis-Cultura-Crisis". A través do fax, desde alí lanzouse a convocatoria e recibíronse imaxes e textos procedentes doutros centros de arte e institucións de prestixio en Europa, Estados Unidos e Canadá. Entón, cando comezaba a impoñerse o uso da internet, *Estación Fax / Fax Station* propoñía unha homenaxe á *fax art* como precursora da transmisión de datos e imaxes en tempo real.

Tratábase dunha nova inscrición na memoria histórica daquela primeira viaxe da imaxe telefaxeada en 1970 que daría lugar a *Panels for the Walls of the World*, transmitidos durante dúas semanas por Stan Vanderbeeck desde o Center for Visual Studies do Massachusetts Institute of Technology (MIT), entre outros centros, ao Walker Art Center en Minneapolis e ao programa de Sistemas

producción laboral preindustriais e fluxos migratorios. Xapón, Tailandia, Bután, India, China, Birmania, Hong Kong e Filipinas son os países de Asia que ha visitado Marisa González desde os anos setenta. Os materiais de moitos deles aínda están en fase de produción.

En 2009 e 2010 Marisa realiza un extenso proxecto entre Filipinas e Hong Kong, onde registra os espazos insólitos generados por as mulleres filipinas en Hong Kong, que trabaxan no servizo doméstico e 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 mantenían. En varios casos, pudo percibir que el destino de su sacrificio iba a parar a manos de esposos que muchas veces ampliaban sus familias a costa de las remesas que enviaban sus mujeres o las destinaban a otros consumos que nada tenían que ver con la subsistencia y educación de los hijos.

Este proxecto fue mostrado parcialmente en la 13.ª 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, el arquitecto David Chipperfield, para su exposición en el Pabellón Central bajo el lema *Common Ground* (Terreno común).

ARTE, COMUNICACIÓN Y PARTICIPACIÓN SOCIAL

La impactante pieza *Estación Fax / Fax Station*, 1972-1993-2014, preside la gran sala central de esta exposición. 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, si 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, *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 *Panels for the Walls of the World*, transmitidos durante dos semanas por Stan Vanderbeeck desde el Center for Visual Studies

Xenerativos do Art Institute de Chicago, baixo a dirección de Sonia Sheridan, con quen Marisa González estudaría ao ano seguinte, que incluía a utilización do fax, ademais da experimentación con outras máquinas para producir imaxes instantáneas.

A comezos dos anos noventa, Marisa González participa noutros proxectos de *fax art*: entre outros, *Art Reseaux* promovido por artistas da Universidade de París; *People to People*, acción desde Praga; e *The Longing of the Electronic Media for Nature*, realizada en Colonia. En 1995, presentará na Sala Rekalde de Bilbao, a *Estación Fax / Fax Station*, coa participación de máis de diez países e numerosos artistas, baixo o tema: "Corpo individual, corpo social, corpo infectado, corpo contaminado".

Nesta exposición, cando o uso do fax quedou xa practicamente obsoleto, actualízase a súa instalación, e dispóñense na sala máquinas de fax emisoras desde as que os visitantes poden participar *in situ* e enviar os seus materiais á máquina de fax receptora, cuxo papel continuo creará unha sorte de palimpsesto colectivo.

Ademais, quen desexe participar noutro momento e desde outro lugar, tamén poderán enviar as súas achegas, sexan textos e/ou imaxes sobre a crise, respondendo á convocatoria difundida a través das redes sociais durante o período da exposición: unha vez recibidas, transmitiranse ao fax receptor nesta sala, e incluíranse como documentos no papel continuo.

PROXECTOS COLABORATIVOS.

FEMINISMOS E NOVAS TECNOLOXÍAS, 1970-1990

Tras finalizar os seus estudos na Escola de Belas Artes de Madrid en 1971, Marisa González trasládase a Estados Unidos para estudar un Master en The School of the Art Institute de Chicago. Alí especialízase nas áreas de vídeo e fotografía e intégrase no acabado de crear departamento de Sistemas Xenerativos coa súa fundadora Sonia Sheridan. Os primeiros traballos creativos, entre 1971 e 1973, foron realizados utilizando a primeira fotocopiadora cor 3M do mundo, desenvolvendo unha investigación ao redor da secuencia, á cor e as propiedades térmicas dos diferentes papeis interactivos na que tiña un importante papel a interacción performativa coa máquina.

No *downtown* de Chicago realiza unha serie de fotografías de individuos anónimos, longas sombras de mulleres viandantes, *performances* da rúa, bonecas abandonadas... que xunto a imaxes creadas directamente sobre o cristal da fotocopiadora Corin-Cor serviranlle de imaxe-matriz para toda sorte de manipulacións. Obxectos, debuxos, colaxes e fotografías mesturábanse para crear imaxes híbridas, tamén mediante desprazamentos con resultados inesperados.

Coa técnica da "color retransfer", procedemento que consiste en facer unha transferencia dun papel a outro a partir dun mesmo orixinal mediante usos sucesivos para producir rastros e pegadas, afirmaba a xeración de series fronte á antiga concepción da obra única e orixinal.

Tres anos máis tarde, na Corcoran School of Art de Washington estuda coa artista feminista Mary Beth Edelson, desenvolve traballos

del Massachusetts Institute of Technology (MIT), entre otros centros, al Walker Art Center en Minneapolis y al programa Sistemas Generativos 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 noventa, 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 Electronic 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 diez países y numerosos artistas, bajo el tema: "Cuerpo individual, cuerpo social, cuerpo infectado, cuerpo contaminado".

En esta exposición, cuando el uso del fax ha quedado ya prácticamente obsoleto, se actualiza su instalación disponiendo en la sala máquinas de fax emisoras desde las que los visitantes pueden participar *in situ* enviando sus materiales a la máquina de 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: una vez recibidas, se transmitirán al fax receptor en esta sala, incluyéndose como documentos en el papel continuo.

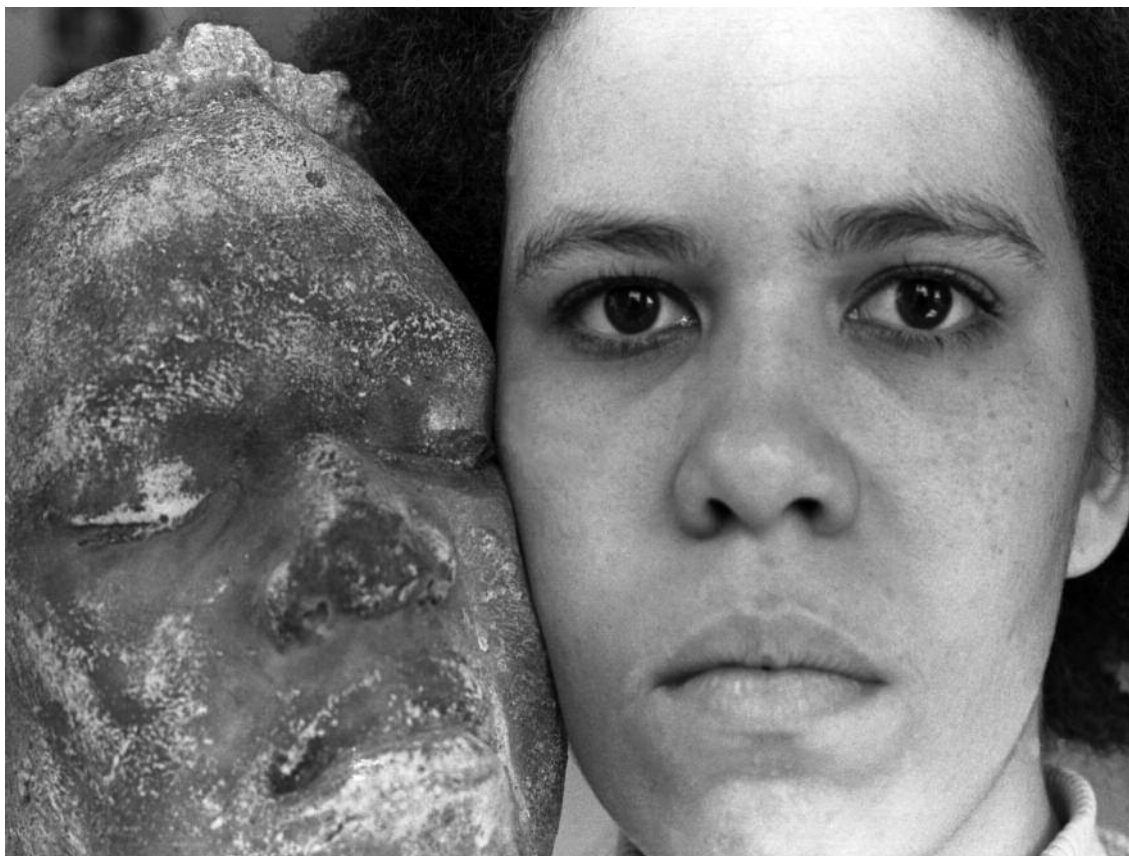
PROYECTOS COLABORATIVOS.

FEMINISMOS Y NUEVAS TECNOLOGÍAS, 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 Master 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 de Sistemas Generativos con su fundadora Sonia Sheridan. Los primeros trabajos creativos, entre 1971 y 1973, fueron realizados utilizando la primera fotocopiadora color 3M del mundo, 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.



Marisa González: *La mulata y sus máscaras*, 1975. © Marisa González, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

colaborativos, e combina fotografía e *performances* para denunciar a violencia de xénero: *A descarga*, que nesta exposición se mostra nunha proxección de diapositivas co fin de subliñar o seu carácter performativo. Despois de ler unha noticia nun xornal de Washington sobre a violencia e a represión contra as mulleres nos cárceres chilenos, Marisa González propón escenificar o impacto da violencia sobre os seus corpos a compañeiras e profesoras da Corcoran School of Art, e creou unha serie fotográfica de base performativa, práctica habitual nos grupos de concienciación feminista baixo o lema “o persoal é político”.

Noutro proceso colaborativo con Liz Williams aborda o problema da identidade nas minorías marxinaadas: *A mulata*. Segundo a artista, “[Williams] era unha muller moi branca de pel, pero con algún trazo de raza negra, como beizos grosos, nariz chata e pelo afro; por esta razón sufría graves problemas de identidade racial, era branca ou negra, sentíase branca entre os negros e negra entre os brancos. Realicei un foto-*performance* con ela. Xuntamos o noso traballo artístico. Liz estaba realizando escultoricamente estas máscaras da súa propia cara en diferentes soportes, como *papier mâché*, xornais encolados, goma elástica etc. Ocultábase tras as máscaras cuestionándose a súa verdadeira identidade. Eu interactuei con ela e as súas máscaras coa miña cámara fotográfica”.

Marisa González xunto a Liz Williams compartían o cuestionamento da “identidade racial” que a artista Adrian Piper, filla dun branco e unha negra, comezaría explorar a partir de 1973 co seu alter ego *The Mythic Being*, co que desenvolvería múltiples *performances* e colaxes. A condición de mulata supoñía unha dobre

Tres anos máis 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. Después de leer una noticia en un periódico de Washington sobre la violencia y la represión contra las mujeres en las cárceles chilenas, Marisa González, propone escenificar el impacto de la violencia sobre sus cuerpos a compañeiras y profesoras de la Corcoran School of Art, creando una serie fotográfica de base performativa, práctica habitual en los grupos de concienciación feminista bajo el lema “lo personal es político”.

En otro proceso colaborativo con Liz Williams aborda el problema de la identidad en las minorías marginadas: *La mulata*. Según la artista, “[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”.

Marisa González junto a Liz Williams compartían el cuestionamiento de la “identidad racial” que la artista Adrian Piper, hija de un blanco y una negra, comenzaría a explorar a partir de 1973 con su



Marisa González: *Natureza agredida*, da serie *Nuclear Lemóniz*, 2003-2006. © Marisa González, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

marxinación respecto doutras artistas de cor, como Faith Wilding e Betye Saar que reivindicaban o seu lugar no feminismo protagonizado por mulleres brancas de clase media, tras ser excluídas da fronte de identidades raciais no movemento pola loita dos dereitos civís, maioritariamente controlado por homes negros.

Tras o seu regreso a España en 1977, continua importando innovacións informáticas creadas en Estados Unidos e desenvolvendo o tema da identidade individual versus o anonimato na sociedade de masas, baixo a manipulación mediática.

A comezos dos anos noventa, Marisa González decide reciclar a súa propia iconografía. A fotografía publicitaria dunha sedutora muller de cor extraída dun xornal de Chicago dos anos setenta é a imaxe-matriz que Marisa González retoma vinte anos despois en *La Negróna* para sometela a múltiples manipulacións: variacións de cor, multiplicación de encadres, superposicións, contraposicións de cheos e baleiros, realizadas coa primeira fotocopiadora de gran formato Canon Buble Jet Cor, unha máquina de captura dixital que, en lugar de imprimir co tóner en po habitual das fotocopiadoras, reproducía a imaxe mediante inxección de tinta.

Estes procesos serviranlle para indagar a dialéctica entre corpo e imaxe fantaseada da muller como obxecto de desexo nos medios de comunicación baixo o patriarcado, para o que a vida da muller se reduce ao seu período fértil, mentres mantén o seu atractivo sexual.

Ademais, a serie supón unha proxección autobiográfica da artista na imaxe de *La negrona* que, nas súas variacións, segundo Marisa González, asume a representación de “as etapas da vida de calquera muller”: a mocidade, caracterizada polos desexos utópicos de cambiar o mundo; vertixes de identidade por ocupar un sitio na sociedade; a fragmentación da muller madura en múltiples territorios; e os silencios na vellez, cando as mulleres quedan sen voz e sen palabra na sociedade.

Sempre tendo como pano de fondo o sistema patriarcal e a violencia que exerce sobre as mulleres e os máis débiles, os nenos, desenvolve o amplo proxecto *Clónicos*. Esta serie iniciouse en Chicago nun vertedoiro, cunhas tomas fotográficas en branco e

álter ego *The Mythic Being*, con el que desenvolvería múltiples *performances* y *collages*. La condición de mulata suponía una doble marginación respecto a otras artistas de color, como Faith Wilding y Betye Saar que reivindicaban su lugar en el feminismo protagonizado por mujeres blancas de clase media, tras haber sido excluidas del frente de identidades raciales en el movimiento por la lucha de los derechos civiles, mayoritariamente controlado por hombres negros.

Tras su regreso a España en 1977, continúa 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.

A comienzos de los años noventa, Marisa González decide reciclar su propia iconografía. La fotografía publicitaria de una seductora mujer de color extraída de un periódico de Chicago de los años setenta es la imagen-matriz que Marisa González retoma veinte años después en *La negrona* para someterla a múltiples manipulaciones: variaciones de color, multiplicación de encuadres, superposiciones, contraposiciones de llenos y vacíos, realizadas con la primera fotocopiadora de gran formato Canon Buble Jet Color, una máquina de captura digital que, en lugar de imprimir con el tóner en polvo habitual de las fotocopiadoras, reproducía la imagen mediante inyección de tinta.

Estos procesos le servirán para indagar la dialéctica entre cuerpo e imagen fantaseada de la mujer como objeto de deseo en los medios de comunicación bajo el patriarcado, para el que la vida de la mujer se reduce a su periodo fértil, mientras mantiene su atractivo sexual.

Además, la serie supone una proyección autobiográfica de la artista en la imagen de *La negrona* que, en sus variaciones, según Marisa González, asume la representación de “las etapas de la vida de cualquier mujer”: la juventud, caracterizada por los deseos utópicos de cambiar el mundo; los vértigos de identidad por ocupar un sitio en la sociedad; la fragmentación de la mujer madura en múltiples territorios; y los silencios en la vejez, cuando las mujeres quedan sin voz y sin palabra en la sociedad.

Sempre teniendo como telón de fondo el sistema patriarcal y la violencia que ejerce sobre las mujeres y los mas débiles, los niños,

negro dunha boneca abandonada. Anos despois, volveu a saír á luz tras a súa visita en 1986 á fábrica de bonecos máis importante de España, Famosa, onde realizou diversas series fotográficas dos moldes do proceso de produción en serie e dos bonecos. Este traballo desenvolveuse posteriormente no seu estudo cos múltiples fragmentos recuperados dos bonecos que pasaron a ser os protagonistas ante a cámara de vídeo e o sistema dixital Lumena, para realizar as diversas series de *Clónicos*.

Tamén nesta fábrica de Famosa, Marisa González tomou fotografías das mans das traballadoras no proceso de produción en cadea. Máis tarde, ao fío da súa investigación en arqueoloxía industrial, prolongaría esta serie de fotografías de mans de mulleres traballando na serie *Son de ellas*, realizada entre 2002 e 2005, denunciando que a incorporación laboral das mulleres, desde mediados do século XX foi nos estratos máis baixos das cadeas de produción fabril, unhas *in situ* e outras desde o seu propio fogar.

DESMANTELAMENTOS DO SISTEMA INDUSTRIAL: MODERNIDADE E TARDOMODERNIDADE. DOCUMENTACIÓN E ARQUIVO, 1996-2006

O seu interese pola tecnoloxía nos procesos artísticos reverte na súa reflexión sobre os sistemas industriais. É evidente que esta motivación tamén está enraizada na propia biografía da artista vasca, que asiste ao desmantelamento da ría industrial en Bilbao, a súa cidade natal; así como ás polémicas e movementos cidadáns en contra da construción da central nuclear en Lemóniz, que tras anos de construción con tecnoloxía punta, nunca chegou a inaugurarse, no medio dunha conxuntura política cada vez máis nacionalista, nun horizonte ansiado de paz e liberdade para o País Vasco. Neste período atopamos a artista implicada no estudo do local coma síntoma dun mundo que se disgrega na escena global. Desde finais da década dos anos noventa, Marisa González entrégase a unha investigación de arqueoloxía industrial, documentación e arquivo. Un traballo para a memoria que non esquece ás mulleres traballadoras da Fábrica HP Harino Panadera de Bilbao na instalación *Luminarias* nin o heroísmo dos metalúrxicos que desmantelaran manualmente a central nuclear de Lemóniz.

Marisa González rexistrou outras fábricas, como Artiach en Bilbao, e centros de produción desmantelados: de enerxía, como a Central Eléctrica Mediodía (hoxe Caixa Forum Madrid), a térmica de Almería (O Zapillo), a cárnica (o complexo do Matadero en Madrid) e a fábrica Arcelor en Avilés, hoxe absorbida pola multinacional MITTAL que, de feito, provocou unha situación de monopolio no mercado global que fixo caer o prezo do aceiro.

O proxecto sobre a central nuclear de Lemóniz foi presentado parcialmente en CAB Burgos en 2004, naquela ocasión centrado no tema do control e a seguridade. Nesta exposición, faise fincapé nos sistemas gráficos, métricos e cartográficos, obxectos encapsulados e documentos, propios dunha arqueoloxía da tardomodernidade, pendentes de analizar e descifrar. Elaboracións posteriores, como o

desarrolla el amplio proyecto *Clónicos*. Esta serie se inicio en Chicago en un vertedero, con unas tomas fotográficas en blanco y negro de una muñeca abandonada. Años después, volvió a salir a la luz tras su visita en 1986 a la fábrica de muñecos mas importante de España, Famosa, donde realizo 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 multiples fragmentos recuperados de los munecos que pasaron a ser los protagonistas ante la cámara de vídeo y el sistema digital Lumena, para realizar las diversas series de *Clónicos*.

También en esta de fábrica de 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*, realizada entre 2002 y 2005, denunciando que la incorporación laboral de las mujeres, desde mediados del siglo XX ha sido en los estratos mas bajos de las cadenas de producción fabril, unas *in situ* y otras desde su propio hogar.

DESMANTELAMIENTOS DEL SISTEMA INDUSTRIAL: MODERNIDAD Y TARDOMODERNIDAD. 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 tambien 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 decada de los años noventa, 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 Harino Panadera de Bilbao en la instalación *Luminarias* ni el heroísmo de los metalúrgicos que desmantelaran manualmente la Central Nuclear de Lemóniz.

Marisa González ha registrado otras fabricas, 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), la cárnica: el complejo del Matadero en Madrid y la fábrica Arcelor en Avilés, hoy absorbida por la multinacional MITTAL, que de hecho ha provocado una situación de monopolio en el mercado global dando lugar a un desplome en el precio del acero.

El proyecto sobre la central nuclear de Lemóniz fue presentado parcialmente en CAB Burgos en 2004, en aquella ocasion centrado en el tema del control y la seguridad. En esta exposición, se hace hincapié en los sistemas gráficos, métricos y cartográficos, objetos encapsulados y documentos, propios de una arqueología de la



Marisa González: *Luminarias*, do proxecto *La fábrica HP*, 1999-2000. © Marisa González, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

vídeo *Naturaleza agredida* (Naturaleza agredida) pretenden ser unha achega ao debate universal sobre a enerxía nuclear, aínda vixente, desde a crítica á razón tecnocrática, cunha declarada postura ecoloxista cuxa importancia se evidencia aínda máis hoxe en día, con ou sen crise, ou a pesar da actual crise.

La fábrica (A fábrica) é un traballo sobre a decadencia e destrución da arquitectura industrial do século XX. Os contidos do proxecto estrutúranse sobre o relato do baleirado e demolición do conxunto de edificacións, maquinaria e documentos. Para o proxecto presentado no ano 2000 na Fundación Telefónica de Madrid, realizáronse fotografías dixitais, videoinstalacións, un CD-ROM e unha obra de *net art* interactiva. Nesta exposición seleccionouse só a instalación *Luminarias*, con 24 lámpadas industriais orixinais que proxectan no chan fragmentos das memorias do consello de administración, mentres na retroproxección se mostran libros de familia dos traballadores e un audio con voces que enumeran os nomes destes traballadores, as súas mulleres e a súa procedencia. Este dato evidencia que a industria vasca foi levantada por traballadores chegados de todo o país, principalmente das rexións máis deprimidas na posguerra: Galicia, Extremadura e Andalucía.

tardomodernidad, pendientes de analizar y descifrar. Elaboraciones posteriores, como el vídeo *Naturaleza agredida* pretenden ser una aportación al debate universal sobre la energía nuclear, aún 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.

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 presentado en el año 2000 en la Fundación Telefónica de Madrid, se realizaron fotografías digitales, videoinstalaciones, un CD-ROM y una obra de *net art* interactiva. En esta exposición se han seleccionado solo 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 y un audio con voces enumeran los nombres de dichos trabajadores, sus mujeres y su procedencia. Este dato evidencia que la industria vasca fue levantada por trabajadores llegados de todo el país, principalmente de las regiones más deprimidas en la posguerra, Galicia, Extremadura y Andalucía.

MARISA GONZÁLEZ

DOMESTICATED RECORDS

For the last decade, major museums, art centres, international biennials, and art institutions in Europe and the United States have been working to give female artists—whose work is essential for the understanding of contemporary art and the modern world—the place they deserve. In a masculinised art system, this recognition of their career has been given sparingly and, in spite of their worth, this has diminished their projection, their independence and their unflagging faith in art as a space for freedom and as the necessary trigger for release and critical thought which generate emancipation values for the manipulated masses.

In spite of the fact that this situation continues to take place and that there are not enough works by our female creators from following generations in collections and in institutional programmes, Spain's top museums and contemporary art centres that have recently joined this trend of giving recognition to Spanish female artists who have been active since the nineteen-sixties to the present have a name and a face: the MACBA (Àngels Ribé, 2011, and Eulàlia Grau, 2013), the MUSAC (Concha Jerez, 2013), the CAAC (Carmen Laffón, 2014) and the Tabacalera Space (Eugènia Balcells, 2012, currently Marisa González and shortly Concha Jerez) that is dependent on "Promotion of the Arts" (Promoción del Arte). Its Secretariat (formerly Ministry) of Culture, thanks to the composition of peer juries, has transmitted an egalitarian sensibility that has also been making its way into our art system and this took shape in 2014, when the Velázquez Award was granted for the first time to a Spanish female artist: Esther Ferrer.

Marisa González, a member of this generation, is a groundbreaking multimedia artist whose career in the field of art and new technologies from the seventies to the present, has been recognised both in Spain and internationally. Feminism, memory and industrial archaeology, recycling and ecology, and attention to the processes of marginalization, exclusion, and insecurity in the global village are other issues that define her work.

Along with other artists who were committed to renovation through conceptual poetics during the fall of Franco's regime (Eugènia Balcells, Tino Calabuig, Antoni Muntadas, Francesc Torres, etc.), Marisa González belonged to a group of budding young artists

who were attracted by the new media and attitudes from the art scene of the United States, which they viewed as a country that was immersed in a struggle for civil rights. The vindication of differences in ethnicity, gender, and sexual orientation marked the agenda into which not only the feminist movement burst into art, but it also triggered an awareness for the need to create representation policies for the above-mentioned differences. This was accompanied by counter-cultural criticism that went from ecology to technocratic reason, and the appropriation of information technologies to challenge the art production and distribution channels. It was an ideology that, although it had already blossomed in the young artist through her membership in political groups that were against Franco's military dictatorship, it ultimately became defined in a setting of emerging micro-policies. This was decisive throughout her entire artistic career, shaping the scope of the concerns that Marisa González has developed for over more than four decades.

Upon her return to Spain in the mid nineteen-seventies, she joined the 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. These artists were Àngels Ribé, Olga Pijoan, Fina Miralles in Catalonia, and, Paz Muro, Concha Jerez and Paloma Navares in Madrid. With the latter she established a common front in their struggle to enter the art exhibition circuits, until they both eventually entered the AELE Gallery owned by Evelyn Botella, a cosmopolitan woman and the first to become aware of the importance of representing young Spanish female artists working in non-traditional and innovative media during Spain's art scene at the time. This included photography, performance and installation, copy art, fax art, and later electrography, video, and net art, which are the ones that Marisa González explored—always as a groundbreaker—in her series and processes.

Despite the sexism and endogamous trend in the art system in our country, Marisa González has always been a prominent agent, participating in the construction of the necessary associative networks for artists—in the beginning, when she was still a fledgling, but persevering until today, when she is vicechair for MVA (Women in Visual Arts)—engaging in the democratic renewal of cultural institutions, such as the Fine Arts Circle in Madrid, publishing books and giving lectures and workshops, curating 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.

Since she began, she has built her production in terms of series and processes consisting of distinct periods during which she approaches and dominates new technologies applied to artistic creation.

Initially, by using the first colour photocopier and other machines such as the Thermofax, she established a broad visual repertoire consisting of hundreds of unique sheets of paper resulting from her experimentation with innovative manipulation processes, including images from street photographs of the young participants in social change, newspaper and magazine clippings and performative



Marisa González: *Ellas filipinas*, from the project *Registros postcoloniales*, 2010-2012. © Marisa González, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

sessions with other female artists. This period culminated in the first creations made in Spain using the Lumena computer and the formulation of video installations.

A second stage took place during the last decade of the twentieth century. Spurred on by her biographical interest connected to the need to provide the collective memory of labour and production processes (that in the late modernity were about to disappear) with trails and traces, Marisa González focused on comprehensive documentation from photographic and videographic records. To these she added materials rescued from demolition and dismantling sites, acting as warehouses affected by archive fever, which materialised into large projects that she presented in installations, and which were complemented with photographs and video installations and the creation of CD-ROMs and participatory approaches to net art.

During the last decade, direct and experiential confrontation with realities in the global village have led her to the development of fieldwork, with adjacent video recordings which are then subject to lengthy editing processes, and to the setting up of installations that are technologically less sophisticated and more direct, in a dialogue with new audiences.

Low tech and high tech, the analogical and digital fluctuate in circular intraprocesses where the recycling of accumulated mediums comes together with the recycling of images and motifs revisited under different prisms. To speak against the marginalization of women under the patriarchal system; to reflect on the subjection of these individuals since childhood where the possibility of an emancipatory future could be found, and to show the contradictions

between the values of modernity and the realities of late modernism found in the precarious scenario of globalization, characterized by the ever increasing extreme polarity of inequalities together with ecological imbalance, she uses images such as the doll and the heads of children, hand gestures and manual work process utensils, or the contrast between nature and industrial pollution, which appear again and again throughout specific periods and projects.

Domesticated Records aims to show the underlying unity in the theme, technical and formal motivations throughout her 45 years of artistic career. The story of that journey is what this exhibition at the CGAC is presenting.

LOCAL/POST-COLONIAL. POST-INDUSTRIAL DEVELOPMENT AND LABOUR EXPLOITATION

Marisa González's constant interest in production systems and their impact on the disadvantaged led 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 Asian countries that Marisa González has visited since the seventies. The materials from many of them are still in their production phase.

Between 2009 and 2010 Marisa carried out a lengthy project in the Philippines and Hong Kong. There she recorded the unusual spaces created by Filipino women who worked in domestic service in Hong Kong, and who on their day off—Sunday—pour into and settle in the centre of the city where they build their domains for collective intimacy and leisure. According to UN data, it is the

migrant women who settle in countries in every continent that provide 80% of the remittances to the Philippines, obtained by working two or three times as much as men, and suffering human trafficking and sexual exploitation.

Marisa González addressed this phenomenon further to a meeting in Hong Kong with some women from the group that she interviewed during her first trip, in order to understand their situation. She collected information for a later encounter in the Philippines with the relatives, husbands, and children that they provided for. In several cases, she perceived that the results of their sacrifice ended up in the hands of husbands who often extended their families using their wives' remittances, or they used the money for other purchases that had nothing to do with their children's upkeep and education.

This project was partially shown at the 13th Venice Architecture Biennale Exhibition in 2012, where Marisa González was the only Spanish artist selected by David Chipperfield, the curator of the edition, whose work was exhibited in the Central Pavilion under the title *Common Ground*.

ART, COMMUNICATION, AND SOCIAL ENGAGEMENT

The impressive exhibit *Estación Fax / Fax Station*, 1993/2015 presides over the CGAC's large central exhibition room. 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. We artists used this tool which, although it did not produce quality images, it did provide worldwide communication and interaction in real time to anyone with access to a standard

telephone line. The works created in these transmissions represent an experience that is a dialogue of multidirectional information.'

In 1993 Marisa González, together with her students from the Contemporary Art Workshop, at the Fine Arts Circle in Madrid, created one of the most important installations in the history of fax art. Its topic was: 'Crisis-Culture-Crisis.' The summons 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 prevail, *Estación Fax / Fax Station* proposed a tribute to fax art as the precursor of the transmission of data and images in real time.

It was a new record in the historical memory of the first image sent by fax in 1970 and which gave way to *Panels for the Walls of the World*, transmitted for two weeks by Stan Vanderbeeck from the Massachusetts Institute of Technology (MIT) Centre for Visual Studies, as well as other centres, to the Walker Art Centre in Minneapolis, and to the Art Institute of Chicago Generative Systems program, directed by Sonia Sheridan (with whom Marisa González studied the following year) and included the use of the fax in addition to experimenting with other machines to produce instant images.

In the early nineteen-nineties, Marisa González participated in other fax art projects, which included *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 *Estación Fax / Fax Station* at Sala Rekalde in Bilbao with the participation of over ten countries and numerous artists, under the theme: 'Individual body, social body, infected body, contaminated body.'



Marisa González: *La descarga*, 1975. © Marisa González, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

In an age when the use of the fax has become practically obsolete, her installation has been updated for this exhibition. Emitting fax machines are set up in the room and visitors can participate in situ by sending their material to the receiving fax machine, whose roll of fax paper creates a type of collective palimpsest.

Moreover, anyone wishing to participate at a different time and from a different place can also send their contributions, whether they are texts and/or images regarding the crisis, or by responding to the open summons disseminated through social networks while the exhibition lasts. Once the contributions are received, they will be transmitted to the receiving fax machine in the mentioned room to be included as documents on the roll of fax paper.

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 enrol in a master's course at The School of the Art Institute of Chicago. There she specialized in the fields of video and photography and joined the newly created department of Generative Systems, with its founder Sonia Sheridan. The early creative works, between 1971 and 1973, were made using the first colour photocopier in the world: the 3M. Research was carried out on the sequence, the colour, and the thermal properties of different interactive papers where the performative interaction with the machine played an important role.

In downtown Chicago she took a series of photographs of anonymous individuals, long shadows of women walking by, street performances, abandoned dolls, etc., that along with images created directly on the glass of the Color-In-Color photocopier, served as original images to be subject to all manner of manipulation. Objects, drawings, collages, and photographs blended to create hybrid images, also through the use of displacement to offer unexpected results.

With the 'colour retransfer' technique, a procedure consisting of making a transfer from one paper to another using the same original over and over and producing trails and traces, she set forth the generation of series as opposed to the former conception of a unique and original work.

Three years later, at the Corcoran School of Art in Washington, she studied with the feminist artist Mary Beth Edelson, developing collaborative works, combining photography and performances to denounce gender violence: *La descarga* (The Discharge), that in this exhibition is shown as a slide show with the purpose of emphasizing its performative character. After reading an article in a Washington newspaper on the violence and repression suffered by women at Chilean prisons, Marisa González proposed to her colleagues and teachers at the Corcoran School of Art that they represent the impact of that violence on their own bodies. She created a photographic series with a performative base, which was a common practice in feminist awareness-raising groups, using the slogan 'that which is personal is political.'

La mulata (The Mulatta), is another collaborative process with Liz

Williams, where she addressed the problem of identity in marginalized minorities. According to the artist '[Williams] was a very fair-skinned woman, albeit she displayed certain Black features, such as full lips, a broad nose and Afro-textured hair. This resulted in her suffering serious race identity problems, causing her to be unsure as to whether she was black or white, and feeling white among the black and black among the white. I carried out a photo-performance with her. We combined our artistic endeavours. Liz was making sculptures out of these masks of her own face using different media, such as papier maché, glued newspaper, rubber bands, etc. She hid behind the masks as she wondered about her true identity. I interacted with her and her masks using my camera.'

Together, Marisa González and Liz Williams questioned the 'racial identity' that the artist Adrian Piper, born to a white father and a black mother, started to explore in 1973 through her alter ego *The Mythic Being*, and which she used to develop a large number of performances and collages. Being biracial was a double marginalization with respect to other black artists, such as Faith Wilding and Betye Saar, who claimed their place within the feminism movement headed by white, middle-class women, after they had been excluded from the front of racial identities in the struggle for civil rights that was primarily controlled by black men.

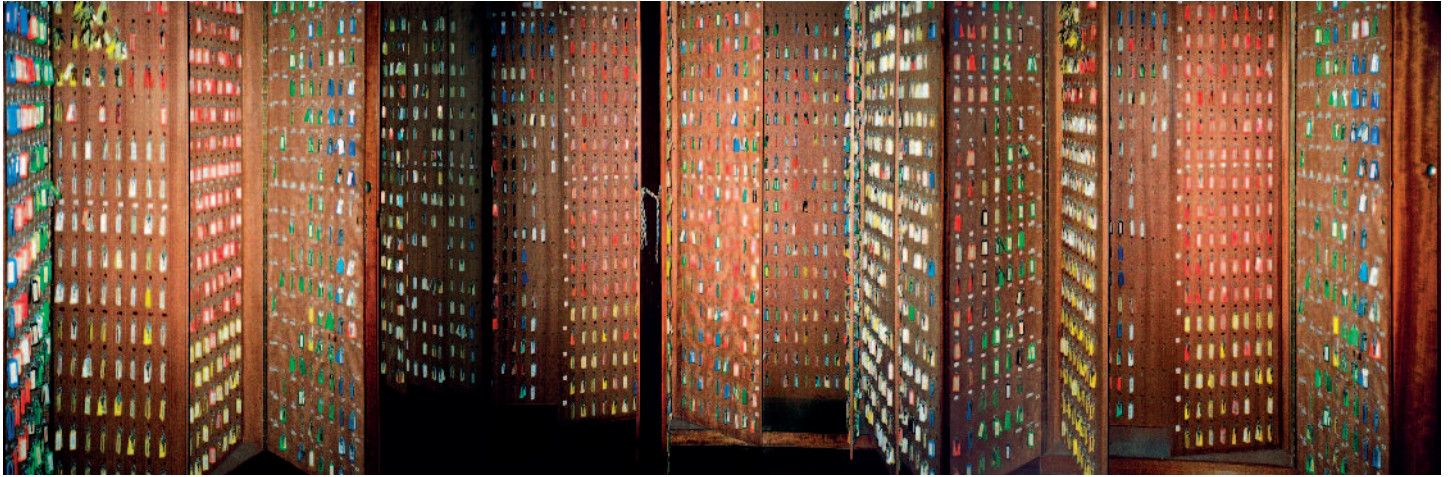
Upon her return to Spain in 1977, Marisa González continued to import computer based innovations created in the United States and to develop the subject of individual identity versus anonymity in mass society under media manipulation.

In the early nineteen-nineties, she decided to recycle her own iconography. The advertising photograph of a black woman taken from a Chicago newspaper from the nineteen-seventies is the original image that she recovered twenty years later and used in *La negrona* (The Black Woman). The image was subject to much manipulation: colour changes, frame multiplication, overlapping, and the contrasting of full and empty spaces. This was all done using the first large-size photocopier: the Canon Bubble Jet Color, a digital photo printer that instead of using the powder toner that was commonly used by photocopiers, reproduced images through an inkjet.

She used these processes to delve into the dialectics between the body and the fantasized image of women as an object of desire in the media controlled by the patriarchy, to which the life of a woman is reduced to her period of fertility while her sexual attraction lasts.

The series, moreover, is the artist's autobiographical projection on the image of *La negrona* that, in its variations (according to Marisa González) adopts the representation of 'the stages in the life of any woman': youth, characterised by the utopian desire to change the world; the frenzy of identity to occupy a place in society; the fragmentation of the mature woman into multiple territories; and the silence of old age, when women no longer have a voice in society.

Always with the backdrop of the patriarchal system and the violence that it exerts on women and on the weak—children—she develops the large project titled *Clónicos* (Cloned). This series began in a rubbish dump in Chicago, with black and white photographs of an abandoned doll. Years later it came to light once again when in 1986 she visited Spain's most famous doll factory, Famosa, where



Marisa González: *Mecanismos de control · Llaves*, from the project *Nuclear Lemóniz*, 2003-2006. © Marisa González, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

she developed various photographic series of the moulds used in the doll in-series production process. This work was later developed in her studio with the countless pieces collected from the dolls, who became the subjects of the video camera and the Lumena digital system to make the different series of *Clónicos*.

At this same Famosa doll factory, Marisa González also took photographs of the hands of the women workers during the chain production process. Later, in line with her research on industrial archaeology, she extended this series on photographs of the hands of women working in *Son de ellas* (They Are Theirs), developed between 2002 and 2005. Here she denounced that as of the middle of the 20th century the entrance of women into the labour force is always into the lowest ranks of the industrial chain production, working sometimes *in situ* and other times from their homes.

THE DISMANTLING OF THE INDUSTRIAL SYSTEM: MODERNITY AND LATE MODERNITY. DOCUMENTATION AND ARCHIVING, 1996-2006

Her interest in technology in artistic processes can again be found in her reflection on industrial systems. Clearly, this motivation is also rooted in the biography of this Basque artist, who was in Bilbao, her hometown, when the dismantling of its industrial estuary took place. She was also present during the controversies and citizen movements against the construction of the Nuclear Power Station in Lemóniz, that after years of construction using state-of-the-art technology, was never inaugurated. All this took place amid an increasingly nationalist political moment in a longed-for horizon of peace and freedom for the Basque Country. During this period, the artist was immersed in the study of local issues as a symptom of a world that is disintegrating in a global setting. As of the end of the nineteen-nineties, Marisa González gave herself to doing research on industrial archaeology, documentation and archiving. A project to remember the past that in the installation *Luminarias* (Luminaries) does not overlook the women workers at the HP Harino Panadera Factory in Bilbao, nor the heroic endeavours of the metallurgists that manually dismantled the Lemóniz Nuclear Power Station.

Marisa González has recorded other factories, such as Artiach in Bilbao, as well as a number of dismantled production centres: from the power sector, such as the Central Eléctrica Mediodía (today Caixa Forum Madrid); the Almería thermal power plant (El Zapillo); the meat sector: the Matadero complex in Madrid, and the Arcelor factory in Avilés, which today has been taken over by the multi-national MITTAL, and which has resulted in a global market monopoly, causing the price of steel to drop.

The Project on the Lemóniz Nuclear Power Station was partially presented at CAB Burgos in 2004. On that occasion it focused on the issue of control and safety. In this exhibition emphasis is placed on graphic, metric, and mapping systems, encapsulated objects, and documents from the archaeology of the Late Modernity that were pending analysis and decoding. Subsequent developments, such as the video *Naturaleza agredida* (Punished Nature) were intended as a contribution to the universal debate on nuclear energy, still valid, from the point of view of criticism to technocratic reason. Their stance is openly environmentalist and its importance is even more evident today, with our without the crisis, or in spite of the current crisis.

La fábrica (The Factory) is a work on the decline and destruction of the industrial architecture of the 20th century. The contents of the project are structured around the story of the emptying and demolition of a complex of buildings, their machinery and documents. For the project that was presented in 2000 at the Telefónica Foundation in Madrid, digital photos were taken, and video installations, a CD-ROM, and interactive net art were developed. For this exhibition, I have selected her installation *Luminarias*, with 24 original industrial lamps that project fragments of the Board of Administration reports on the ground. The back projection shows the family records of the workers, while an audio file with voices lists the names of those workers, of their wives and their origin. This data provides proof that the Basque industry was erected by workers who came from all over the country; namely from the most depressed regions during the post-war: Galicia, Extremadura, and Andalusia.

MARISA GONZÁLEZ (Bilbao, 1945)

Vive e traballa en Madrid. É licenciada en Música polo Conservatorio de Bilbao e en Belas Artes pola Universidade Complutense de Madrid en 1971. Ten un Máster no Art Institute de Chicago no Departamento de Sistemas Xenerativos en 1973 e un BFA na Corcoran School of Art, Washington D.C., en 1976. Como artista, realizou máis de cincuenta exposicións individuais e cen colectivas en institucións destacadas en España, Europa, América e Asia. Participou en diversas feiras internacionais de arte contemporánea (ARCO, Art Cologne, FIAC, Loop ou Moving Image London, entre outras) coas súas obras fotográficas e videográficas. A súa obra está representada en museos e coleccións de todo o mundo como o MNCARS, Madrid; o Museo Internacional Salvador Allende, Chile; a Colección Chase Manhattan Bank, Nova York; o Museo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid; o Museum für Fotokopie Mulheim a.d. Ruhr; o Xerox Art Center, Milán; a Colección de Arte de Telefónica de España; a Colección Helga de Alvear; Museo Artium de Vitoria; o CGAC, Santiago de Compostela; o MACBA de Barcelona; ou o Museo de la Fotografía de Bogotá.

Máis información en www.marisagonzalez.com

Vive y trabaja en Madrid. Es licenciada en Música por el Conservatorio de Bilbao y en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en 1971. Tiene un Master en el Art Institute de Chicago en el Departamento de Sistemas Generativos en 1973 y un BFA en la Corcoran School of Art, Washington D.C., en 1976. Como artista, ha realizado más de cincuenta exposiciones individuales y cien colectivas en instituciones destacadas en España, Europa, América y Asia. Ha participado en diversas ferias internacionales de arte contemporáneo (ARCO, Art Cologne, FIAC, Loop o Moving Image London, entre otras) con sus obras fotográficas y videográficas. Su obra está representada en museos y colecciones de todo el mundo como el MNCARS, Madrid; el Museo Internacional Salvador Allende, Chile; la Colección Chase Manhattan Bank, Nueva York; el Museum für Fotokopie Mulheim a.d. Ruhr; el Xerox Art Center, Milán; la Colección de Arte de Telefónica de España, la Colección Helga de Alvear; Museo Artium de Vitoria; el CGAC, Santiago de Compostela; el MACBA de Barcelona; o el Museo de la Fotografía de Bogotá.

Más información en www.marisagonzalez.com

Lives and works in Madrid and holds a BA in Music from the Bilbao Music Conservatory. In 1971 she obtained a BA degree in Fine Arts from Madrid's Universidad Complutense. In 1973 she completed a Master's course at the Art Institute of Chicago's Department of Generative Systems, and in 1976 she received her BFA from the Corcoran School of Art, Washington D.C. As an artist she has held over fifty solo exhibits and one hundred collaborative exhibits at prominent institutions in Spain, Europe, the Americas, and Asia. She has participated in a variety of international Contemporary Art shows (ARCO, Art Cologne, FIAC, Loop or Moving Image London, among others) with her photographic and videographic works. Her work is shown in museums and collections from all over the world, such as the MNCARS, Madrid; the Museo Internacional Salvador Allende, Chile; the Chase Manhattan Bank Collection, New York; the Museum für Fotokopie Mulheim a.d. Ruhr; the Xerox Art Center, Milan; the Telefónica de España Art Collection; the Helga de Alvear Collection; Museo Artium de Vitoria; the CGAC, Santiago de Compostela; the MACBA in Barcelona; the Fundación Vila Casas of Barcelona; or the Museo de la Fotografía de Bogotá.

Further information at www.marisagonzalez.com

XUNTA DE GALICIA

Presidente da Xunta de Galicia

Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico

Jesús Oitavén Barcala

Secretario xeral de Cultura

Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Director

Santiago Olmo

Xerente

Pepa Fuentes García

EXPOSICIÓN

Comisariado

Rocío de la Villa

Coordinación

Cruz Provecho

Rexistro

Lourdes P. Seoane

Traducións

Interlingua Traduccions S.L., Sandra Martín

Montaxe

Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño

Cecilia Labella



PROMOCIÓN DEL ARTE

BMM—2016
Bienal Miradas de Mujeres

MAV
mujeres en las artes visuales

Co apoio de:



CGAC

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Ramón del Valle Inclán 2

15703 Santiago de Compostela

cgac@xunta.es / www.cgac.org

aberto de martes a domingo

de 11 a 20 h [luns pechado]



XUNTA
DE GALICIA

galicia