

Marisa González  
or Art Steeped in the Future

By CARLOS JIMÉNEZ

[ENG]

Marisa Gonzalez is an artist whose career condenses an entire era within the art world. The era when art ceased to be what it was until then and when national art could no longer isolate or separate itself from international art. And vice versa. She is Spanish, she is 80 years old, and she has been awarded Spain's Premio Velázquez for the Arts. As an artist, she has done everything that could possibly be done by someone who since the end of the last century to the present has been true to the spirit of the avant-garde, a researcher of new technologies for capturing and generating images, and a woman radically committed to the feminist cause, along with a special sensitivity to the political and social conflicts of her time.

Her origins matter, as with all artists. Born in Bilbao, in a family of industrialists, she graduated as a pianist at age 16. Immediately afterward, she decided that the rigorous daily discipline required of the professional pianist was not compatible with her character and that the path to freedom was art. She went on to study Fine Arts in Madrid, a career that at the end of the 1960s was still called "Beaux Arts". Shortly after graduating, she went to the School of the Art Institute of Chicago and benefited from the teachings of Sonia Sheridan, who introduced her to the artistic use and exploration of the expressive possibilities of the newly invented fax machine. The theme of her works in this formative stage was anonymity, closely linked to her experience as a newcomer to a metropolis where no one knew her and she knew practically no one. In those days, she developed her *Anónimos* (Anonymous) series.

After two years, she left Chicago and moved to Washington, where she continued her studies at the Corcoran Gallery. It was the 1970s: politically turbulent and artistically very fruitful. Happenings, body art, installations, video art, the artistic uses of photography, and more emerged in those years, as well as feminism, the gay liberation movement, and the political unrest generated by the massive protests of the civil rights movement and against the Vietnam War.

Marisa González's first artistic response to this climate was triggered by reading an article in the Washington Post reporting the torture suffered by women in prisons under General Pinochet's recently inaugurated dictatorship. "I was outraged by the news that rats were being inserted into their vaginas, but I was equally outraged that my fellow female students paid no attention to this horrible news and that they ignored that their own government supported the dictatorship"—she told me. To break the wall of indifference, she asked her classmates in the course taught by Mary Beth Edelson to stand in front of her camera and show their emotional response to the news. Her photographs and video recordings documented the experience.

Race was an issue that she also addressed. Those were the years of insurrections in the black ghettos of the United States and the Chicano Rebellion. In that context, she dealt with miscegenation. She chose Liz Williams, another college companion, as the model for *Mestiza* (Mestizo), a series dedicated to exposing the drama of those who did not seem to find their place in the context of the North American racial regime inherited from slavery. "Liz felt bad because she was neither white nor black," explains González. "She made some masks of her face that I photographed and with which I composed the series *La mulata y sus máscaras* (The Mulatto Woman and her Masks)".

After her time in Washington concluded, Marisa González returned to Madrid in 1975, just a couple of years before the death of Franco: leader of a regime that for forty years had disciplined Spain with an iron fist. It was also a time of acute political conflicts and artistic and cultural renewal. To those who were seriously interested in promoting this renewal, she offered fresh news from the United States, both concerning feminism and new artistic practices, as well as new image technologies. And she taught about the avant-garde work that was being done there to, for example, musicians dedicated to experimenting in sound art, such as Llorenç Barber,

Fátima Miranda, or Javier Darías. Her dialogue with these artists led to the "electrographic paintings" made from sound recordings and inspired by John Cage's scores and his proposal to nullify the classic opposition between music and noise.

Her return to Spain did not mean a radical break with her North American experience, as some of her important series of the time attest. *La negrona* (The Black Woman) is one of them. "On the page of a newspaper in Chicago, I found the image of a black woman dressed for a party," she says. She seduced me, so I cut her out and kept her. When I returned to Madrid, I brought it with me and stuck it on the studio wall. One day in the early 1990s she learned that Canon had created the BJ1 / Inkjet Plotter machine, capable of generating prints up to 100 x 70 centimetres. I tried it by making copies of the photo of that black woman." Her image overflowed with power, so González decided to make her the protagonist of the series *Miradas en el tiempo* (Gazes in Time) or *Fragmented Woman* (*Mujer fragmentada*), which interrogates the feminine condition, its unfolding, transformations, and fractures with a critical gaze.

The other work related to Marisa González's life in the United States is her doll series. "When I found a doll in a landfill, I correlated her battered state with that of a raped woman, and decided to explore that association," she says. It was González's gateway into the complex world of dolls and their symbolism, and what led her to a doll factory in Alcoy, where she was able to understand its industrial production processes. She became interested in the molds used to manufacture them and discovered a huge number of doll heads that had been discarded for being defective. She made photographs of these heads, composing large series, as well as installations and video installations; all of them part of the *Clónicos* (Clones) project. Disturbing, poignant, premonitory.

The 1980s also allowed Marisa González to reveal another aspect of her multifaceted personality: that of organizer and curator. The renewal of the board of directors of the venerable *Círculo de Bellas Artes* of Madrid in 1984 gave her and the artist Paloma Navares the opportunity to hold the two editions of the Festival de video arte there, exhibiting works by Nam June Paik and Bill Viola, among others. In the *Círculo*, González also created the striking *Estación Fax* (Fax Station) installation in 1993: a fax machine hanging from a very high dome poured out an endless cascade of faxes.

The opportunity for another curatorship was given by the opening in 1986 of the *Centro de Arte Reina Sofía* (later called *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*). The inaugural exhibition included sculptures by Richard Serra, Eduardo Chillida, and paintings by Antoni Tàpies, and was accompanied by the mega-exhibition *Procesos, cultura y nuevas tecnologías* (Processes, Culture, and New Technologies), cocurated by Marisa González. Her section included photocopies, digital palettes, electrography's, and a review of the works of pioneers of digital art made in the late 1960s at the Computing Center of *Universidad Complutense de Madrid*.

In the following years, the manufacturing world took on an enormous role in González's artistic work, starting with her visits to the Alcoy doll factory, where she began the vast and magnificent series of photographs dedicated to the hands of working women. But the two highlights of this new orientation were undoubtedly *La fábrica de pan* (The Bread Factory) and the *Central nuclear Lemóniz* (Lemóniz Nuclear Power Plant) series. In both cases, industrial archaeology, workers' history, and sociopolitical conflicts are intertwined in complex artistic projects that include photographs, videos, installations, and the *prima facie* exhibition of technical and sociohistorical documents. *La fábrica de pan* (The Bread Factory) exhibited at the *Fundación Telefónica* in Madrid, centered on the largest bread factory in Bilbao. Its physical dismantling was compensated by González's imaginary reconstruction to reveal what the factory meant to businessmen, workers, and even consumers. "The family books I exhibited—says González— show that the workers who came from the rest of Spain were the ones who built the great industry that the Basque oligarchy was so proud of."

The political context of Lemóniz is even more conflictive. The project to build a nuclear power plant in the Basque Country was left unfinished not only due to the opposition of

environmentalists but also to the terrorist group ETA, which went as far as murdering the chief engineer. Marisa González began this project by visiting its abandoned facilities on several occasions when its dismantling began, at the end of the 1990s. And she closed that chapter with an exhibition at the CAB in Burgos, which as always included photographs, videos, and installations.

Marisa González is, in addition to everything else that has been said about her, a tireless worker and an artist whose age has not diminished her desire to delve into new themes. In the last two decades, to her already extensive professional resume she has added her explorations with fruits. It all began during a visit to the country house of her brother in Mallorca. There, she saw the fruits of a lemon tree that was useless, according to her brother, because it produced "large, deformed lemons without juice." However, she became very interested in them, perceiving shapes capable of high formal performance in photographic terms and with an enormous allegorical potential to evoke or refer to themes such as sexuality, aging, decrepitude, and even transgenics. During recent years, she has made an entire series of portraits of lemons, onions, strawberries, kiwis, and chayotes. She even used a ton of lemons in an installation at the Galería Evelyn Botella in Madrid, as part of her *Desviaciones y transgénicos* (Deviations and Transgenics) project.

She found another big topic overseas. During a trip to Hong Kong in 2010, she discovered a very unique social and cultural phenomenon. In this overcrowded metropolis, hundreds of thousands of female Filipino domestic service workers have solved the problem of where to meet on holidays by occupying the city's almighty international financial center, hypersaturated on weekdays and deserted on holidays. On their holidays, they arrive early in the morning and build with cardboard and ropes an ephemeral citadel where each woman or group of women has a space to rest, chat, eat, receive correspondence, etc. At the end of the day, in exactly the same organized fashion with which they built it, they dismantled their citadel without leaving a single trace.

Very impressed by them, Marisa González dedicated a large series of photographs, as well as videos, with which she has made several exhibitions under the common title of *Ellas filipinas* (They, Filipino Women). At one such exhibition, held in London, David Chipperfield saw these unusual images, which most likely inspired the motto of the 2012 Venice Architecture Biennale: *Common Ground*. The architect Norman Foster saw the photos exhibited in the booth of the Galería Evelyn Botella, at ARCO in 2011, and decided to include two videos of the *Ellas filipinas* project, along with photographs by Andreas Gursky, in the pavilion of his studio at the biennial curated by Chipperfield.

I conclude by warning that this tight summary has left out, by force of necessity, many episodes of the work and life of Marisa González. The statements and explanations cited here come from an interview she gave me on February 12 this year.

## Marisa González o el arte impregnado de futuro

Por CARLOS JIMÉNEZ  
[ES]

Marisa González es una artista cuya trayectoria condensa toda una época dentro del mundo del arte. La época en la que el arte dejó de ser lo que era hasta entonces y en la que el arte nacional ya no podía aislarse ni separarse del arte internacional. Y viceversa. Es española, tiene 80 años y ha sido galardonada con el Premio Velázquez de las Artes. Como artista, ha hecho todo lo que podía hacer alguien que desde finales del siglo pasado hasta hoy ha sido fiel al espíritu de las vanguardias, investigadora de las nuevas tecnologías de captación y generación de imágenes, y una mujer radicalmente comprometida con la causa feminista, junto a una especial sensibilidad hacia los conflictos políticos y sociales de su tiempo.

Sus orígenes importan, como en el caso de todos los artistas. Nacida en Bilbao, en el seno de una familia de industriales, se graduó como pianista a los 16 años. Inmediatamente después, decidió que la rigurosa disciplina diaria exigida al pianista profesional no era compatible con su carácter y que el camino hacia la libertad era el arte. Estudió Bellas Artes en Madrid, una carrera que a finales de los 60 aún se llamaba «Beaux Arts». Poco después de graduarse, acudió al Art Institute de Chicago y se nutrió de las enseñanzas de Sonia Sheridan, que la introdujo en el uso artístico y la exploración de las posibilidades expresivas del recién inventado fax. El tema principal en sus obras durante esta etapa formativa fue el anonimato, estrechamente vinculado a su experiencia como recién llegada a una metrópoli donde nadie la conocía y ella prácticamente no conocía a nadie. En esa época desarrolló su serie *Anónimos*.

Al cabo de dos años, dejó Chicago y se trasladó a Washington, donde continuó sus estudios en la Corcoran Gallery. Eran los años setenta: políticamente turbulentos y artísticamente muy fructíferos. En aquellos años surgieron los happenings, el body art, las instalaciones, el videoarte, los usos artísticos de la fotografía y mucho más, así como el feminismo, el movimiento de liberación gay y la agitación política generada por las masivas protestas del movimiento por los derechos civiles y contra la guerra de Vietnam.

La primera respuesta artística de Marisa González a este clima se desencadenó al leer un artículo en el Washington Post que informaba de las torturas que sufrían las mujeres en las cárceles bajo la recién estrenada dictadura del general Pinochet. “Me indignó la noticia de que les introducían ratas en la vagina, pero me indignó igualmente que mis compañeras no prestaran atención a esta horrible noticia e ignoraran que su propio gobierno apoyaba la dictadura”-me dijo. Para romper el muro de la indiferencia, pidió a sus compañeras del curso impartido por Mary Beth Edelson que se pusieran delante de su cámara y mostraran su respuesta emocional a la noticia. Sus fotografías y grabaciones de vídeo documentaron la experiencia.

También abordó el tema de la raza. Eran los años de las insurrecciones en los guetos negros de Estados Unidos y de la rebelión chicana. En ese contexto, abordó el mestizaje. Eligió a Liz Williams, otra compañera de universidad, como modelo para *Mestiza*, una serie dedicada a exponer el drama de quienes no parecían encontrar su lugar en el contexto del régimen racial norteamericano heredado de la esclavitud. “Liz se sentía mal porque no era ni blanca ni negra”, explica González. “Hizo unas máscaras de su rostro que yo fotografié y con las que compuse la serie *La mulata y sus máscaras*”.

Una vez concluida su estancia en Washington, Marisa González regresó a Madrid en 1975, apenas un par de años antes de la muerte de Franco: líder de un régimen que durante cuarenta años había disciplinado a España con mano de hierro. Era también una época de agudos conflictos políticos y de renovación artística y cultural. A quienes estaban seriamente interesados en promover esta renovación, les ofrecía noticias frescas de Estados Unidos, tanto sobre feminismo y nuevas prácticas artísticas como sobre nuevas tecnologías de la imagen. Y dio a conocer el trabajo de vanguardia que allí se realizaba a, por ejemplo, músicos dedicados a

experimentar en el arte sonoro, como Llorenç Barber, Fátima Miranda o Javier Darías. Su diálogo con estos artistas desembocó en las «pinturas electrográficas» realizadas a partir de grabaciones sonoras e inspiradas en las partituras de John Cage y su propuesta de anular la oposición clásica entre música y ruido.

Su regreso a España no supuso una ruptura radical con su experiencia norteamericana, como atestiguan algunas de sus importantes series de la época. *La negrona* es una de ellas. "En la página de un periódico de Chicago encontré la imagen de una mujer negra vestida de fiesta. Me sedujo, así que la recorté y me la quedé. Cuando volví a Madrid, me la traje y la pegué en la pared del estudio". Un día, a principios de los 90, se enteró de que Canon había creado la máquina BJ1 / Inkjet Plotter, capaz de generar impresiones de hasta 100 x 70 centímetros. "La probé haciendo copias de la foto de aquella mujer negra". Su imagen desbordaba fuerza, así que González decidió convertirla en protagonista de la serie *Miradas en el tiempo* o *Mujer fragmentada*, que interroga con una mirada crítica la condición femenina, sus desdoblamientos, transformaciones y fracturas.

La otra obra relacionada con la vida de Marisa González en Estados Unidos es su serie de muñecas. "Cuando encontré una muñeca en un vertedero, relacioné su maltrecho estado con el de una mujer violada y decidí explorar esa asociación", explica. Fue la puerta de entrada de González al complejo mundo de las muñecas y su simbolismo, y lo que la llevó a una fábrica de muñecas de Alcoy, donde pudo entender sus procesos de producción industrial. Se interesó por los moldes utilizados para fabricarlas y descubrió un gran número de cabezas de muñecas que habían sido desechadas por defectuosas. Realizó fotografías de estas cabezas, componiendo grandes series, así como instalaciones y videoinstalaciones; todas ellas forman parte del proyecto *Clónicos*. Inquietante, conmovedor, premonitorio.

Los años ochenta también permitieron a Marisa González revelar otra faceta de su polifacética personalidad: la de organizadora y comisaria. La renovación de la junta directiva del venerable Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1984 le dio a ella y a la artista Paloma Navares la oportunidad de celebrar allí las dos ediciones del Festival de videoarte, exponiendo obras de Nam June Paik y Bill Viola, entre otros. En el Círculo, González también creó en 1993 la impactante instalación Estación Fax: una máquina de fax colgada de una altísima cúpula vertía una cascada interminable de faxes.

La apertura en 1986 del Centro de Arte Reina Sofía (más tarde Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) le brindó la oportunidad de ejercer de nuevo de comisaria. La exposición inaugural incluía esculturas de Richard Serra, Eduardo Chillida y pinturas de Antoni Tàpies, y estuvo acompañada por la mega exposición *Procesos, cultura y nuevas tecnologías*, co-comisariada por Marisa González. Su sección incluía fotocopias, paletas digitales, electrográficas y una revisión de las obras de los pioneros del arte digital realizadas a finales de los años sesenta en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid.

En los años siguientes, el mundo fabril adquiere un enorme protagonismo en la obra artística de González, comenzando por sus visitas a la fábrica de muñecas de Alcoy, donde inicia la amplia y magnífica serie de fotografías dedicadas a las manos de la mujer trabajadora. Pero los dos hitos de esta nueva orientación fueron, sin duda, *La fábrica de pan* y la serie *Central nuclear Lemóniz*. En ambos casos, arqueología industrial, historia obrera y conflictos sociopolíticos se entrelazan en complejos proyectos artísticos que incluyen fotografías, vídeos, instalaciones y la exposición prima facie de documentos técnicos y sociohistóricos. *La fábrica de pan*, expuesta en la Fundación Telefónica de Madrid, se centra en la mayor fábrica de pan de Bilbao. Su desmantelamiento físico fue compensado por la reconstrucción imaginaria de González para revelar lo que la fábrica significaba para empresarios, trabajadores e incluso consumidores. "Los libros de familia que expuse -comenta González- muestran que los trabajadores que vinieron del resto de España fueron los que construyeron la gran industria de la que la oligarquía vasca estaba tan orgullosa".

El contexto político de Lemóniz es aún más conflictivo. El proyecto de construcción de una central nuclear en el País Vasco quedó inconcluso no sólo por la oposición de los ecologistas, sino también por la de la banda terrorista ETA, que llegó a asesinar al ingeniero jefe. Marisa González inició este proyecto visitando en varias ocasiones sus instalaciones abandonadas cuando comenzó su desmantelamiento, a finales de los noventa. Y cerró ese capítulo con una exposición en el CAB de Burgos, que como siempre incluía fotografías, vídeos e instalaciones.

Marisa González es, además de todo lo que se ha dicho de ella, una trabajadora incansable y una artista a la que la edad no le ha restado ganas de profundizar en nuevos temas. En las dos últimas décadas, a su ya extenso currículum profesional ha sumado sus exploraciones con las frutas. Todo comenzó durante una visita a la casa de campo de su hermano en Mallorca. Allí vio los frutos de un limonero que no servía para nada, según su hermano, porque producía "limones grandes, deformes y sin zumo". Sin embargo, se interesó mucho por ellos, percibiendo formas capaces de un alto rendimiento formal en términos fotográficos y con un enorme potencial alegórico para evocar o referirse a temas como la sexualidad, el envejecimiento, la decrepitud e incluso los transgénicos. En los últimos años, ha realizado toda una serie de retratos de limones, cebollas, fresas, kiwis y chayotes. Incluso utilizó una tonelada de limones en una instalación en la Galería Evelyn Botella de Madrid, dentro de su proyecto *Desviaciones y transgénicos*.

Encontró otro gran tema en el extranjero. Durante un viaje a Hong Kong en 2010, descubrió un fenómeno social y cultural muy singular. En esta superpoblada metrópolis, cientos de miles de trabajadoras filipinas del servicio doméstico han resuelto el problema de dónde reunirse en vacaciones ocupando el todopoderoso centro financiero internacional de la ciudad, hipersaturado los días laborables y desierto los festivos. En sus vacaciones, llegan por la mañana temprano y construyen con cartones y cuerdas una ciudadela efímera donde cada mujer o grupo de mujeres tiene un espacio para descansar, charlar, comer, recibir correspondencia, etc. Al final del día, exactamente de la misma forma organizada con la que la construyeron, desmontan su ciudadela sin dejar ni rastro.

Muy impresionada por ellas, Marisa González les dedicó una amplia serie de fotografías, además de vídeos, con las que ha realizado varias exposiciones bajo el título común de *Ellas filipinas*. En una de esas exposiciones, celebrada en Londres, David Chipperfield vio estas insólitas imágenes, que muy probablemente inspiraron el lema de la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2012: *Common Ground* (terreno común). El arquitecto Norman Foster vio las fotos expuestas en el stand de la Galería Evelyn Botella, en ARCO en 2011, y decidió incluir dos vídeos del proyecto *Ellas filipinas* junto con fotografías de Andreas Gursky, en el pabellón de su estudio en la bienal comisariada por Chipperfield.

Concluyo advirtiendo que este apretado resumen ha dejado fuera, por fuerza de la necesidad, muchos episodios de la obra y la vida de Marisa González. Las declaraciones y explicaciones aquí citadas proceden de una entrevista que me concedió el 12 de febrero de este año.