

MARISA
GONZÁLEZ

























MARISA
GONZÁLEZ

UN MODO DE HACER GENERATIVO //
A GENERATIVE WAY

Marisa González, Premio Velázquez de las Artes Plásticas 2023, forma parte de la generación de artistas de nuestro país que iniciaron su carrera en los últimos años del franquismo. Desde entonces, su obra, atravesada por una mirada feminista, ha sido precursora en el uso de herramientas tecnológicas: más de cinco décadas de trayectoria que el Museo Reina Sofía revisita ahora en la exposición “Marisa González. Un modo de hacer generativo”.

La muestra, comisariada por Violeta Janeiro Alfageme, destaca la importancia que González ha otorgado siempre a lo experimental y procesual en su práctica, marcada por un compromiso sostenido contra las desigualdades sociales y con la articulación de un discurso crítico frente a la lógica de la hiperproductividad. Esta inquietud la lleva a vivir en Estados Unidos entre 1971 y 1976, donde participa en el programa Generative Systems (Sistemas Generativos) del Art Institute of Chicago, dirigido por Sonia Sheridan. Es allí donde descubre las posibilidades creativas que abrían las nuevas tecnologías del momento: fotocopiadoras, ordenadores, “softwares” de imagen, máquinas de fax y cámaras fotográficas y de vídeo con las que ha construido un vocabulario artístico híbrido en el que, como podemos ver en la exposición, conviven materiales reciclados y de desecho con la generación de procesos colaborativos y diálogos interdisciplinarios.

Atenta siempre a las nuevas experiencias que emergen en la confluencia entre arte y tecnología, la muestra da cuenta de la participación activa de González en movimientos como el “fax art” o el “net art”, siendo una de las primeras artistas españolas que produjo obras a través del ordenador. También resalta la importancia que le ha dado a la narrativa documental para abordar una reflexión multimedia sobre las violencias machistas, la memoria, la arqueología industrial o las amenazas ecológicas que se ciernen, entonces y ahora, sobre nuestro mundo globalizado.

Con una revisión retrospectiva que sitúa a Marisa González en su contexto histórico y cultural, esta exposición permite conocer sus principales trabajos y tomar conciencia del alcance y vigencia del proyecto artístico que ha construido, evidenciando que otros modos de usar y de relacionarse con las tecnologías son posibles, más allá del control, el mercantilismo y la disolución de lo humano.

ERNEST URTASUN DOMÈNECH
Ministro de Cultura

Marisa González, the winner of the 2023 Velázquez Prize for the Plastic Arts, belongs to the generation of Spanish artists who began their careers in the final years of Francisco Franco's regime. Her work, feminist in outlook, has since been a precursor of the use of technological tools. Her career of over five decades is now being revisited by the Museo Reina Sofía in the exhibition "Marisa González: A Generative Way".

Curated by Violeta Janeiro Alfageme, the show highlights the importance González has always attached to the experimental and processual in a practice marked by a sustained repudiation of social inequalities and the articulation of a critical discourse to counter the logic of hyperproductivity. These concerns led her to live from 1971 to 1976 in the United States, where she took part in the Generative Systems program directed by Sonia Sheridan at the School of the Art Institute of Chicago. There she discovered the creative possibilities opened up by the new technologies of the time: photocopiers, computers, image software, fax machines, and photographic and video cameras, with which she has constructed a hybrid artistic vocabulary where, as we can see in the exhibition, recycled and discarded materials coexist with the creation of collaborative processes and interdisciplinary dialogues.

Always attentive to the new experiences emerging at the confluence between art and technology, González was one of the first Spanish women artists to produce artworks with a computer, and the show also illustrates her active involvement with movements like fax art and Net art. It furthermore highlights the use she has made of documentary narrative to construct a multimedia reflection on male chauvinist violence, memory, industrial archaeology, and the ecological threats facing our globalized world, then as now.

With a retrospective review that situates González in her historic and cultural context, this exhibition is an opportunity to discover her principal works and gain awareness of the scope and relevance of the artistic project she has constructed, demonstrating that other ways of using and relating to technology are possible beyond control, mercantilism, and the dissolution of human values.

ERNEST URTASUN DOMÈNECH
Minister of Culture

MANUEL SEGADE

Director del Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía

Como otros artistas que iniciaron su trayectoria en el tardofranquismo, Marisa González (Bilbao, 1943) fue desde muy pronto consciente de las posibilidades que abrían las nuevas tecnologías de la comunicación y la (re)producción de imágenes para la experimentación artística. En su caso jugaron un papel fundamental los viajes que realizó a principios y mediados de la década de 1970 a Estados Unidos. Su participación primero en el programa Generative Systems (Sistemas Generativos), impulsado por Sonia Sheridan en la School of the Art Institute of Chicago, y después en la Corcoran School for the Arts & Design de Washington D. C. la pusieron en contacto con una enseñanza que priorizó la conceptualización de la idea frente a su ejecución, al tiempo que le permitieron introducirse en el manejo de herramientas mecánicas y electrónicas. Estos dos aspectos marcan el conjunto de su producción, como atestigua la retrospectiva que le dedica el Museo Reina Sofía.

A través de un relato expositivo que, en sintonía con la manera en que González ha concebido su propio proceso creativo, busca “más abrir que cerrar”, la muestra da cuenta del compromiso político y la experimentación que atraviesa todo su trabajo. En sus obras la utilización de medios tecnológicos nunca tiene un carácter meramente fetichista, más bien cuestiona y subvierte su uso como instrumentos de control al servicio del paradigma de la hiperproductividad. Desde ahí ella se confronta, siempre con una mirada crítica, a problemáticas vinculadas con la opresión de la mujer, la discriminación racial, la explotación laboral o el deterioro medioambiental.

En el ensayo que abre el presente libro, Violeta Janeiro Alfageme, comisaria de la exposición, nos recuerda que desde sus primeros pasos González se involucró en proyectos que buscaban un “agenciamiento de la figura del artista como motor de cambio y transformación”. En 1970, junto a Angiola Bonanni y otras creadoras, fundó la primera asociación profesional de artistas de Madrid. Al año siguiente recaló en el Art Institute of Chicago y empieza a manejar máquinas como la 3M Color-in-Color, la primera fotocopidora a color, y a emplear técnicas como la impresión termográfica para realizar diversas obras que muestran contextos políticos de la época, como la lucha por los derechos civiles y en contra de la guerra de Vietnam. Influida por la idea de Sheridan de que los artistas han de sumarse al progreso tecnológico y aprender a usar críticamente las herramientas que este pone a su disposición, González exploró las posibilidades

generativas de las máquinas y sus procesos, experimentando con alteraciones, deformaciones y anomalías visuales que en su paso por Estados Unidos la llevaron a desarrollar obras comprometidas con la militancia feminista, el ecologismo, el antirracismo y el antibelicismo.

Aunque la artista siguió vinculada al Art Institute of Chicago, viajando con frecuencia a Estados Unidos para poder trabajar con máquinas fotocopadoras avanzadas, a finales de la década de 1970 volvió a España y se integró en la Galería Aelee que, bajo la dirección de Evelyn Botella, fue una de las principales plataformas de arte feminista en nuestro país durante los primeros años de la Transición. En esta época surgieron proyectos como "Grafías musicales" (1989-1990), donde tradujo partituras de piezas musicales contemporáneas de compositores como Javier Darías o Llorenç Barber a un lenguaje visual, recurriendo tanto a pinturas como fotocopias. O las primeras materializaciones de "Presencias", una larga serie en la que utiliza como objeto de sus experimentaciones visuales la "guata" —material textil que se desprende durante el secado doméstico de la colada—, ejemplo del interés que la artista siempre ha mostrado en su trabajo hacia el residuo y el desecho.

En 1986 formó parte del equipo comisarial de "Procesos: cultura y nuevas tecnologías", una de las tres exposiciones con las que se inauguró el entonces Centro de Arte Reina Sofía. En ella presentó, junto a Sonia Sheridan, por primera vez en España el sistema gráfico informático llamado Lumena, con el que González desarrollaría más tarde una serie de retratos de personajes ligados a la escena artística madrileña de la época. Dicha serie, que continuó desarrollando en los años siguientes, constituyó su primera incursión en el arte digital. La fundadora de Generative Systems fue, a su vez, una de las invitadas del taller "La poética de la tecnología" que González impartió en 1992 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, germen de "Estación fax / Fax Station", una instalación colaborativa con la que la artista inició un ciclo de trabajos con este medio, el cual siempre reivindicó por su capacidad de fomentar un intercambio descentralizado y comunitario.

A finales de la década de 1990 y principios de la del 2000, participó en el movimiento "net art" —efímera pero fructífera experiencia de activismo contracultural digital— y emprendió una serie de obras en las que fue cobrando una creciente importancia el trabajo con el archivo y la videoinstalación. Ejemplo de ello

son sus proyectos sobre el desmantelamiento de una panificadora en el centro de Bilbao o el que lleva a cabo en torno a centrales nucleares clausuradas o en proceso de desarticulación, como la de Lemoiz en Vizcaya. Estos proyectos dan testimonio de las heridas ecológicas, urbanas y antropológicas que el neoliberalismo deja a su paso, pero también de las resistencias que surgen en sus márgenes, como muestra la serie "Ellas, filipinas" (2010-2013), donde documenta cómo un grupo de empleadas domésticas se apropian del espacio público de Hong Kong durante su descanso dominical.

Al revisar la trayectoria de Marisa González, esta exposición no solo pone de manifiesto el carácter pionero, la potencialidad disruptiva y la profunda coherencia del proyecto artístico que a lo largo de sus más de cinco décadas de carrera ha edificado, sino también la capacidad que tiene su obra de seguir interpelándonos, de hablar a nuestro presente y proyectarse hacia el futuro. Porque, como nos señala Violeta Janeiro Alfageme, constituye un estimulante ejemplo de que las tecnologías comunicativas pueden ponerse al servicio de la creatividad, la experimentación colaborativa y la construcción de comunidad, una aspiración a la que, por utópico que hoy nos parezca, no debemos renunciar.

MANUEL SEGADE

Director of the Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía

Like other artists who began their careers in the latter years of Francisco Franco's regime, Marisa González (b. 1943, Bilbao) was conscious early on of the possibilities opened up for artistic experimentation by the new technologies of communication and image (re)production. In her case, a fundamental role was played by her travels to the United States in the early and mid-1970s. Her participation in the Generative Systems program set up by Sonia Sheridan at the School of the Art Institute of Chicago, followed by her time at the Corcoran School for the Arts and Design in Washington, DC, put her in contact with teachers who prioritized the conceptualization of the idea over its execution while at the same time permitting her to familiarize herself with the workings of mechanical and electronic tools. These two factors mark the whole of her production, as shown by the retrospective that is being dedicated to her by the Museo Reina Sofía.

Through an exhibition narrative that, in keeping with how González conceives of her own creative process, seeks to "open rather than close," the show manifests the same political commitment and spirit of experimentation that run through all her works. In her oeuvre, the use of technological media is never merely fetishistic in character. Rather, González questions and subverts the use of media as instruments of control at the service of the paradigm of hyperproductivity. From this stance, and with a gaze that is always critical, she confronts problematics related to the oppression of women, racial discrimination, labor exploitation, and the deterioration of the environment.

In the essay that opens the current volume, Violeta Janeiro Alfageme, the curator of the exhibition, reminds us that González involved herself from her earliest days with projects that sought to grow the "agency of the figure of the artist as a force for change and transformation." In 1970, together with Angiola Bonanni and other women artists, González founded the first professional artists' association in Madrid. The following year, she enrolled at the Art Institute of Chicago and started to use machines like the 3M Color-in-Color, the first color photocopier, and to employ techniques like thermographic impression to create various works that show political contexts of the time, such as the struggle for civil rights and the protests against the Vietnam War. Influenced by Sheridan's idea that artists have to join in with technological progress

and learn to make critical use of the tools it places at their disposal, González explored the generative possibilities of machines and their processes, experimenting with alterations, deformations, and visual anomalies that led during her time in the United States to the creation of works committed to feminist militancy, ecologism, anti-racism, and antiwar activism.

Although the artist kept up her ties with the Art Institute of Chicago, traveling frequently to the United States to work with advanced photocopy machines, she returned to Spain in the late 1970s and became associated with the Galería Aele, directed by Evelyn Botella, which was one of the main platforms for feminist art in Spain during the first years of the transition to democracy. One project that sprang up during this period was "Grafías musicales" (Musical notations, 1989-1990), for which she translated the scores of contemporary musical pieces by composers such as Javier Darías and Llorenç Barber into a visual language. Another was the first materializations of "Presencias" (Presences), a long series in which she uses lint, the fibrous residue released during the domestic clothes-drying process, as the object of her visual experimentations, an example of the interest the artist has always shown for residues and cast-offs.

In 1986, she formed part of the curatorial team for "Procesos: cultura y nuevas tecnologías" (Processes: Culture and new technologies), one of the three exhibitions held to inaugurate the Centro de Arte Reina Sofía. There, together with Sheridan, she presented the computerized graphic system called Lumena for the first time in Spain, with which González would later develop a series of portraits of figures linked to the art scene of the time in the Madrid. That series, which she continued to develop in subsequent years, was her first incursion into digital art. The founder of Generative Systems was also one of the guest artists in the workshop "La poética de la tecnología" (The poetics of technology), which González directed in 1992 at the Círculo de Bellas Artes in Madrid. The workshop was the germ of "Estación fax / Fax Station," a collaborative installation with which the artist began a cycle of works in this medium, which she has always vindicated for its capacity to foment decentralized community exchange.

In the late 1990s and early 2000s, she participated in the "Net art" movement, an ephemeral but fruitful experiment in digital countercultural activism, and undertook a series of productions in which work with archives and video installations

started to acquire increasing importance. Examples of the latter include her project on the disassembly of a flour mill in the center of Bilbao and a project on nuclear power stations, like Lemoiz in Vizcaya, that were being shuttered. These projects bear witness to the ecological, urban, and anthropological wounds left by the passage of neoliberalism, but they also show the forms of resistance that have arisen on its margins. This is seen in the series "Ellas, filipinas" (Them, Filipino women, 2010-2013), in which González documents how a group of domestic employees appropriated public space in Hong Kong during their Sunday rest day.

In reviewing González's career, this exhibition shows not only the pioneering character, the disruptive potential, and the profound coherence of the artistic project she has built up in the course of more than five decades, but also the capacity of her work to continue to address us directly, speaking to us of our present while projecting itself into the future. For, as Janeiro Alfageme points out, it constitutes a stimulating example of how communicative technologies can be placed at the service of creativity, collaborative experimentation, and the construction of community, an aspiration we must not renounce, no matter how utopian it may seem to us today.

AZKUNA ZENTROA - ALHÓNDIGA BILBAO

Azkuna Zentroa - Alhóndiga Bilbao es un centro de arte y sociedad contemporánea que desde una visión multidisciplinar se interesa por temas de actualidad y por reflexiones y debates que se generan en torno a lo contemporáneo, siempre desde la perspectiva del arte y de la cultura. Un compromiso que se refleja en una programación diversa que explora las posibilidades que tiene el ámbito de la representación visual para reimaginar el mundo en el que vivimos.

Perteneciente a una generación de artistas marcada por el tránsito entre la era analógica y la cultura digital, el trabajo de Marisa González (Bilbao, 1943) se caracteriza por el uso de herramientas tecnológicas como fotocopiadoras, faxes, ordenadores o vídeo. Este lenguaje artístico propio la convierte en una figura esencial en el panorama del arte contemporáneo desde la década de 1970. Una trayectoria que, merecidamente, le ha valido ser galardonada con el Premio Velázquez de Artes Plásticas 2023.

La esencia de la obra de Marisa González se caracteriza por un rotundo compromiso con temáticas sociales y medioambientales, que transita desde el feminismo a la memoria histórica pasando por la arqueología industrial, la ecología o el poscolonialismo. En este sentido, las obras de la artista relacionadas con el patrimonio industrial de Bilbao dialogan plenamente con el imaginario colectivo reciente de la ciudad, muy marcado por una fuerte reconversión industrial que cuajó de "ruinas fabriles" -algunas aún visibles- el Gran Bilbao.

En definitiva, por su trayectoria, su compromiso artístico y su profunda vinculación con Bilbao es un placer acoger en Azkuna Zentroa - Alhóndiga Bilbao la exposición "Marisa González. Un modo de hacer generativo", entre el 29 de octubre de 2025 y el 18 de enero de 2026.

AZKUNA ZENTROA - ALHÓNDIGA BILBAO

Azkuna Zentroa - Alhóndiga Bilbao is a contemporary art and social center that addresses current affairs, reflections, and debates on contemporary issues through a multidisciplinary prism whose perspective is always that of art and culture. This finds expression in a varied program that explores the possibilities of “reimagining” the world we live in through the sphere of visual representation.

Belonging to a generation of artists marked by the transition from the analog era to digital culture, the work of Marisa González (Bilbao, 1943) is characterized by the use of technological tools like photocopiers, faxes, computers, or video. This personal artistic language has made her an essential figure in the panorama of contemporary art since the 1970s, and her career was deservedly recognized with the 2023 Velázquez Prize for the Plastic Arts.

The essence of González’s work lies in a firm commitment to social and environmental themes, ranging from feminism to historical memory, industrial archaeology, ecology, and postcolonialism. In this respect, the works produced by the artist in connection with the industrial heritage of Bilbao engage fully with the city’s collective image of recent years, molded in particular by a large-scale process of industrial rationalization that filled Greater Bilbao with “factory ruins”, some of them still visible.

In short, González’s career, artistic commitment, and profound links to Bilbao make it a pleasure to welcome the exhibition “Marisa González: A Generative Way” to Azkuna Zentroa - Alhóndiga Bilbao from October 29, 2025, to January 18, 2026.

VIOLETA JANEIRO ALFAGEME
Arteciencia generativa p. 33 //
Generative Art-Science p. 182

.....

JULIA RAMÍREZ-BLANCO
Marisa González y compañías p. 45 //
Marisa González and Company p. 193

.....

ROCÍO DE LA VILLA
1971-1976: los años decisivos p. 53 //
1971-1976: The Decisive Years p. 200

.....

CLAUDIA GIANNETTI
Variabilidad y procesualidad de la imagen técnica
en la obra de Marisa González p. 61 //
Variability and Processuality of the Technical Image in the Work
of Marisa González p. 207

.....

MIGUEL ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ
Notas sin partitura, órganos sin cuerpo, nada que celebrar: apuntes
genealógicos sobre la música mutilada de Marisa González p. 73 //
Notes Without a Score, Organs Without a Body, Nothing to Celebrate:
Genealogical Notes on the Mutilated Music of Marisa González p. 217

.....

OBRAS // WORKS
p. 81

.....

LISTA DE OBRAS // LIST OF WORKS
p. 227



II Conferencia sobre la formación del artista de la UNESCO, Belgrado, 1970.
En la imagen, Marisa González junto a Angiola Bonanni



II Conferencia sobre la formación del artista de la UNESCO, Belgrado, 1970.
En la imagen, las artistas Marisa González y Angiola Bonanni con la delegación rusa

ARTECIENCIA GENERATIVA

Violeta Janeiro Alfageme

LA COMPLEJIDAD DE COMBINAR PASADO, MEMORIA Y ESFERA PÚBLICA

El trabajo de Marisa González cristaliza un mundo que no contemplaba la subjetividad de la mujer. Si bien en la actualidad abundan las publicaciones y estudios sobre los feminismos, todavía hay lagunas en torno a quienes protagonizaron las luchas y resistencias de este movimiento que empezó a gestarse en las postrimerías de la dictadura franquista, sobre todo a quien lo hizo desde las artes visuales. Entre las muchas razones está el hecho de que sus protagonistas han sido una generación ágrafa, tal y como lo cuenta Paloma Uría Ríos, quien fue parte de la lucha antifranquista y ha colaborado desde sus inicios en el movimiento feminista. Ella explica que «salvo contadas excepciones, apenas se han preocupado por publicar sus opiniones, por lo que no han sido capaces de transmitir y hacer llegar sus experiencias a las generaciones más jóvenes»¹, motivo por el que sus enfoques teóricos y sus investigaciones han tardado más tiempo en permear la academia, y por ende influir en los debates e investigaciones de alcance general, más allá del ámbito de los «Estudios de la mujer».

«Sin nosotras, imposible», este era el lema del Movimiento Democrático de Mujeres en la subalternidad del Partido Comunista. Tres palabras llenas de futuro que vieron cómo la Transición diluía las alternativas feministas de cara a una democracia por venir². Uría Ríos y Merche Comabella Marcos de León sintetizan dos razones fundamentales por las que el trabajo de Marisa no ha alcanzado la repercusión y el reconocimiento que merece. La primera es que gran parte de su obra permanece envuelta en papel burbuja en su estudio de Madrid, un hecho que subraya la necesidad, aún vigente, de ampliar horizontes en la historiografía del arte contemporáneo. Por eso es imprescindible explorar otras genealogías y dar visibilidad a nombres y referentes que, como ella, cuestionaron la realidad política y social de su tiempo, convencidas de que el futuro podía y debía ser diferente.

La segunda razón es la falta de textos críticos sobre Marisa, al igual que los de toda una generación de mujeres relegadas a los márgenes de la historiografía, donde se pone de relieve la necesidad de profundizar en un pasado que, lejos de haber sido subsumido, de alguna manera sigue vivo hoy en toda su complejidad. Recuperar la experiencia de la artista y sus procesos de creación desde la escucha supone visitar un pasado, y sus fantasmas, a través de sus vivencias. Con encuentros frecuentes para abrir los cajones de su estudio, desembalar obras o revisar carpetas con material de archivo y fotografías, ella da cuenta de una trayectoria que irrumpió en los poderes establecidos para crear un nuevo orden en el que tuviera cabida una obra que no era pintura ni estampa, tampoco fotografía, pero que a su vez lo combinaba todo;

¹ Paloma Uría Ríos, *El feminismo que no llegó al poder. Trayectoria de un feminismo crítico*, Madrid, Talasa Ediciones, 2009, p. 10. Disponible *online* en: <https://www.pensamientocritico.org/el-feminismo-que-no-llego-al-poder> [última consulta: 7/1/2025].

² Ver Merche Comabella Marcos de León, «Breve historia del Movimiento Democrático de Mujeres», en *¿Cuánto dura un eco?* [cat. exp.], Tenerife, TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2023, pp. 30-37.

me refiero a un trabajo con las tecnologías de reproducción y producción de imágenes basadas en electricidad, electrónica y telecomunicaciones.

Esta exposición recoge cinco décadas de la producción de González. Para ello la propia artista ha tenido que rehacer, reordenar, reagrupar y hasta reformular parte de su trabajo, muy en sintonía con lo que ha sido su proceso creativo: más ocupado en abrir que en cerrar, de manera que una obra nunca estaba del todo terminada. Recorrer los usos de la tecnología aplicada a las artes de la mano de una de sus precursoras pone de manifiesto cómo las primeras expectativas en el uso de las máquinas de comunicación han evolucionado hacia dinámicas que orientan la creatividad a fines productivos, manipulando nuestras experiencias perceptivas y sociales, una cuestión a la que Marisa ha sabido dar respuesta. En definitiva, la revisión de su trabajo no solo lo relee desde un punto de vista estético y formal en relación con el contexto que lo motivó, sino que ha supuesto el ejercicio de ponerlo en diálogo, sintonía y relación con los últimos movimientos sociales que manifiestan esa relación compleja entre pasado, memoria y esfera pública.

EL AGENCIAMIENTO DE LA FIGURA DEL ARTISTA COMO MOTOR DE CAMBIO Y TRANSFORMACIÓN

En sus inicios en el arte, Marisa abogó por una enseñanza contemporánea. La atención a la situación profesional de los creadores y la toma de conciencia del agenciamiento de la figura del artista como motor de cambio y transformación de su contexto comenzaron a tomar fuerza en la década de 1970, cuando los artistas se politizaron a través de sus reivindicaciones en la esfera pública. El origen de sus demandas se encuentra en la cerrazón de la dictadura franquista, que además tenía reservado para las mujeres el rol de buena madre y esposa, a lo que Marisa renunció dos veces: primero cuando salió de Bilbao para estudiar Bellas Artes en Madrid, después al dejar claro a su pareja que la maternidad no relegaría su profesión a un segundo plano. Ser mujer y artista durante la dictadura suponía tenerlo todo en contra porque el contexto político del momento veía en el arte una amenaza, de ahí que las estructuras de poder se hubiesen dedicado a la promoción de un arte despolitizado y que la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid conservase una estructura y unas formas de trabajo decimonónicas. Marisa comprende ya por entonces la necesidad del asociacionismo para crear otros nuevos paradigmas profesionales. En 1970, junto a Angiola Bonanni y otros creadores, crea la primera asociación profesional de artistas de Madrid, vinculada al movimiento estudiantil y artístico en España, particularmente en torno a la Escuela Superior de Bellas Artes.

Las asociaciones eran algo prohibido y perseguido en la dictadura, si es que burlaban el control estatal. Desde el asociacionismo a finales de la década de 1970, los estudiantes lograron crear una alternativa a la Exposición Nacional de Bellas Artes que se organizaba bianualmente: la 1ª Exposición Libre y Permanente (1971), un espacio que simbolizaba resistencia y autonomía artística frente al control del régimen. Así lo recordaba la artista en el 2010 cuando el académico Juan Albarrán le hizo una entrevista en su estudio:

Hay que remontarse hasta 1968. Éramos alumnos de Bellas Artes, en una escuela poco politizada excepto en algunos casos, con una enseñanza inmovilista, decimonónica, impartida por profesores reaccionarios en lo político y en lo estético. Castraban la creatividad en lugar de potenciarla. Todo se basaba en la copia de la realidad y no había trabajo intelectual. [...]

Desde la delegación de alumnos decidimos que había que cambiar el plan de estudios. Hicimos un estudio, llamamos a mucha gente, a artistas, a profesionales, hicimos una encuesta

entre alumnos y profesores de otras escuelas. Ya en el 69 se constituyeron comisiones para trabajar sobre la enseñanza del arte, pero también sobre otros aspectos (función del arte en la sociedad, canales de difusión, cuestiones económicas y laborales, etc.), y nos reunimos con representantes de las cuatro Escuelas Superiores de Bellas Artes (aún no eran facultades universitarias) de Barcelona, Madrid, Sevilla y Valencia.

En el año 1970 cinco representantes de la recién creada asociación, tres jóvenes artistas y dos estudiantes, asistimos al Congreso Internacional sobre la enseñanza de las Bellas Artes de la UNESCO en Belgrado, representando a lo que iba a ser la Asociación Nacional de Artistas [p. 32]. Aquello fue muy importante. Estábamos impresionados porque no éramos más que unos estudiantes en un congreso lleno de catedráticos de Bellas Artes de todo el mundo. Justo cuando Angiola Bonanni iba a subir al estrado para hacer nuestra intervención llegó un telegrama de apoyo promovido por los artistas de la incipiente asociación firmado por todos los grandes artistas españoles: Tàpies, Saura, Picasso, Miró, Chillida, Oteiza, Genovés, Muñoz, Sempere, Mompó, Canogar, etc. El telegrama se leyó en voz alta y el auditorio de pie respondió con una gran ovación [...]. La 1ª Exposición Libre y Permanente [en 1971] fue, de alguna manera, el fruto de las reivindicaciones relacionadas con el plan de estudios y con la asociación de artistas. Invadimos toda la escuela en periodo lectivo. Además, nos gustaba provocar [...]³.

Durante el tardofranquismo hubo un flujo significativo de artistas que viajaron a Estados Unidos, en especial a Nueva York, que se había consolidado como un importante centro artístico internacional tras la Segunda Guerra Mundial. Sirvan como ejemplo los casos de Marta y Mirreia Sentís, Àngels Ribé, Elena Asins, Eugènia Balcells, Concha Jerez o Soledad Sevilla. Marisa no lo dudó dos veces y en 1971 se inscribió en un máster de la School of the Art Institute of Chicago, en el que se vinculó especialmente con el programa Generative Systems: Art, Science and Technology [Sistemas Generativos: Arte, Ciencia y Tecnología], dirigido por la única mujer profesora, Sonia Sheridan. Marisa encontró en Chicago, finalmente, una enseñanza contemporánea que priorizaba la conceptualización de una idea frente a su ejecución. Esta maestría le abriría las puertas al uso y manejo de herramientas mecánicas y electrónicas al servicio del arte para producir monotipos e imágenes en secuencia.

Lo que distingue el trabajo de la artista en el Art Institute of Chicago es su capacidad para generar un pensamiento subversivo a través de anomalías visuales que surgen del manejo de las primeras tecnologías de comunicación. Estas tecnologías fueron radicales por su producción de imágenes en tiempo real, la misma inmediatez que se vivía en el Chicago de la década de 1970 por la necesidad de rapidez que los movimientos feminista, pacifista y pro derechos civiles necesitaban para visibilizar las luchas, movilizar apoyos y contrarrestar narrativas oficiales.

La distorsión es una habilidad crucial para quien, desde sus primeros pasos en el arte, desafió un contexto donde las normas y los poderes de la dictadura militar restringían de manera drástica la libertad de imaginar y pensar. Desde que Marisa pisa el Art Institute of Chicago y aprende a manejar la primera fotocopiadora en color, la 3M Color-in-Color, comienza a crear un arte político, tal y como lo manifiestan sus series realizadas entre 1971 y 1973 en relación con esos cambios sociales, políticos y culturales que transformaron la sociedad estadounidense de manera radical. Sirva como ejemplo su trabajo en torno a las protestas masivas en oposición a la guerra de Vietnam (pp. 108-109), los quemados en relación a los activismos por los derechos

³ Marisa González en conversación con Juan Albarrán el 24 de enero de 2010 en Madrid.

civiles, las series de siluetas *Anónimos* (1971-1973, pp. 98-99) en contraste con la sociedad oligárquica española o los autorretratos (pp. 102-105) que dan cuenta de una identidad y agencia femenina con derecho a contar su propia historia en el marco del Movimiento de Liberación de las Mujeres (WLM, por sus siglas en inglés), dentro de la segunda ola feminista en Estados Unidos.

En Chicago la artista se imbuó de las teorías de Sonia Sheridan, quien preveía que la revolución científico-tecnológica definiría un contexto ineludible para los artistas y anticipaba que los estudios individuales tradicionales tendrían que transformarse en talleres colaborativos. Siguiendo el modelo de las artes cooperativas del siglo XX, como el cine y la televisión, Sheridan montó en el sótano del Art Institute of Chicago el Generative Systems, subvirtiendo así las dificultades que enfrentaban los artistas para acceder a nuevas herramientas de comunicación debido a que la industria priorizaba los usos comerciales sobre los creativos. Sheridan movilizó sectores públicos y privados para facilitar este acceso, aunque reconocía la resistencia del mundo del arte, que tendría que aceptar el impacto de la tecnología en la sociedad y en sí mismo⁴. En 1966, durante la dictadura franquista, España inició también iniciativas entre arte y tecnología con la creación del Centro de Cálculo, gracias al equipo electrónico cedido por IBM⁵ a la Universidad de Madrid (hoy Universidad Complutense). Este proyecto marcó una colaboración pionera entre España y Estados Unidos, reforzando la alianza que firmaron ambos países en 1953, tal y como nos recuerda esa imagen de hemeroteca en la que Dwight D. Eisenhower abraza a Francisco Franco. José Luis Alexanco, figura clave del Centro de Cálculo, destacó el enfoque colectivista de estas iniciativas porque democratizaban la creación artística al permitir que cualquiera generara esculturas, rompiendo así con la figura tradicional del artista como creador exclusivo⁶.

Después de Chicago, y tras una breve estancia en Madrid para dar a luz a su primera hija, Marisa vuelve a Estados Unidos para introducirse en el movimiento feminista de la mano de su tutora en la Corcoran School for the Arts & Design de Washington: Mary Beth Edelson. En la década de 1970 muchas artistas feministas en Estados Unidos utilizaron sus propios cuerpos como un medio para cuestionar las narrativas patriarcales. Si bien Marisa produjo en ese momento trabajos relacionados con la estigmatización y la subalternidad de las mujeres, puso el cuerpo al enfrentar su maternidad como un reto: decidió continuar estudiando y creando obras mientras criaba a su hija. Su empeño constata un reclamo clave de las mujeres en España durante la década de 1970: su incorporación al trabajo remunerado como premisa para liberarse, algo que los últimos feminismos están problematizando con demandas que abren nuevos campos de batalla relacionados a trabajos domésticos y de los cuidados remunerados⁷. En Washington es donde hace la serie *Maternidad* (1974-1975, pp. 116-117), relacionada con

⁴ Ver Sonia Sheridan, «Tools and the artist», en *Afterimage*, vol. 9, n.º 1-2, verano 1981, pp. 23-25.

⁵ El equipo electrónico cedido por IBM estaba compuesto por una calculadora IBM 7090. Los equipos estaban programados para el análisis y generación de formas plásticas. Se basaba en un sistema de perforación y clasificación de fichas, que luego los ordenadores procesaban y enviaban la información a máquinas impresoras o trazadoras que imprimían la imagen sobre papel. El Centro de Cálculo activó la colaboración entre artistas plásticos, ingenieros, arquitectos y programadores.

⁶ Ver «José Luis Alexanco: Centro de Cálculo (1968-1972)», clase abierta del artista en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 11 de abril de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=kenG22hfFfw> [última consulta: 17/12/2024].

⁷ Ver Silvia Federici, *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2013.

el nacimiento de su hija, que muestra cómo los discursos religiosos, médicos y jurídicos han controlado y condicionado fuertemente el cuerpo de la mujer.

Marisa vuelve en 1978 a una España en medio de la Transición, donde continúa su labor de artista muy comprometida con las artes visuales desde el asociacionismo. En ese momento la Asociación de Artistas recondujo la experiencia de la 1ª Exposición Libre y Permanente y montó *Panorama 78* en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC). Se trataba de una exposición organizada por asociaciones sindicales de artes plásticas en España, buscando dar un espacio igualitario a artistas consagrados y emergentes. La falta de selección y el nivel desigual de las obras generaron tensiones y dificultaron la coherencia del montaje. A pesar de esto, la muestra visibilizó reivindicaciones profesionales y contó con la participación de artistas políticamente comprometidos.

La artista siempre llevó a cabo su militancia en los feminismos desde las artes visuales, territorio que no ha sido una excepción a «la buena diligencia del *páter familias*»⁸. Prueba de ello es que muchas artistas relegaban su carrera a un segundo plano en favor de la de su pareja, fuera este artista o no, o la abandonaban para cuidar de sus hijos o dar clase en escuelas o institutos. Para Marisa, tal y como suele contar ella, enamorarse de un profesional que no era artista, y que además era culto y sensible, fue un aspecto fundamental en su trayectoria personal y profesional.

Durante esta vuelta a España, ella se integró en la Galería Aele, dirigida por Evelyn Botella, que exponía obras feministas en la década de 1970, más radicales que las que se hicieron en la década de 1990, según apunta la artista. Aunque Botella la introdujo en circuitos comerciales, su obra era poco comprendida y difícil de vender. Además quedó excluida de los circuitos institucionales, pues sus colegas comisarios seleccionaban a otros artistas, que, tal y como explica Marisa, tendían a cubrir el «cupo femenino» con figuras como Carmen Calvo, Soledad Sevilla, Eva Lootz y Susana Solano⁹.

Si bien en Estados Unidos la segunda ola del feminismo ve nacer a principios de la década de 1970 los Women's Studies [Estudios de la mujer], un campo interdisciplinario que cuestiona las desigualdades de género e influyó en diversas áreas sociales y culturales, en España este movimiento tomó fuerza durante la Transición, especialmente en 1975 con las Primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer en Madrid, seguidas por encuentros en Cataluña y Granada que legitimaron su autonomía y proyección.

Hoy Marisa continúa vinculada a diferentes grupos de presión a través de las artes visuales, sirva como ejemplo su compromiso con la asociación intersectorial Mujeres en las Artes Visuales (MAV), de la que fue vicepresidenta, y el grupo feminista y abierto de editoras Cuarto Propio en Wikipedia.

⁸ El concepto de «un buen padre de familia» era el criterio para medir la diligencia exigible en el cumplimiento de nuestros deberes jurídicos. Viene de Roma, del *bonus pater familias*, y todavía está vigente en nuestro Código Civil. En agosto de 2014, Francia eliminó del suyo expresiones anticuadas y propias de un modelo de sociedad patriarcal, como *bon père de famille*, equivalente al «buen padre de familia» que recogen nueve artículos de nuestro código: 497, 1094, 1104, 1719, 1788, 1801, 1867, 1889 y 1903.

⁹ Ver «Mujeres en el mundo del arte español contemporáneo (1976-2001): documentos y testimonios», entrevista en vídeo a Marisa González realizada por Jesús Carrillo y Rocío de la Villa en el Instituto de la Mujer, 2001-2002, http://www.artistas-visuales-espanolas.es/video_gonzalez.html [última consulta: 16/12/2024].

Tras su regreso a España, las limitaciones de acceso a tecnologías avanzadas llevaron a Marisa a desplegar una notable creatividad, empleando herramientas como prensas de calor, planchas, punzones de soldador y hasta gofreras. Adaptando tecnologías de uso doméstico y cotidiano a su práctica artística, ella siguió generando y deformando imágenes. Su paso por Estados Unidos se hacía evidente cuando incorporaba papeles fotosensibles, restos de matrices y rollos de papel de fotocopiadora que Sheridan le donó.

Aunque su nueva base era Madrid, Marisa no se desvinculó nunca del Art Institute of Chicago y viajó frecuentemente a Estados Unidos para seguir trabajando con las máquinas fotocopiadoras y conservar el contacto con su mentora. En esta etapa adapta su proceso creativo a la duración de sus estancias en Chicago, ya no hay tiempo para derivas. Desde su estudio en Madrid planifica meticulosamente su trabajo: fotografía las variaciones que desea realizar durante su próximo viaje y estructura previamente cada etapa del proceso con las máquinas fotocopiadoras.

En la década de 1980 se establecieron las bases de las políticas culturales democráticas de España, buscando proyectar una imagen de modernidad e integración en el mercado global¹⁰. A pesar de las exposiciones que intentaron exportar el arte español, como *New Images from Spain* (1980) y *Art espagnol actuel* (1984), estas pasaron desapercibidas y evidenciaron el rezago del país frente a la escena internacional¹¹. Luego, en 1986, se inauguró el Centro de Arte Reina Sofía con tres nuevas exposiciones. Una de ellas fue *Procesos: cultura y nuevas tecnologías* (1986), que integró obras tecnológicas. Marisa, como cocomisaria de esta exposición, invitó a Sheridan y juntas instalaron la primera estación del ordenador Lumena en España, que digitalizaba imágenes para luego materializarlas de forma analógica al fotografiar su pantalla. Un retraso en el montaje de la muestra llevó a que la máquina Lumena se activara primero en el estudio de Marisa, donde retrató a figuras destacadas de la esfera artística y cultural. Estos primeros retratos se siguieron enriqueciendo cuando, en 1992, Sheridan le regaló a Marisa el equipo Lumena exhibido en la exposición, permitiéndole continuar difundiendo el arte tecnológico en Madrid. Entre los retratados se encuentran: Claudia Giannetti, Menene Gras, Lola Dopico, Carlos Jiménez, José Ramón Danvila o Pedro Garhel (ver selección de retratos hechos con Lumena en pp. 148-149).

La incorporación de la tecnología en las artes abrió un nuevo campo de exploración que inicialmente excluyó a las mujeres, como se evidencia en las primeras exposiciones de arte digital, pero de todos modos muchas artistas estuvieron profundamente comprometidas con estas innovaciones. Según la filósofa Sadie Plant:

Cuando los ordenadores eran vastos sistemas de transistores y válvulas, que tenían que ser mirados para que funcionaran, fueron las mujeres quienes se encargaron de ponerlos en marcha. [...] cuando los ordenadores se convirtieron en circuitos de chips de silicio miniaturizados, las mujeres se encargaron de ensamblarlos. [...] cuando los ordenadores eran máquinas virtualmente

¹⁰ Ver Anna María Guash, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*, Barcelona, Ediciones del Serval, 2009.

¹¹ Ver Victoria Combalía, «Así ha visto América las “New Images from Spain”», en *Batik*, n.º 56, 7 de julio de 1980, pp. 27-29.

reales, las mujeres escribieron el software con el que corrían. Y cuando *ordenador* era un término que se aplicaba a trabajadores de carne y hueso, los cuerpos que los componían eran mujeres¹².

No podemos olvidar tampoco que los cimientos de toda esta cadena en computación las pone Ada Lovelace, quien en el siglo XIX desarrolló el primer algoritmo informático, sentando las bases de la programación moderna y demostrando que las mujeres han estado presentes en el desarrollo tecnológico desde sus inicios¹³.

Con el *boom* económico y los deseos de modernización de la década de 1980, las formas de enunciación progresivas quedaron en segundo plano frente al empuje de la Movida. Marisa, una *rara avis* por aquel entonces, comenzó a crear un arte descodificado que cuestionaba los hábitos introducidos por el neoliberalismo. La paradoja radica en que lo logra a través de la tecnología, subvirtiendo su uso inicial como un medio de control y eficiencia. En su serie *Sueños rotos, silencios rotos* (1993, p. 153) rompió el carácter homogéneo de las cabezas de muñecos a través del sistema Lumena. Ella utilizó esta tecnología como una herramienta crítica para cuestionar el hiperrendimiento en lugar de asumirlo como un paradigma. Marisa siente una conexión especial con las muñecas que, por un lado, simbolizan su infancia perdida al asumir responsabilidades familiares tras la muerte de su madre. Desde una perspectiva feminista, aluden también a una feminidad sometida para satisfacer los deseos del hombre, tal y como manifiesta uno de sus trabajos más reconocidos: *La violación* (1972-1993, pp. 118-119).

La década de 1990 nos pone a las puertas del cambio de milenio, donde la información comienza a circular de manera diferente gracias a los avances tecnológicos: en estos años surge la World Wide Web, en 1997 se crea una de las primeras redes sociales (SixDegrees) y en 1998 nace Google¹⁴. Con este panorama de adelantos, Marisa fue la primera mujer que organizó en 1992 uno de los Talleres de Arte Actual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid¹⁵ (pp. 144-145), el cual se tituló «La poética de la tecnología» y fomentó la colaboración a través del fax, una máquina que posibilitaba la comunicación en tiempo real a nivel global mediante líneas telefónicas estables. El taller dio lugar a la instalación *Estación fax / Fax Station* (pp. 140-143) que fue parte de la exposición *Esto no es una crisis* (1993), organizada también en el Círculo de Bellas Artes. El trabajo con fax¹⁶ rompía los circuitos oficiales de circulación del arte y fomentaba

¹² Sadie Plant, *Zeros + Ones: Digital Women + The New Technoculture*, Londres, Fourth Estate, 1997 p. 37. Traducción de la autora. [Trad. cast., *Ceros + unos. Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*, trad. Eduardo Urios, Barcelona, Ediciones Destino, p. 43.]

¹³ Ver Michel Cotton (ed.), *Radical Software: Women Art & Computing 1960-1991*, Luxemburgo, Mudam Luxembourg y Walther König, 2024.

¹⁴ Ver «Los años noventa. Del musgo bajo el alegre rodillo», sesión del curso *La década de 1990: rewind & forward. Hacia una competencia pública del arte* impartida por Jorge Luis Marzo en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 8 de febrero de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=Yo1Fz_OWQAQc&t=958s [última consulta: 16/12/2024].

¹⁵ El Círculo de Bellas Artes necesitaba un cambio a finales de la década de 1970. El Ministerio de Cultura, a principios de la década de 1980, renovó la dirección artística del Círculo de Bellas Artes en respuesta a las demandas de la Asociación de Artistas Plásticos de Madrid, que buscaba un espacio para sus actividades. En 1983, Martín Chirino asumió la dirección y Marisa González la tesorería con el objetivo de recuperar el espíritu fundacional del centro y devolverlo a la sociedad. Bajo su liderazgo, el Círculo inició una etapa marcada por innovadoras propuestas artísticas y educativas, como los Talleres de Arte Actual y la producción de obra gráfica, alejándose de planteamientos academicistas. Ver «Talleres de Arte Actual», en página web del Círculo de Bellas Artes, <https://www.circulobellasartes.com/patrimonio-cba-socios/novedadtalleres-de-arte-actual> [última consulta: 20-12-2024].

¹⁶ El precedente del *fax-art* lo tenemos en el arte postal, o *mail art*, latinoamericano y de Europa del Este en la década de 1970, que destacó por su fuerte compromiso político en contextos de regímenes totalitarios. Utilizó redes postales, espacios alternativos y domésticos para evadir instituciones oficiales, convirtiéndose por ende en una práctica colectiva y subversiva.

una dinámica comunitaria, menos competitiva y más horizontal. En contraste, las tecnologías actuales promueven sobreexposición, fatiga y control, priorizando el rendimiento constante sobre la colaboración¹⁷.

CONVERGENCIA DIGITAL

Entrados ya en la primera década del siglo XXI, Marisa documenta a través de la fotografía y el filme el desmantelamiento industrial en España. Desde mediados de la década de 1980, la reconversión económica exigida para ingresar a la Comunidad Económica Europea supuso el cierre o reestructuración del tejido industrial español, provocando el desempleo y la desaparición de las industrias tradicionales que han configurado no solo un paisaje urbano, sino también la identidad de un pueblo que ha crecido en torno a esas industrias. Es el caso de la fábrica de harinas en el centro de Bilbao, mostrada en el proyecto que Marisa presentó en la Fundación Telefónica en el 2000. En su proceso de documentación, ella recoge parte del material que se iba a desperdiciar y lo reelabora en una instalación que deja en evidencia la explotación de los trabajadores y la patriarcalización del trabajo (pp. 156-161).

Marisa en esta época también se metió de lleno a trabajar en torno a centrales nucleares clausuradas o en proceso de desarticulación. Entre ellas destaca la Central Nuclear de Lemoiz, polémica desde la década de 1970 por la oposición de ecologistas, políticos y ciudadanos (pp. 162-169). El proyecto fue considerado un riesgo ambiental y sanitario, intensificado tras el accidente de Chernóbil en 1986; enfrentó protestas, sabotajes y acciones violentas, incluidos atentados de ETA que causaron muertes; y reflejó el conflicto entre el gobierno central y el País Vasco. Finalmente, en 1984 se cierra y nunca llegó a estar en funcionamiento. La artista logró documentar su desmantelamiento en la década del 2000, gracias a un contrato con IGR, la empresa propietaria tras la retirada de materiales confidenciales por Westinghouse Electric. Estos materiales se expusieron en el Centro de Arte Contemporáneo de Burgos en 2004. Durante su incursión, González aprovechó para recopilar archivos, planos y materiales que serían descartados, al igual que lo hizo con la panificadora de Bilbao.

Otro proyecto destacado de este periodo es el documental realizado entre 2002 y 2003 sobre la Central Térmica de Almería. Durante la demolición de sus dos emblemáticas chimeneas, Marisa capturó de manera espontánea el testimonio de los vecinos, quienes, a través de entrevistas con una periodista de la televisión local, compartieron sus recuerdos y reflexiones. Más allá de su relevancia económica, la central era percibida por los almerienses como un elemento icónico de su memoria visual y una pieza fundamental del paisaje urbano de la ciudad.

En esta década Marisa también aborda las dinámicas de subalternidad y opresión bajo el neoliberalismo. En su proyecto *Son de ellas* (2004-2008) documenta fotográficamente las manos de mujeres en tareas que exigen destreza, evidenciando su inclusión en el mercado laboral, pero siempre en peores condiciones y peor pagadas que los hombres (aunque ellos sí consentían que sus esposas trabajasen). Mientras que en la serie *Ellas, filipinas* (2010-2013, pp. 170-177) reflexiona la complejidad de la doble marginalización que enfrentan las mujeres extranjeras a través de retratos de trabajadoras filipinas en Hong Kong durante su único día de descanso, visibilizando su explotación laboral mediante largas jornadas, bajos salarios y abusos frecuentes. Al mismo tiempo denuncia el impacto del racismo, la discriminación y las

¹⁷ Ver Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, 2022.

deudas impuestas por agencias de reclutamiento, acentuado por la insuficiente protección legal de sus derechos. En una de las imágenes que toma Marisa se ve al colectivo de filipinas merendando y pasando el rato en el patio cubierto que da entrada al edificio del banco HSBC, diseñado por Norman Foster. La actividad subvierte tanto el uso comercial de este espacio, que pasa a ser un lugar en el que las mujeres filipinas reafirman su identidad cultural, como la monetización que hace la banca del tiempo, en contraste con las prácticas comunitarias que rompen con las normas locales.

En esta época la artista también profundiza en su interés por los desechos a través de una amplia serie centrada en frutas y vegetales. Ella selecciona ejemplares con formas inusuales o los altera mediante el proceso de secado, generando un efecto de extrañamiento que invita a la reflexión. Su serie *Transgénicos* (pp. 178-179), iniciada a mediados de la década de 1980 y aún en desarrollo, advierte sobre la pérdida de biodiversidad, la dependencia económica de las corporaciones productoras de semillas y los posibles efectos desconocidos de la manipulación genética. Esta temática sigue presente en el trabajo de Marisa: recientemente ha dedicado una serie fotográfica a las texturas y formas ocultas en los troncos de árboles, las cuales dispone cuidadosamente en una de las mesas de su estudio.

INDAGAR LAS INTERFERENCIAS

Un hito científico: en 1963 se publica por primera vez la fotografía de un cromosoma. Sonia Sheridan identificó en esta imagen un potencial para redefinir la comprensión de la vida y se comprometió a trasladar esta revolución científica al ámbito artístico. Su objetivo era explorar las imágenes en la intersección entre la vida y la política. Sheridan asumió una postura ambiciosa al reconocer también la necesidad de incorporar la transformación tecnológica del mercado al servicio de las artes. Este esfuerzo se desarrolló en un contexto, la década de 1970, donde el mundo del arte comenzaba a responder vigorosamente a las demandas de las galerías comerciales.

En ese periodo numerosos artistas rechazaban la integración de tecnologías empresariales en el arte. Temían que estas herramientas limitaran y redujeran la creación artística a procesos mecánicos, considerándolas más apropiadas para las escuelas de arte industrial. No obstante, Sheridan planteó una cuestión clave: ¿qué nuevas posibilidades podrían emerger si estas tecnologías se emplearan de formas no convencionales? Esta interrogante abrió un amplio panorama que ella, con la colaboración de sus alumnos, conceptualizó en *Generative Systems*:

Era un programa totalmente dinámico y productivo, pero fue malinterpretado a menudo por otros miembros de la escuela de arte. Por ejemplo, como utilizábamos fotocopiadoras, se nos tachaba de «artistas copistas». Sin embargo, las máquinas fotocopiadoras no solo eran una de las herramientas que utilizábamos, sino que, de hecho, rara vez las empleábamos para hacer copias o reproducciones exactas. Más bien utilizábamos los principios sobre los que se basan las fotocopiadoras para crear imágenes originales¹⁸.

¹⁸ Sonia Sheridan, «Sistemas generativos», en *Marisa González: La fábrica. Registros hiperfotográficos e instalaciones* [cat. exp.], Madrid, Fundación Telefónica, 2000, p. 46. Nota del editor: la traducción al español fue revisada para este libro a partir del texto original en inglés.

Sheridan quería «implantar» estas ideas de Generative Systems en contextos internacionales como parte de su proyecto de difusión, evidenciando una intención de globalizar y democratizar estos métodos. Aunque ahora, desde la perspectiva que nos da el tiempo, sus intenciones responderían, en cierto modo, a la lógica capitalista donde la difusión suele estar impulsada por intereses corporativos.

En este escenario, Marisa destacó como una figura especialmente dinámica dentro del grupo europeo. Su llegada a Chicago estuvo motivada por la búsqueda de nuevas formas de expresión que le permitieran superar las limitaciones impuestas a las artes durante el régimen franquista en España. Inicialmente, ella trabajó con el *software* de la 3M Color-in-Color, que incluía materiales como papeles para imágenes y rollos fotorreceptores. Tal y como lo cuenta Sheridan, Marisa experimentó de manera intuitiva y manual al utilizar pequeños recortes de figuras humanas que quemaba e imprimía hoja por hoja, explorando exhaustivamente las posibilidades visuales sin depender de la máquina. Este enfoque le permitió desarrollar transformaciones rápidas y versátiles en sus imágenes¹⁹.

En su proceso, Marisa apunta a una diferencia de género en los primeros usos de estas máquinas: a la hora de explorarlas, las mujeres se ponían siempre delante y los hombres detrás, más interesados en el *hardware* que en las posibilidades de la tecnología para redefinir un lenguaje. Ella prefirió siempre sumergirse en las tecnologías para indagar las interferencias que producían el ritmo y el movimiento que aplicaba a través del trinomio presión-espacio-tiempo, secuenciando la cantidad de luz o calor a la hora de componer una imagen para materializar luego el accidente. Lo primero que hacía cuando recibía una máquina era explorar sus posibilidades al poner las manos y la cara sobre el cristal de la fotocopidora: «En tecnología sabes cómo empiezas, pero nunca cómo acabas»²⁰.

Con el tiempo, a pesar de los esfuerzos de la «escuela» de Sheridan²¹, el uso de la máquina fotocopidora se fue restringiendo al ámbito administrativo y burocrático: hoy su función principal es la copia de documentos en oficinas e instituciones. Por esa razón, y en relación con el trabajo generativo (no copista) que llevó a cabo Marisa, es particularmente revolucionario constatar que la copia es el original. Las alteraciones, deformaciones y distorsiones producidas por la electrografía confirmaban que no existía un «original» susceptible de copiarse. La verdadera naturaleza del arte de la copia era, por tanto, la antítesis de la misma copia²².

Mientras surgían nuevos avances en *software* y *hardware*, Marisa regresaba periódicamente a Estados Unidos para mantenerse actualizada sobre estos desarrollos y continuar trabajando con las máquinas. Las idas y venidas para cerrar su proceso de trabajo le exigieron una planificación del mismo, así fue como las diapositivas tomaron un papel relevante: de las imágenes que ella creaba en su estudio de Madrid se procesaban las fotocopias que realizaba en Estados Unidos. En estos viajes surge una de sus series fundamentales que realiza con

¹⁹ Ver *ibíd.*, p. 47.

²⁰ Ana Morente, «Marisa González», entrevista en el programa *La radio tiene ojos*, 11 de junio de 2023, <https://www.rtve.es/play/audios/la-radio-tiene-ojos/marisa-gonzalez-11-06-23/6911411> [última consulta: 20-12-2024].

²² Ver el texto comisarial que Mónica Carabias Álvaro escribió para la exposición *El arte de la fotocopia. 1970-1985. Cuando la copia se convierte en el original* (2018) en la galería José de la Mano. Una versión digital se encuentra en <https://bellasartesuclm.com/profesorado/el-arte-de-la-fotocopia-1970-1985-cuando-la-copia-se-convierte-en-original-exposicion> [última consulta: 20-12-2024].

²¹ Al decir «escuela» me refiero a los discípulos o pupilos de Sonia Sheridan.

guas (pp. 126-131). Las primeras guatas salieron de su máquina secadora de Washington en 1977, que todavía conserva en su estudio. Marisa exploró este material a través de la fotografía ese mismo año. Más tarde, en 1981, volvería a ellas para procesarlas en Nueva York con la máquina fotocopidora y luego mostrarlas en su exposición individual en la Galería Aeële, titulada *Presencias 81*²³.

A finales de los años setenta, cuando Marisa González se afina definitivamente en Madrid, crea *Grafías musicales* (1989-1990, pp. 132-139), serie que marcó un retorno a sus raíces al abordar la composición visual con una lógica similar a la creación musical. En ella colaboró con compositores en los márgenes de la creación musical, como Javier Darías o Llorenç Barber, quienes exploraban formas alternativas de escucha y destacaban la estética compositiva.

Ya en la década de 1990, González incorporó a su trabajo una fotocopidora de última generación, la Color Bubble Jet 145 de gran formato, con la que retomó materiales de su archivo personal, en particular de la década de 1970 en Chicago. Entre estos materiales se incluían anuncios publicitarios y fotografías en blanco y negro, que utilizó para crear dos de sus obras más emblemáticas: *Vértigos de identidad* (1992-1993, pp. 120-121) y *La violación* (1972-1993, pp. 118-119).

Las idas y venidas de Marisa, en las que recupera y recicla materiales del pasado, reflejan su capacidad para reinventar su archivo histórico y adaptarlo a las tecnologías contemporáneas. Todavía seguimos encontrando en su estudio casi todos los materiales que vemos en su obra desde la década de 1970 hasta hoy. Son todos ellos objetos inútiles para otros, pero a los que ella da múltiples vidas durante sus investigaciones. Estos materiales cotidianos e inservibles para algunos, como las raíces, los brazos de muñeca, las mallas de plástico y las guatas, son la base de su trabajo.

Hoy en día, Marisa se sigue proyectando hacia un futuro incierto en el que la capacidad creativa de las máquinas, tal y como ella las abordó y entendió, contrasta con unas tecnologías que reproducen estructuras de control que moldean cómo entendemos el mundo y que permutan las libertades conquistadas a lo largo de la historia por una sola: el libre mercado.

²³ Marisa colaboró en *Presencias 81* con su gran amigo Pedro Garhel, otro creador transgresor de la época, quien llevó a cabo la performance homónima *Presencias* para poner en movimiento las guatas de la exposición. Esta obra también fue presentada en la primera edición de ARCO, en 1982.



Marisa González con
alumnos de «La poética de la
tecnología», en el marco de los
Talleres de Arte Actual, Círculo
de Bellas Artes, Madrid, 1992



Marisa González, *La descarga*, de la serie *Violencia mujer*, 1975-1976

MARISA GONZÁLEZ Y COMPAÑÍAS

Julia Ramírez-Blanco

COLABORACIÓN POLÍTICA: DEL ANTIFRANQUISMO ESPAÑOL A LA CONTRACULTURA ESTADOUNIDENSE

Durante toda su trayectoria, Marisa González ha buscado huir del apolillado mundo del franquismo en el que fue niña, proyectarse hacia delante. Lo ha logrado a partir de distintos viajes, variando sus entornos, incorporando una riqueza de influencias humanas y encuentros creativos.

Terminada su formación musical en 1967, con veintitrés años, decide irse a Madrid. Viene de crecer en un ambiente conservador en Bilbao y de una familia en la cual, tras la muerte de su madre, había una cierta expectativa de domesticidad¹. La mudanza busca escapar de ese destino y tiene el propósito de estudiar Bellas Artes en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Ahí forma parte del movimiento estudiantil, que demanda la renovación de un claustro marcadamente académico. Gracias a estas protestas se incorporan los artistas Francisco Nieva y Eusebio Sempere. En sus clases, este último lleva a sus alumnos a visitar el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.

Durante estos años González vive en un ambiente de radicalidad. Por las noches, desde la ventanilla de su automóvil, lanza panfletos políticos; en el piso que comparte con otras amigas reproducen octavillas subversivas con una multcopista² y organizan reuniones. Recuerda el miedo y la represión: «Venía la policía a registrarnos el piso y tirábamos por el balcón los papeles»³. En ese momento parece difícil volver atrás, así que al finalizar la carrera tenía un objetivo vehemente e indeterminado: «Entrar en el futuro, vivir el presente hacia el futuro»⁴. Su deseo tiene implicaciones temporales y geográficas: «Hacia el pasado no [quiero ir], por favor. El pasado ya lo he estudiado, lo he vivido, esa sociedad de Bilbao anquilosada y clasista. Y dije: “Nos vamos a Estados Unidos”»⁵.

Su periodo estadounidense comienza en 1971 con un máster de dos años en la prestigiosa School of the Art Institute of Chicago. La contracultura aún se encuentra en un momento

¹ La madre de González muere cuando ella tiene dieciséis años, haciendo que implícitamente tenga la responsabilidad familiar que le habían impuesto tradicionalmente. En sus palabras: «Cuidar a los hombres de mi casa, mi padre y mis hermanos». Ver la entrevista realizada el 21 de septiembre de 2011 en el estudio de la artista que aparece en Mónica Carabias Álvaro, «El uso de la tecnología en la obra de Marisa González: reinventando las ideas, reciclando los conceptos», en José Luis Crespo Fajardo (coord.), *Estéticas del Media Art*, Málaga, Universidad de Málaga y Eumed.net, 2013, p. 137.

² *Ibid.*, p. 139.

³ Marisa González en conversación con la comisaria Violeta Janeiro Alfageme el 8 de octubre de 2024 en Madrid.

⁴ Fátima Otero, «Entrevista con Marisa González», en el programa *Espacio de Arte de El Correo Gallego*, 9 de junio de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=IoO68XFWwv8> [última consulta: 17/9/2024].

⁵ *Íd.*

álvido y el movimiento de los derechos civiles confluye con el antirracismo, la segunda ola feminista y el pacifismo. Pese a un deseo inicial de trabajar exclusivamente en su obra, la artista se deja afectar por el nuevo contexto, tomando parte activa en las luchas: «En Chicago abandoné el activismo para centrarme en mi carrera. Pero me encontré con la guerra de Vietnam, y no puedes mantenerte al margen. Al revés: fui militante y convencí a los compañeros para que en vez de pintar fueran a las manifestaciones»⁶.

En una protesta contra la guerra de Vietnam fotografía a una mujer tumbada en el suelo, fingiéndose muerta, mientras un grupo de personas caminan en torno a ella formando un círculo⁷. González reproduce y altera esta imagen utilizando distintas técnicas, que hacen surgir un halo o sugieren una mortaja (p. 108). La experimentación técnica que aquí incorpora se vincula a un descubrimiento que la impactará de manera profunda: «Encontré en los bajos del Art Institute [of Chicago] a una señora con su bata blanca, sobria y rodeada de máquinas, [...] papeles y gente. [...] Había una tensión ahí de [ir] hacia delante, no hacia atrás. Dije: “Este es mi sitio”»⁸. Se trata de la artista norteamericana Sonia Sheridan.

COLABORACIÓN CIENTÍFICA: SONIA SHERIDAN Y LOS GENERATIVE SYSTEMS

Sheridan se incorpora como profesora en el Art Institute of Chicago en la década de 1970. Aquella era una época de intensidades, ella recuerda experimentarlas como una potente interpelación:

Fueron los levantamientos sociales que habían convulsionado a la sociedad norteamericana de los años sesenta los que me hicieron buscar herramientas más apropiadas. A finales de los sesenta en Chicago había una fuerte movilización en contra de la guerra de Vietnam. Yo y muchos otros artistas y estudiantes queríamos usar nuestras capacidades específicas para apoyar estas protestas. Para ello necesitábamos ser capaces de comunicarnos rápida y dramáticamente con el público en el que queríamos influir. Nos dirigimos entonces a las herramientas de comunicación modernas, que hasta entonces fundamentalmente habían sido empleadas con fines comerciales⁹.

Sheridan crea un área de serigrafía fotográfica y pronto empieza a utilizar sistemas de reproducción como la 3M Thermo-Fax. Este cambio la lleva a su vez a reflexionar acerca de la pedagogía artística y las herramientas creativas. En esos momentos se abren para ella nuevos caminos: «Me chocó la paradoja de que, a pesar de que el mundo del arte parecía estar cada vez más orientado hacia el sistema comercial de las galerías, no reconocía el arte hecho con herramientas comerciales como un arte genuino, como un arte serio»¹⁰.

Precisamente la unión del arte y la tecnología va a ser una de sus vías de exploración, y en este camino las empresas tendrán un rol particular: en 1969 la compañía 3M invita a Sheridan a ser artista en residencia en sus laboratorios de color, donde permanece hasta mediados

⁶ Marisa González citada en Carabias Álvaro, óp. cit., p. 139.

⁷ Marisa González en conversación con Violeta Janeiro Alfageme, óp. cit.

¹⁰ Íd.

⁸ María Pallier, «Marisa González», *Metrópolis*, 3 de abril de 2016, <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-marisa-gonzalez/3552118/> [última consulta: 17/9/2024].

⁹ Sonia Sheridan, «Generative Systems at the School of the Art Institute of Chicago, 1970–1980», en *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, vol. 22, n.º 4, 2006, p. 316. [Trad. cast. de la autora.]

de la década de 1970¹¹. Allí despieza las máquinas y prueba a utilizar pigmentos, químicos y fuentes de calor, descubriendo posibilidades que desbordan la funcionalidad inicial.

A partir de este tipo de experimentos y *détournements*, en 1970 Sheridan crea un nuevo programa docente llamado Generative Systems [Sistemas Generativos]. En él ofrece a sus alumnos un espacio para experimentar con las posibilidades artísticas de las nuevas tecnologías¹². Los estudiantes primero aprenden Física para después analizar las máquinas desde el punto de vista técnico y, luego, pasar a jugar con sus capacidades estéticas¹³. Sheridan incorpora múltiples aparatos, a menudo recuperando equipos desactualizados que pide a las empresas¹⁴. También trae al programa la primera fotocopiadora a color del mundo, la 3M Color-in-Color, invitando asimismo a su inventor, el científico Douglas Dybvig, que había conocido en la empresa. Esto forma parte de un *ethos* particular: en Generative Systems los alumnos experimentan junto con investigadores, científicos y artistas dentro de un ambiente multidisciplinar e interdisciplinar. Las propias empresas siguen colaborando con el programa, prestando equipamientos y permitiendo a sus científicos ejercer labores de asesoría y ayuda. Para Sheridan esta alianza tiene que ver con un deseo de practicar un arte inserto dentro de la sociedad: «La industria estaba allí donde se producían los avances tecnológicos, y era allí donde queríamos estar»¹⁵. Ella considera importante que los artistas participen en el progreso tecnológico para lograr que este satisfaga las necesidades artísticas¹⁶. La incidencia del programa también irá en esa dirección: las relaciones con el mundo industrial serán de doble vía, a medida que los estudiantes de Generative Systems pasan a inventar soluciones tecnológicas y fundar sus propias compañías¹⁷.

Este tipo de interacciones hacen pensar en el sueño del artista-productor soñado por las vanguardias rusas, así como en la aspiración de la Bauhaus de entretenerse con la industria de su momento. Aunque en Generative Systems se añade la metáfora del laboratorio, que permea una convivencia destinada a producir innovaciones. Como sucede para fundar un espacio de este tipo, unir recursos resulta fundamental:

En su mayoría, los nuevos sistemas son caros, funcionan en red y su uso requiere organización social. Así, el nuevo artista podría tener que organizarse con otros para poder acceder a sus herramientas. En muchos casos [los artistas] tendrán que montar talleres, como han hecho los artistas de Generative Systems, que tienden a montar un amplio programa de «información arte-ciencia»¹⁸.

¹¹ Katherine Hart, Barbara C. y Harvey P. Hood, «The Art of Sonia Landy Sheridan», en *Hood Quarterly*, otoño-invierno de 2009-2010, Hanover, Dartmouth College, pp. 6-7.

¹² Sonia Sheridan, «Generative Systems versus Copy Art: A Clarification of Terms and Ideas», *Leonardo*, vol. 16, n.º 2, 1983, p. 103. [Trad. cast. de la autora.]

¹³ Martha Loving, «Generative Art», en <https://www.lovingcolor.org/generative-art> [última consulta: 08/10/2024]. Loving fue alumna de Generative Systems.

¹⁴ Marisa González en conversación con Violeta Janeiro Alfageme, óp. cit.

¹⁵ Sheridan, 2006, óp. cit., p. 324.

¹⁶ Sheridan, 1983, óp. cit., p. 105.

¹⁷ *Ibid.*, p. 108. Ver la octava nota al pie.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 106-108.

Sheridan, en ese momento, ve lo que están haciendo en el Art Institute of Chicago como una labor de enorme potencial comunicativo y democratizador¹⁹. El contexto de la década de 1970 resulta ineludible para entender las distintas fuerzas en tensión dentro del proyecto: la visión de la máquina como agente de progreso se trama también con los sueños de la contracultura. Sheridan celebra los efectos subjetivos de la revolución tecnológica «expandiendo nuestras capacidades de creación y transmisión de imágenes y, durante ese proceso, alterando cualitativamente nuestras capacidades para comunicarnos los unos con los otros»²⁰. Para ella «los conocimientos que acompañan al desarrollo científico y tecnológico amplían cada vez más nuestra percepción del espacio y del tiempo y, por tanto, nuestras alternativas de existencia»²¹. En pleno auge de la revolución contracultural, Sheridan parece estar hablando de una conciencia psicodélica adquirida por otros medios. Esta sensibilidad aparece en algunos de los trabajos que González realiza en estos momentos, que evocan las confluencias entre la fascinación tecnológica y el deseo de nuevas formas de trascendencia²².

MÁQUINAS COMPAÑERAS

Marisa González es parte de la primera generación de alumnos de Generative Systems, una experiencia en la que participa con entusiasmo y cambia de manera profunda sus modos de crear. Aunque ya venía trabajando con la cámara fotográfica, en Chicago inicia una relación particular con las máquinas, que en cierto modo pasan a ser colaboradoras en su obra.

De la multicopista con la que reproducía panfletos en el movimiento antifranquista, González pasa en Generative Systems a usar químicos industriales, prensas térmicas y aparatos de ofimática. Lejos de realizar meras copias, superpone elementos y altera las condiciones de luz y color para generar efectos inesperados de serialidad, montaje y reinterpretación, creando así imágenes nuevas. También trabaja con el color *retransfer*, papeles interactivos, monotipos, fotocopias a color y la electrografía (que sigue cultivando hasta inicios de la década de 1990). Cada máquina y técnica aporta su propia estética e idiosincrasia, también sus modos particulares de convocar al azar.

Cuando en 1974 se traslada a Washington para formarse en la Corcoran School for the Arts & Design (aunque continúa visitando a Sheridan en Chicago, donde usa las máquinas de su antigua profesora que se estaba volviendo una gran amiga), la artista incorpora la impresión termográfica y realiza proyectos colaborativos con sus compañeras, como *Women Portraits* [Retratos de mujeres, 1975-1976], donde denuncia la violencia contra las mujeres en dictaduras como la chilena. Estas fotografías las manipula después con una termofax para crear *La descarga* (1975-1977, pp. 112-115).

La temática de estas obras tiene que ver con el encuentro con la artista feminista Mary Beth Edelson, su profesora en la Corcoran. La historiadora del arte Patricia Mayayo sitúa a González en el contexto de la segunda ola del movimiento feminista²³. Mayayo también recoge

¹⁹ *Ibid.*, pp. 103-108.

²⁰ *Ibid.*, p. 103.

²¹ *Ibid.*, p. 108.

²² Acerca de esta confluencia entre el movimiento *hippie* y las tecnologías de la información: ver Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture. Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.

²³ Patricia Mayayo, «Los primeros años de Marisa González: experimentación, tecnología, prácticas colaborativas y compromiso feminista», en *Marisa González: Registros domesticados* [cat. exp.], Madrid, Tabacalera Promoción del Arte, 2015, pp. 27-38.

el análisis de Moria Roth, quien considera que fue el carácter de experiencia compartida, propia del arte de performance, lo que atrajo a las artistas feministas de ese momento²⁴. Los *Women Portraits* de González forman parte de esta estética de toma de conciencia del movimiento por los derechos de las mujeres, que no es individual, sino compartida.

GESTIÓN Y DOCENCIA EN EL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Después de estudiar en Washington, Marisa González vuelve a España en 1978. El contexto político ha cambiado enormemente y su trabajo se entreteje también con diversas plataformas políticas e instituciones culturales.

El Círculo de Bellas Artes de Madrid había sufrido un largo periodo de decadencia durante el franquismo y la Junta de Dirección quería vender el edificio. En 1983 José Alonso Giráldez, uno de los miembros tempranos de la institución, visita a Javier Solana, el nuevo Ministro de Cultura bajo el Partido Socialista Obrero Español (PSOE). Por las mismas fechas, la Asociación de Artistas Plásticos (de la cual González era miembro de la Junta Directiva) solicita al ministro un espacio para sus reuniones. Solana les propone usar el Círculo de Bellas Artes a cambio de ayudar a refundar la institución y ellos aceptan.

La nueva Junta de Dirección del Círculo de Bellas Artes se forma sobre todo por artistas. El presidente pasa a ser el escultor Martín Chirino, siendo vocales los creadores Juan Genovés, Amalia Avia, Pedro García Ramos, Marisa González, Lucio Muñoz, Rafael Canogar, Tomás Marco, Basilio Martín Patino, Josefina Molina, María Montero, Concha Hermosilla, Mario Camus, Francisco Calvo Serraller, Fernando González Delgado, José Luis Fajardo, Carlos Román y Fermín Cabal. González es nombrada tesorera, participando de diversos modos en este proyecto de modernización cultural.

Durante esta nueva etapa, siguiendo la iniciativa de los artistas miembros de la Junta de Dirección, y con el apoyo del historiador del arte Francisco Calvo Serraller, se crean los Talleres de Arte Actual con el propósito de ser espacios de creación donde artistas de reconocido prestigio ejercen como «maestros»²⁵. Durante periodos de cuatro semanas, la docencia se despliega con total libertad, incidiendo en la importancia del contacto con los alumnos, la afinidad y la convivencia creativa. Sin horario fijo, profesores y estudiantes acuden cada día, pudiendo trabajar sin interrupciones. Es en 1992 cuando González dirige uno de estos talleres, titulado «La poética de la tecnología», en el que emplea una pedagogía inspirada en Generative Systems²⁶. En él participan personas como el artista Álvaro Perdices o la activista Mar Núñez²⁷. A sus sesiones invita también a Sonia Sheridan, Jamy Sheridan y John Dunn, quien había sido profesor auxiliar de Generative Systems. Este grupo continuará trabajando un tiempo más. Un año después, con sus alumnos del taller, Marisa González crea la *Estación fax / Fax Station* (pp. 140-143) para la exposición *Esto no es una crisis*, respondiendo a la pregunta «crisis sí o crisis no»:

²⁴ *Ibid.*, p. 35. Cita a Moria Roth (ed.), *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America. 1970-1980*, Los Ángeles, Astro Artz, 1983.

²⁵ «Talleres de arte actual», Círculo de Bellas Artes, <https://www.circulobellasartes.com/patrimonio-cba-socios/novedadtalleres-de-arte-actual> [última consulta: 23/9/2024].

²⁶ Marisa González en conversación con Violeta Janeiro Alfageme, óp. cit.

²⁷ *Íd.*

[El Círculo de Bellas Artes] fue el centro que convocó y recibió de todas las partes del mundo imágenes y textos que entraban por el fax que colgaba del techo de la cúpula para caer al suelo formando una pirámide de contenidos.

Además, el Círculo fue la sede de Madrid desde donde se creaban los intercambios con otros centros de arte del mundo para realizar los proyectos y convocatorias de transmisión de contenidos en tiempo real, con instituciones de prestigio europeas, norteamericanas y canadienses²⁸.

Aquí el sentido de la colaboración funciona a través de distintas vías: *in situ*, con los estudiantes que junto con la artista han puesto en marcha el proyecto, y en remoto, a través de quienes se suman enviando faxes que les permiten comunicarse con la sala expositiva. González reinterpretará en diferentes contextos su *Estación fax / Fax Station*, considerada una de las obras más importantes de este medio.

En el folleto de su instalación en el Círculo de Bellas Artes parte de la idea de un potencial sociopolítico de esta tecnología como manera de reaccionar a la crisis: «Proponemos esta Estación-Fax, en primer lugar, como respuesta global; contra la crisis... comunicación, intercambio, toma de contacto»²⁹. González continuará utilizando ampliamente el fax en las décadas de 1990 y 2000; para ella es el precedente de Internet, la primera herramienta de comunicación de datos e imágenes en tiempo real a través de las fronteras.

ACTIVISMO EN RED

La revolución tecnológica irá incorporándose también en otras instituciones culturales. En 1986 Marisa González participa en una de las exposiciones inaugurales del Centro de Arte Reina Sofía, titulada *Procesos: cultura y nuevas tecnologías*. Allí comisaría tres secciones: electrografía, pintura por ordenador del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid y *video-computer* de Sonia Sheridan.

La industria también se entrelaza con la creación tecnológica y González llega a crear obra patrocinada por una marca concreta. Es el caso de lo que ella llama *Bubble Art* entre los años 1992 y 1993:

Son obras realizadas con la primera fotocopiadora de gran formato Canon Bubble Jet, DIN A1. Esta máquina de captura digital, en lugar de imprimir con el tóner en polvo habitual de las fotocopiadoras, reproduce la imagen mediante inyección de tinta. Por primera vez existe en el mercado una fotocopiadora que reproduce a gran formato. Canon España invita a la artista a investigar con dicha máquina recién incorporada desde Japón al mercado español³⁰.

²⁸ «Fax Art», Marisa González, <http://marisagonzalez.com/portfolio/fax-art-1972-2013> [última consulta: 20/9/2024].

²⁹ Fragmento del folleto «Estación-Fax/Instalación» del archivo de Marisa González, s. f.

³⁰ «Bubble Art», Marisa González, <http://marisagonzalez.com/portfolio/buble-art-1992-93> [última consulta: 23/9/2024].

González expone también en *Procesos: cultura y nuevas tecnologías* su primer trabajo producido por ordenador. En él emplea el *software* Lumena, un sistema gráfico que había sido inventado por John Dunn y se mostraba por primera vez en España. Durante la década de 1990, González crea toda una serie de obras digitales, que realiza con ese mismo ordenador donado por Sheridan: un IBM PC/XT de 512 KB, de la década anterior, equipado con Lumena. Utilizando estas herramientas desarrolla una serie de retratos de amigos y personas ligadas al mundo del arte (pp. 148-149). Creadores, críticos y curadores «participaron y experimentaron con carácter performativo» junto a la autora en lo que González considera «[u]n testimonio social del mundo del arte»³¹ de la década de 1990. Esta pieza bien puede entenderse como un dispositivo relacional, así como un análisis del sistema cultural en una época de auge sin precedentes de las infraestructuras del arte contemporáneo.

En el año 2000 se produce la primera incursión en el *net art* de González con *La Fábrica*, que presenta en la Fundación Telefónica de Madrid y donde reflexiona sobre la decadencia y destrucción de la arquitectura industrial. Un año después, en *STOP the WAR 2003* [ALTO a la GUERRA 2003], la artista denuncia la guerra de Irak y la colonización de Palestina por parte de Israel. Este trabajo se inserta explícitamente dentro del contexto de un movimiento antibélico mundial que en 2003 convoca las mayores protestas hasta ese momento. En el Estado español el movimiento No a la Guerra utiliza un cromatismo negro y rojo que la propia González emplea también en esta obra que se unió al clamor de las calles.

STOP the WAR 2003 ha de ser leído como un proyecto creado en un momento histórico en el que el *net art* funciona aún como un espacio de infinitas posibilidades para el activismo y la intervención social. En distintos países, colectivos como RTMark, Institute for Applied Autonomy, Bureau of Inverse Technology o 0100101110101101.org están experimentando con las posibilidades artísticas y políticas del medio, mientras que distintos movimientos sociales emplean las nuevas tecnologías logrando amplificar los mensajes y las posibilidades de organización transnacional. El Ejército Zapatista de Liberación Nacional en México con su difusión de comunicados por Internet o la creación de la red de medios independientes Indymedia son dos ejemplos de éxito.

Desde entonces se han sucedido una serie de privatizaciones y procesos de monopolio. El trabajo de la artista reabre la genealogía de las relaciones entre contracultura y cibercultura y nos transporta a momentos históricos en los que las innovaciones tecnológicas contenían una promesa de democratización y creatividad. Recientemente, distintas voces están llamando a recuperar la potencia política de Internet³². González, desde una larga trayectoria, parece invitar a retomar las máquinas como herramienta de liberación y experimentación colaborativa.

³¹ «Retratos/Portraits», Marisa González, <http://marisagonzalez.com/portfolio/retratos-portraits/> [última consulta: 23/9/2024].

³² Dos ejemplos significativos son los libros de las activistas digitales Marta G. Franco (*Las redes son nuestras: Una historia popular de internet y un mapa para volver a habitarla*, Bilbao, consonni, 2024) y Simona Levi (*Digitalización democrática: Soberanía digital para las personas*, Barcelona, Rayo Verde Editorial, 2024).



Marisa González en su primera exposición individual en España, Galería Aritza, Bilbao, 1977

1971-1976: LOS AÑOS DECISIVOS

Rocío de la Villa

Entre 1971 y 1976, la artista Marisa González crea un lenguaje propio que desarrollará el resto de su trayectoria. Seis años muy prolíficos en Estados Unidos donde vincula su creación a la experimentación con nuevas tecnologías para expresar su compromiso político profundamente democrático, pacifista y feminista, atento a las diferencias; inicia su pulsión archivera y de reciclaje, seducida por el incipiente ecologismo de la contracultura; produce cientos de imágenes enmarcadas en series impactantes; y tiene dos hijos.

Cuando en 1971 ella emprende su viaje a Estados Unidos, en España está de moda la canción *Yo no soy esa* de la cantautora francófila Mari Trini. La recurrente negativa en esta canción («Yo no soy esa que tú te imaginas / [...] / Esa no soy yo») narra con elocuencia la ruptura definitiva de una generación de mujeres que, también en nuestro país y pese a la dictadura franquista, ha asimilado el *sexy* y comercial pero efectivo Movimiento de Liberación de las Mujeres (el *Women's Lib*)¹, plasmado en la música yeyé² junto a la minifalda y el bikini importados al inicio del turismo popular. Aunque siempre se habla de la época gris de la dictadura franquista, durante la década de 1960 también llegan a España el optimismo de nuevos hábitos de consumo, electrodomésticos modernos y el telenovela de la heroína *Barbarella*, interpretada por Jane Fonda. De hecho, ese *a todo color* hedonista e irónico está en las piezas de las artistas pop de finales de la década, como la feminista Mari Chordà, Isabel Baquedano o Ana Peters, aunque la difusión de su obra fuera escasa en el muy reducido sistema artístico.

Poco se ha hablado hasta ahora de las españolas en este periodo predemocrático. Recientemente, la docuficción de Paloma Polo sobre Dulcinea Bellido³ ha recordado cómo las mujeres progresistas construyeron sus organizaciones feministas segregadas en los partidos políticos clandestinos de izquierdas, como ocurre en Francia con el *Mouvement de Liberation des Femmes* (MLF), que en gran parte procede del Partido Comunista Francés. En 1971 componen de manera colectiva su himno: «Reconnaissons-nous, les femmes, / parlons-nous, regardons-nous; / ensemble, on nous opprime, les femmes, / ensemble révoltions-nous!»⁴. Es extraño que González no siga la senda de tantos jóvenes artistas españoles que continúan

¹ En 1972 la editorial catalana Kairós publicó *Hablan las Women's Lib*, una selección de textos a cargo de María José Ragué. Ahí destaca el de la feminista radical Shulamith Firestone —autora de *La dialéctica del sexo* (1970), quien proclamó el despertar de las jóvenes del «gran engaño» sufrido por las mujeres: aunque en las primeras décadas del siglo XX se conquista el sufragio universal en los países democráticos, no estuvo acompañado por más derechos efectivos.

⁴ En español: «Reconozcámonos, mujeres, / hablemos, mirémonos; / juntas, mujeres, estamos oprimidas, / juntas, ¡rebelémonos!».

² Edgar Morin publica en *Le Monde* el 6 de julio de 1963 un artículo en el que nombra por primera vez a este movimiento como «yeyé» y reconoce el nacimiento de una nueva generación: la juventud adolescente. La denominación yeyé se esparció en la Europa mediterránea, Latinoamérica y Japón.

³ La docuficción de Paloma Polo se llama *Dulcinea* y fue estrenada en 2023.

sus estudios en París, cuyo atractivo, pese al «robo» neoyorquino de su capitalidad en el sistema del arte, se reaviva con el Mayo del 68.

Frente a las genealogías derivadas del mito del artista (hombre, blanco, occidental), bien prolongadas todavía hasta el siglo XX, tampoco suele hablarse de las convicciones y empeño iniciales de las artistas, a pesar de la falta absoluta de referentes de parentesco, que todavía contaba en aquel mundillo del arte, y, en el caso de la España de aquella época, tampoco de maestras. Artistas de una generación que, como la mayoría de las jóvenes, más que contra el patriarcado, luchan directamente contra la opresión de su propio padre. En el caso de González: en 1967, cumplida la mayoría de edad (entonces de veintitrés años para las españolas) y tras estudiar piano en el Conservatorio Superior de Bilbao, se fuga de la casa familiar con un hatillo (ni siquiera una maleta) rumbo a Madrid para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde se enfrenta de nuevo con toda la caspa del régimen condensada en una formación que nada tenía que ver con la creación en arte contemporáneo. Esta etapa concluye con su activismo para la promoción de la intergeneracional 1ª Exposición Libre y Permanente, expresión de la confluencia de los artistas con la revuelta estudiantil que contesta al régimen.

Es ya en Chicago, con el programa Generative Systems [Sistemas Generativos] de Sonia Sheridan, una de las pocas artistas que expondría en el MoMA a comienzos de la década de 1970, cuando González descubre nuevas herramientas y procesos que desencadenan rápidamente la construcción de un lenguaje propio con el que expresar los temas que ha abordado a lo largo de su trayectoria. En ese entonces suena en la radio estadounidense la canción *Sister, O Sisters*, escrita e interpretada por Yoko Ono: «Sisters, O sisters / Let's wake up right on / It's never too late / To shout from our hearts // Freedom, O freedom»⁵. Se considera el himno más radical de un feminismo que, aunque ya abanderado en las performances de la propia Ono y otras pioneras como Shigeko Kubota y Carolee Schneemann, empieza a organizarse y a exigir un hueco para las artistas en el sistema del arte contemporáneo.

Entre 1971 y comienzos de 1973, ya en Chicago, González pasa a vivir en tiempo real. Mientras en España los estudiantes y agentes de la cultura de izquierdas lógicamente se enfocan en la oposición a la dictadura, la guerra de Vietnam agita el antimperialismo *yankee* en un periodo de descolonización del dominio europeo, cuyas derivas están presentes en revistas como *Triunfo* o la más moderada *Cuadernos para el Diálogo*, así como luego irrumpirá la contracultura psicodélica con *El Viejo Topo*; aunque todo lo que ocurre más allá de los Pirineos se perciba como en diferido y en sordina. De manera que González se incorpora en una suerte de continuidad a las manifestaciones pacifistas contra Vietnam y pro derechos civiles, mientras explora una de las ciudades de Estados Unidos con mayor población afroamericana.

Fotografías instantáneas, hallazgos encontrados e imágenes recortadas de la prensa conforman el material para generar nuevas imágenes seriadas mediante su manipulación en fotocopiadoras y una termofax, que la artista identifica como herramientas ligadas a los medios de comunicación. No puede minimizarse el impacto del ensayo de Marshall McLuhan, *El medio es el mensaje* (1967), en un ya abonado campo por la semiótica y las expectativas que despierta en ciertos sectores para la creación artística, por su democratización y rechazo a la obra única; también como una promesa de renovación del paradigma del *collage*, que ya había sido elemento clave en las sucesivas propuestas vanguardistas desde el cubismo y, en ese momento, todavía goza de un público joven y progresista, como las espléndidas series de fotomontajes de

⁵ En español: «Hermanas, oh hermanas / Despertemos de una vez / Nunca es tarde / Para gritar desde nuestros corazones // Libertad, oh libertad».

Martha Rosler contra la prolongada ocupación estadounidense en Vietnam, *House Beautiful: Bringing the War Home* [Casa hermosa: trayendo la guerra a casa, ca. 1967-1972], y en contra de la cosificación sexista de las mujeres, *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* [Cuerpo hermoso o la belleza no conoce el dolor, 1966-1972].

Un ejemplo de las obras que González hizo al experimentar con la metodología de Generative Systems es la serie realizada a partir de una fotografía de la performance de una joven en una manifestación contra la guerra de Vietnam, donde aparece «asesinada» en el suelo, la cual modifica a través de diversas variaciones que ganan en dramatismo por su hondura espacial; esta se suma a otras piezas más hedonistas que reflejan el clima contracultural. Otro abordaje cuerpo a cuerpo con la máquina son los numerosos autorretratos que crea con el rostro volcado directamente sobre la fotocopidora, una especie de espejo de transformación, donde son significativos los impresos con el aspa de la censura sobre sus labios, recordando la opresión de la dictadura franquista. Obras simultáneas a las que retratan acciones de otras artistas bajo dictaduras, como la polaca Ewa Partum, *Gymnastika konceptualna* [Gimnasia conceptual, 1972], y la brasileña Anna Maria Maiolino, *É o que sobra* [Es lo que queda], de la serie *Fotopoemacção* [Fotopoemación, 1974]. Este fue un procedimiento que González seguirá investigando una década después al poner sobre la ventana de la fotocopidora raíces vegetales encontradas, *Raíces horadadas por el mar* (1983-1986), indicio elocuente de que su compromiso político democrático, pacifista, antimperialista y feminista está ligado a otros activismos, como el ecologista, que ella comienza a desarrollar en su trabajo cuando la democracia se consolida en España.

Otra serie originada en Chicago, quizá la más significativa porque parte de imágenes fotográficas construidas y también por su extensión en la cristalización de ese lenguaje propio que se va desplegando en el tiempo, es *La violación* (1972-1993, pp. 118-119). La artista ha contado en varias ocasiones su origen: en una incursión solitaria por el South Side de Chicago, zona habitada por la comunidad afroamericana, encuentra una vieja muñeca rubia tirada en un basurero junto a una alambrada, que la artista manipula allí mismo mientras la fotografía en varias posturas hasta abrirla de piernas completamente, como si hubiera sufrido una violación. Hay algo siniestro en esta manipulación que es improvisada e impulsada por la urgencia de la intuición. González juega con la muñeca como si todavía fuera niña, con toda la crueldad sin culpa de la infancia —como sabemos, las muñecas más queridas en manos de niños siempre terminan dañadas—, y traspasa la barrera del sexo, un tabú para la inocencia infantil.

La artista somete sus fotografías de la muñeca a sucesivos procedimientos. De inmediato, a partir de la primera fotografía del encuentro, produce una tira de imágenes de matriz en la primera fotocopidora a color, la 3M Color-in-Color en el Art Institute of Chicago, con variaciones lumínicas y cromáticas. Después, retomando estas imágenes ya a comienzos de la década de 1990, utiliza la captura más escabrosa de la muñeca manipulada para componer un políptico de seis variaciones a partir de procesos con la fotocopidora Color Bubble Jet 145 de Canon. La crueldad es máxima al mancillar la ingenuidad infantil. No hay duda de que bajo la enseñanza de Sheridan, a comienzos de la década de 1970, González está al día de las teorías pedagógicas que orientan el horizonte utópico moderno de cambiar el mundo, considerando la importancia de los condicionantes educativos y también socioculturales para el sujeto desde la primera infancia; un discurso vinculado a su serie de siluetas *Anónimos* (1971-1973, pp. 98-99) y a la de *Clónicos* (desde 1986, pp. 152-155). Sin embargo, *La violación* señala un sesgo de género que denota la vulnerabilidad y la profunda herida en las mujeres desde la infancia: una marca indeleble y difícil de superar en una sociedad patriarcal. La impronta de la violencia brutal vuelve después, cuando González se interesa en documentar con fotografías el proceso de

fabricación de muñecas en la empresa Famosa en Onil, Alicante, con la impactante imagen de las manos de una trabajadora extrayendo una cabeza del molde con un punzón: *Fábrica de clónicos* (1986), después incluida en la serie de imágenes de manos de mujeres trabajando en industrias, *Son de ellas* (2004-2008).

Sin que podamos entrar aquí en la larga trastienda de la imagen pregnante de la muñeca, que hunde sus raíces en el tótem, presente en todas las culturas antiguas y en Occidente, a partir del Romanticismo se comienza a desvelar su revés siniestro que luego explotaron los surrealistas, subvertido por artistas profeministas como Hannah Höch, Claude Cahun y Louise Bourgeois. Durante la década de 1960, la muñeca, a manera de espejo, amiga y sino de la maternidad como único destino para las niñas, también tiene cierto protagonismo sociocultural en el enésimo intento del patriarcado para infantilizar y objetualizar a las mujeres en pleno *Women's Lib*. Esto es algo patente en la música ligera con canciones vencedoras en Eurovisión y que fueron muy populares, como *Poupée de cire, poupée de son*, interpretada por France Gall en 1965, o la aún más ofensiva *Puppet on a String* de 1967, que contiene el estribillo «If you say you love me madly, I'll gladly, be there / Like a puppet on a string»⁶, sobre la que su intérprete Sandie Shaw declara en sus memorias *The World at My Feet* (1991): «La odié desde la primera tuba hasta el último golpe del bombo. Me repugnaban instintivamente sus tonterías sexistas y su ritmo de reloj de cuco». Un rechazo y contestación a las muñecas y *pin-ups* compartido con las artistas pop que no se cansaron de parodiarlas. En Europa: Evelyne Axell, Kiki Kogelnik, Nicola L, Niki de Saint Phalle; en España: Esther Boix, Ángela García Codoñer, Eulàlia Grau, Isabel Oliver, Ana Peters; y en Estados Unidos: Jann Haworth, Marjorie Strider; entre otras.

Otra serie que muestra la profunda huella que deja en González su estancia en Chicago y su prolongada experimentación en torno a Generative Systems durante dos décadas, también producida en gran formato con la fotocopiadora Color Bubble Jet 145, es *Miradas en el tiempo* (1992-1993, pp. 120-121). A partir de un recorte de prensa guardado de aquella época, la imagen de una joven negra en su plenitud se utiliza para amplificar la importancia del paso del tiempo en la vida de las mujeres. Es interesante que la artista se inspira en esta figura muy sensual, y seguramente sexualizada por la publicidad, a diferencia del modelo adolescente y sin curvas impuesto para las jóvenes europeas en la década de 1970, como la cantante Françoise Hardy, la modelo Twiggy y tantas otras *stars*, que sería contestado reiteradamente por los feminismos europeo y estadounidense de la segunda ola durante la década de 1970, muy focalizados en desmontar los estereotipos de «la mujer» y sus supuestas medidas de belleza, como hacen entonces Eleanor Antin, con su serie performativa *Carving: A Traditional Sculpture* [Talla: una escultura tradicional, 1973], o la italiana Marcella Campagnano, con su extensa serie iniciada en 1974: *L'invenzione del femminile* [La invención de lo femenino].

También es interesante señalar que en la serie *Miradas en el tiempo*, a pesar de las abundantes referencias al sometimiento de las mujeres bajo el patriarcado y la esclavitud negra en la tradición feminista, y en concreto en textos de lo que se denomina el feminismo radical durante la segunda mitad de la década de 1970 en Estados Unidos, utilizar la imagen de una mujer negra es un punto de arranque inesperado para una artista bilbaína que ya reside otra vez en España, donde entonces la única etnia «diferente» visible y ostensiblemente marginada es la romaní; una muestra de las coordenadas internacionales que permanecen en el imaginario de González y en toda su obra. Además, esta serie trata otra cuestión: la edad y su importancia para la identidad de las mujeres, que enlaza en el campo teórico con los debates

⁶ En español: «Si dices que me amas con locura, con mucho gusto, estaré allí / Como una marioneta».

sobre el feminismo interseccional que inicia la jurista Kimberlé Crenshaw⁷ a finales de la década de 1980. Crenshaw cristaliza y dota de solidez a las reclamaciones de negras y chicanas en el seno del feminismo para argumentar la inseparabilidad de la racialización junto a otras categorías de la desigualdad: sexo, género, etnia, clase, orientación sexual, color, edad, diversidad funcional, entre otras. Sin duda es una pieza extraordinaria en la que se suman recursos, algunos ya ensayados antes, como la inversión forma/fondo; la multiplicación de imágenes, tan presente en la cultura pop; y, sobre todo, llevando hasta sus últimas consecuencias la inyección de tinta, la disolución líquida de la figura, a través de una reiteración y omisión rítmicas que representan los momentos más convulsos de la metamorfosis en los «vértigos de identidad»⁸ de la mujer joven que se convierte en adulta en una sociedad sexista, su posterior invisibilidad y, finalmente, de algún modo, su presentimiento de finitud.

Con estos intereses feministas ya latentes (la identidad de las mujeres y la violencia de género) y tras unos meses en España, donde nace su primera hija, González llega a Washington a finales de 1973 y se incorpora a la Corcoran School for the Arts & Design. Ahí entra en contacto de lleno con el arte feminista a través de su profesora Mary Beth Edelson.

La primera serie que realiza allí es *Maternidad* (1974-1975). En la presente exposición en el Museo Reina Sofía se muestran dos de las seis piezas —*La piedra gritó* (1974-1975) y *¿Todavía con vida?* (1975)— que estuvieron colgadas entonces en la sala de exposiciones de la Corcoran. Quizá contagiada por el lema feminista «Lo personal es político», la artista —embarazada de su segundo hijo— lleva la iconografía de la sangrienta matriz uterina a algunos de los temas candentes entre las feministas. En *La piedra gritó* muestra la persecución y exterminio de las condenadas como brujas, que estaba entre los cuestionamientos de Edelson sobre el sometimiento de las mujeres en la historia⁹, un asunto aludido en rojo en el centro de la pieza con tres mujeres ahorcadas¹⁰, así como la reciente aprobación del aborto en Estados Unidos, tras la sentencia del Tribunal Supremo en el caso Roe contra Wade, que en 1973 fundamenta la protección federal del derecho de la mujer embarazada a abortar, garantizando que los Estados no puedan prohibir el aborto antes del momento en que un feto pueda considerarse viable. Esto es un avance decisivo para las mujeres en Estados Unidos, que completa su control de natalidad después de la popularización de la píldora anticonceptiva a partir de 1960, cuyo uso ya era generalizado, como lo demuestra el éxito de la cruda y sarcástica canción *The Pill* de la cantante *country* Loretta Lynn, compuesta en 1971 y publicada en 1975: «All these years I've stayed at home while you had all your fun / And every year that's gone by another baby's come / There's gonna be some changes made right here on Nursery Hill / You've set this chicken your last time cause now I've got the pill»¹¹.

⁷ Ver dos publicaciones de Kimberlé Crenshaw: «Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory, and antiracist politics», *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1989, n.º 1, 1989, pp. 139-167; y «Mapping the margins: intersectional, identity, politics, and violence against women of color», *Stanford Law Review*, vol. 43, n.º 6, 1991, pp. 1241-1299.

⁸ La expresión «vértigos de identidad» se especifica como rótulo para un grupo de imágenes de la serie a la que se le dedica en exclusiva un catálogo: *Marisa González, Miradas en el tiempo* [cat. exp.], Madrid, Galería Aele Evelyn Botella/ARCO, 1993, pp. 13-18.

⁹ En 1977 Edelson montó el ritual colectivo *Memorials to 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era*.

¹⁰ Simultáneamente, González realizó la pieza *Mujeres encapsuladas* (1974-1975): un grupo de mujeres hechas de papel de periódico y recogidas en un cilindro de plástico.

¹¹ En español: «Todos estos años me he quedado en casa mientras tú te divertías / Y cada año que pasa viene otro bebé / Va a haber algunos cambios aquí en la guardería / Has preparado esta pollita por última vez porque ahora tengo la píldora».

Por otro lado, en *¿Todavía con vida?* González imprime en una fotocopidora a color sobre plexiglás la estructura base sobre la que añade *collages* variados, mientras que en otras piezas de la serie *Maternidad* hace impresiones de fotocopias sobre papel, cintas de tela y en acrílico, intensificando las transparencias del material, con una graffía de trazos expresivos muy cercana a la que Edelson utiliza para recubrir las fotografías de sus performances, como *Woman Rising* [Mujer en alza, 1973-1974]. Un ejemplo de la influencia que tuvo en González esta artista multidisciplinar, involucrada desde el principio en el movimiento de arte feminista de la Segunda Ola y ya entonces muy conocida por su *fotocollage* celebratorio *Some Living Women Artists/Last Supper* [Algunas mujeres artistas vivas/La última cena, 1971], que realiza al hilo de su organización al año siguiente de la importante Conference of Women in the Visual Arts en la Corcoran Gallery of Art, donde asistieron las artistas e historiadoras feministas más relevantes¹².

Los dos importantes proyectos producidos por González, y también expuestos en el Corcoran Dupont Center durante aquella estancia con la típica disposición serial minimal asimilada por muchas artistas feministas, son trabajos colaborativos y performativos, siguiendo la metodología de aprendizaje de los programas feministas de arte, en continuidad con las reuniones de los grupos de concienciación con los que Edelson estaba familiarizada. En 1975 González comienza la serie *Violencia mujer* con el políptico *Lizz Williams y sus máscaras* (pp. 110-111), fruto de la sesión performativa en la que fotografía a su compañera de estudios Lizz Williams manipulando las máscaras que realiza a partir del vaciado de su propio rostro, enfatizando en una su carácter ancestral étnico y en otra la idealización de la blanquitud (*whiteness*) como una diosa o hada. Con ambas máscaras está intentando desenredar su marginada identidad mestiza, por la que era percibida como negra entre los blancos y blanca entre los negros, cuestión sobre la que González se sensibiliza tras despertar en Chicago su interés en la racialización de las mujeres. En esta serie destaca la certera composición y la sintética comunicación de esta cuestión, cuyo título indica la comprensión de la doble violencia sobre su compañera como mujer mestiza.

La propia Edelson, junto a otras estudiantes, participa en la continuación de la serie *Violencia mujer*, el proyecto de más envergadura realizado por González en la Corcoran, titulado *La descarga* (1975-1977, pp. 112-115). Requiere varias sesiones de fotografía para capturar el material inicial, que incluye el vídeo de una performance de su compañera Karen Sommerville. Luego transfiere los positivados en papel acetato de alto contraste mediante la fotocopidora 3M Thermo-Fax, los cuales son objeto de numerosas transformaciones, para luego construir múltiples secuencias.

Su origen se encuentra, de nuevo, en un recorte de periódico que reporta una sesión del Tribunal Internacional de Crímenes contra las Mujeres de 1976, donde dos mujeres de Chile e Irán describen las torturas y violaciones sufridas por miles de prisioneras políticas en las cárceles bajo sus respectivas dictaduras. Aunque la motivación de esta serie es política, no cabe duda de que cualquier mujer maltratada y/o conocedora de casos de violencia de género y feminicidio puede identificarse con estas imágenes tan impactantes y los gestos de miedo, impotencia, desesperación y pavor.

¹² En 1976 Edelson expone en la galería cooperativa feminista A.I.R, en Nueva York, y se implica en la gestión de la revista *Heresies*. Esto indica su lugar estratégico en diversas corrientes del arte feminista no simplemente esencialista. La contribución de Maria Elena Buszek fue una de las primeras en cuestionar la severa descalificación de «esencialista» que tenía el movimiento de arte feminista en Estados Unidos durante la década de 1970; ver Maria Elena Buszek, «Mothers and Daughters, Sluts and Goddesses: Mary Beth Edelson and Annie Sprinkle», en Heike Munder (ed.), *It's Time for Action (There's No Option). About Feminism*, Zúrich, Migros Museum für Gegenwartskunst y JRP/Ringier, 2007, pp. 228-261.

Entonces está de moda la canción *You're No Good*, que catapulta a Linda Ronstadt como gran dama de la música pop y es un himno de empoderamiento frente a una relación amorosa tóxica: «Feelin' better now that we're through / Feelin' better, cause I'm over you / I learned my lesson, it left a scar / Now I see how you really are // You're no good / You're no good / You're no good / Baby, you're no good»¹³. Al mismo tiempo en las calles de Estados Unidos suceden violaciones y feminicidios, como evidencia el gran proyecto feminista que denuncia casos reales, *In Mourning and in Rage* (1977), dirigido por Suzanne Lacy y Leslie Labowitz con la participación de Woman's Building, Rape Hotline Alliance y el Ayuntamiento de Los Ángeles. Ese año González, a su vuelta a España y ya fallecido el dictador Francisco Franco, presenta la serie *Violencia mujer* en su primera exposición individual, organizada en la galería Aritza de Bilbao.

¹³ En español: «Me siento mejor ahora que hemos terminado / Me siento mejor porque te he superado / Aprendí mi lección, me dejó una cicatriz / Ahora veo cómo eres realmente // No eres bueno / No eres bueno / No eres bueno / Nene, no eres bueno».



Sonia Sheridan y Marisa González, *Retratos Lumena (Sonia Sheridan y Marisa González)*, 1986



Sonia Sheridan con el equipo Lumena en el marco de la exposición *Procesos: cultura y nuevas tecnologías*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1986. Fotografía: Marisa González

VARIABILIDAD Y PROCESUALIDAD DE LA IMAGEN TÉCNICA EN LA OBRA DE MARISA GONZÁLEZ

Claudia Giannetti

Extensa e interdisciplinar son cualidades que asoman *ipso facto* al analizar la obra de Marisa González. Cuanto más ahondamos en su producción, más complejo se vuelve el acercamiento a su trabajo. Por ese motivo, este texto se circunscribe a su exploración de las tecnologías de reproducción y producción de imagen basadas en la electricidad y la electrónica, así como de las tecnologías de telecomunicación, sin caer, empero, en un reduccionismo técnico. Cabe señalar la imposibilidad de abarcar minuciosamente todas las facetas y particularidades de su obra en electrografía/electrofotografía¹ debido a su multifacética naturaleza.

El término *electrografía* se remonta al inventor y físico húngaro Pál Selényi, que en la década de 1920 investigó métodos electrostáticos de generación y transmisión de imágenes². Interesado en las investigaciones de Selényi y el potencial de la fotoconductividad y la electrostática para imprimir imágenes en soportes físicos, en septiembre de 1937 el inventor estadounidense Chester Carlson registró una patente de «electrofotografía» (*electrophotography*) de tóner seco. Un año más tarde, en colaboración con el físico Otto Kornei, sus experimentos dieron lugar a la primera fotocopia. No fue hasta 1959 cuando la primera máquina automática (podía copiar originales de hasta 9 × 14 pulgadas, siete por minuto) se extendió por el mercado: el modelo 914, de Haloid Company, que en 1961 pasó a llamarse Xerox y de cuya marca derivó la xerografía (palabra procedente del griego que significa «escritura seca»). La primera fotocopiadora de escritorio, la Xerox 813, fue lanzada en 1963; la primera en color por sublimación de tinta, la 3M Color-in-Color, en 1968; y la primera con tecnología electrostática en color, la Xerox 6500, en 1973. Fue con este tipo de máquinas que González empezó a investigar durante su primera estancia en los Estados Unidos, entre 1971 y 1973, donde se matriculó en el programa de máster en Bellas Artes impartido por la School of the Art Institute of Chicago.

Según la artista, además del aparato fotográfico que utilizó desde el inicio de sus estudios artísticos, su primer contacto con instrumentos tecnológicos fue brindado por su profesor, el artista Eusebio Sempere, quien organizó una visita de los alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes al Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, implantado en 1966

¹ El término *electrofotografía* se utiliza más comúnmente en círculos académicos y especializados, mientras que la denominación *electrografía*, quizá debido a su origen europeo, se ha extendido más en el contexto anglosajón (*Elektrografie*). Aquí he optado por emplear *electrografía* para coincidir con el término que suele utilizar la propia artista.

² Hubo otros antecedentes. Algunos autores mencionan al científico alemán Johann Heinrich Schulze como el verdadero padre de la fotocopia cuando, en 1727, descubrió los efectos térmicos y lumínicos sobre las sales de plata. Esto le permitió crear los primeros fotogramas, es decir, la copia de una imagen real mediante la colocación del objeto sobre una superficie fotosensible, como el papel, y su exposición a la luz directa. Fue la técnica usada por William Fox Talbot casi un siglo después, en 1834, para reproducir imágenes directas de hojas, flores, etcétera (dibujos fotogénicos) y, en el siglo XX, por artistas como Man Ray (*rayographs*) y László Moholy-Nagy (fotogramas sobre materiales transparentes). El físico alemán Arthur Korn inventó la telecopiadora, *phototelegraph o facsimile system*. En 1904 empleó células de selenio sensibles a la luz y una lámpara Nernst como fuente luminosa; el 17 de octubre de 1906 envió una fotografía a una distancia de 1 800 kilómetros.

a partir de un convenio con IBM. González recuerda aquella visita y cómo no se vio motivada sobre todo por cuatro factores: la necesidad de previa definición de reglas y métodos lógicos o matemáticos para la programación de algoritmos utilizados para la generación de formas, los complejos procedimientos basados en la época en tarjetas perforadas, la cierta dependencia entre artista y programador, así como el dilatado tiempo que requería este tipo de producción. En el Centro de Cálculo era frecuente una espera de hasta tres meses antes de poder imprimir los resultados del programa. Para el espíritu dinámico de la artista y su necesidad interna de poder controlar y manejar directamente los procesos de creación, estas fueron suficientes desventajas para desalentarla de seguir ese camino.

Su inquietud creativa y actitud contestataria la estimularon a buscar nuevas experiencias que le permitiesen transgredir las técnicas tradicionales, así como la estética y los contenidos academicistas transmitidos a los estudiantes de Bellas Artes, que González consideraba retrógrados. En la School of the Art Institute of Chicago se inscribió en asignaturas poco convencionales que consideró más acordes con su contexto contemporáneo. Encontró su camino en el programa de Generative Systems [Sistemas Generativos], recién creado en 1970 y dirigido por la artista Sonia Sheridan. Este programa partió de experimentos con la 3M Thermo-Fax, que se combinaron con otros dispositivos como cámaras y películas fotográficas instantáneas, generadores de frecuencia o sistemas de biorretroalimentación. Trataban de probar con energías magnética, térmica, lumínica, electrostática e incluso sonora. Posteriormente se introdujo la fotocopiadora 3M Color-in-Color (en adelante C-in-C), que los estudiantes, incluida González, podían utilizar para sus investigaciones. Su conexión con la facilidad de manejo y la inmediatez de la máquina le impulsó a explorar nuevos procesos de creación de imágenes basados en el tiempo y las dinámicas de secuenciación y variación.

SISTEMAS «GENERATIVOS» ELECTROGRÁFICOS

Cuando Marisa González describe los «sistemas generativos» no hace hincapié en la tecnología, sino en su proceso para crear un lenguaje específico para el arte: «Se puede definir como el descubrir las formas de utilizar los instrumentos tecnológicos para crear arte»³. Se trata de «generar ideas con la ayuda de la tecnología» y, mediante la máquina, obtener «el máximo de información en el tiempo más corto»⁴. Por ello, «los sistemas generativos son básicamente una idea, un proceso, una actitud que aportan nuevas dimensiones»⁵ a la investigación de artistas para el desarrollo de procedimientos y formas de expresión. De este modo, implica una búsqueda, experimentación e investigación continuas.

A finales de la década de 1950 la nueva teoría generativa desarrollada por Noam Chomsky, y sus modelos «generativos y transformativos» para analizar las diferentes estructuras —superficial y profunda— del lenguaje repercutieron no solo en el campo de la lingüística, sino que irradiaron su influencia a otras disciplinas⁶. La noción de *sistemas generativos* pasó a utilizarse en ciencia e informática, así como, desde principios de la década de 1960, en el campo

³ Marisa González, *Sistemas generativos* [tesina], Madrid, Facultad de Bellas Artes, 1982, p. 1.

⁴ Íd.

⁵ Íd.

⁶ Los fundamentos de las estéticas racionalista, informacional y cibernética, aunque deudores de la teoría de la información shannoniana, la teoría computacional y la cibernética (sobre todo desde 1948), guardan estrecha relación con el racionalismo generativo de Chomsky.

del arte y, más concretamente, en relación con la primera etapa del *computer art* y la estética informacional teorizada por Max Bense (a partir de 1957) y Abraham Moles (a partir de 1958). Bense escribió extensamente sobre sistemas generativos y estética generativa, que definió en su «manifiesto» del *computer art* publicado en 1965 con motivo de la primera exposición de *computer art*⁷ —*Projekte generativer Ästhetik*— como un principio de creación basado en la *Gestaltung*, la distribución y la interrelación que se percibe «macroestéticamente como orden y complejidad y microestéticamente como redundancia e información»⁸. Por su parte, el informático y artista Georg Nees, en su tesis *Generative Computergraphik* (1969), definió los sistemas generativos como aplicaciones de operaciones, reglas y teoremas que pueden producir de forma metódica estados estéticos, poniendo de manifiesto la interpretación del proceso estético como una articulación informacional⁹.

Es significativo que Sheridan no mencione ni relacione la denominación del programa en el Chicago Art Institute con estos precedentes¹⁰, ni en sus escritos posteriores¹¹. Según ella, el curso fue previamente designado Energy Bank [Banco de Energía] y ella lo sustituyó solo «fortuitamente» por el de Generative Systems: «En aquel momento, ignorábamos que había una larga historia de sistemas generativos desde los griegos»¹². La definición de Sheridan de sistemas generativos es imprecisa y genérica: «Era una actitud, un acercamiento al mundo en general y al arte en particular», cuyo modo de operar «era extremadamente sensible y receptivo al cambio [...] continuo y dinámico en la interrelación entre tecnología, condiciones sociales y arte»¹³. En su tesina defendida en 1982, González tampoco se refiere a los antecedentes de las teorías de sistemas generativos antes mencionadas.

Por consiguiente, teniendo en cuenta estas particularidades, así como los métodos de trabajo y los resultados artísticos obtenidos tanto por Sheridan como por González mediante las herramientas de (re)producción electrofotográfica, cabe enfatizar la diferenciación entre ambas orientaciones tecnoestéticas. La producción creada por González en Chicago, cuyas prácticas y dinámicas marcarían todo su posterior trabajo en electrografía y otros medios electrónicos, siguió una línea muy distinta a la de los sistemas generativos desarrollados desde 1965 por Bense, Nees y otros artistas y teóricos —entre ellos los vinculados con el Centro de Cálculo de Madrid— bajo la idea de la estética generativa o arte generativo. Por su apuesta por la improvisación entendida como performatividad creativa, me atrevería incluso a definirla como una tendencia contraria a la sistemática comunicacional de la estética de la información.

⁷ Coinciden en el mismo año las dos primeras exposiciones de *computer art*: la organizada en la Technische Hochschule Stuttgart por Bense, inaugurada en febrero de 1965 con obras de Georg Nees, luego en abril *Computer-Generated Pictures* en la Howard Wise Gallery, en Nueva York, con obras de A. Michael Noll y Béla Julesz. Según Noll fue el resultado de su investigación con *computer art* iniciada en 1962 con un ordenador IBM 7090.

⁸ Max Bense, *Projekte generativer Ästhetik*, en Elisabeth Walther y Max Bense (eds.), *Computer-Grafik*, Stuttgart, en *rot*, n.º 19, 1965, p. 1.

⁹ Para más información sobre estética generativa, ver Claudia Giannetti, *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*, Barcelona, ACC L'Angelot, 2002, pp. 34-44 y pp. 49-53.

¹⁰ El mencionado texto de Bense fue difundido en los Estados Unidos, traducido al inglés y publicado por Jasia Reichardin en su libro compilatorio *Cybernetics, Arts and Ideas* (1971).

¹¹ Por ejemplo, en su ampliamente difundido texto «Generative Systems versus Copy Art: A Clarification of Terms and Ideas», *Leonardo*, vol. 16, n.º 2, 1983, pp. 103-108.

¹² Sonia Sheridan, «Sistemas generativos», en Marisa González: *La fábrica. Registros hiperfotográficos e instalaciones* [cat. exp.], Madrid, Fundación Telefónica, 2000, p. 44.

¹³ *Ibid.*, p. 47.

Los sistemas de reproducción *offset*, grabado y fotográfico no estaban al alcance de todos y requerían una formación específica. En cambio, la fotocopiadora era un recurso rápido y relativamente barato que permitió la reproducción automática de documentos e imágenes en papel y, más tarde, en otros soportes. Eso transformó significativamente el acceso a la información y su uso. Por ejemplo, marcó el inicio de la autoedición y el fanzine.

El periodo de formación artística de Marisa González, las décadas de 1960 y 1970, estuvo marcado por una gran efervescencia y renovación de ideas y actividades artísticas: se desencadenó un movimiento contracultural que cuestionó la cultura de masas, la relación entre arte y vida, entre arte y política, el papel de la mujer en la sociedad y en el arte, los condicionantes de acceso a los medios de comunicación, el mercado de arte conservador y elitista. Por otro lado, se promovió el alejamiento de los cánones artísticos tradicionales y del uso de materiales nobles en favor del reciclaje y los recursos manufacturados. La apología del experimentalismo, del intermedialismo, de la acción directa y del activismo repercutió en una nueva mentalidad favorable a la renovación de prácticas y técnicas en el arte. Las investigaciones artísticas con tecnologías emergentes empezaron a multiplicarse a partir de la década de 1950. Para los artistas más experimentales, las nuevas herramientas electrónicas estaban a la orden del día, empezando por el osciloscopio utilizado por pioneros del cine abstracto en 1951, pasando por el ordenador y la informática, hasta el vídeo a partir de 1965 y un largo etcétera.

En este contexto se inscribe el trabajo que González empezó a desarrollar en los Estados Unidos. La fotocopiadora, después del fotomatón y de la cámara instantánea, como la Polaroid, se convirtió en la tecnología más accesible para la reproducción, al contrario del vídeo o el ordenador, que en aquella época aún eran caros y complejos de manejar. Por ejemplo, aunque la Xerox 914 costaba 27 500 dólares cuando salió al mercado, debido a la competencia posterior de otras marcas más baratas, en 1965 ya se podía alquilar por 25 dólares al mes con 2000 copias libres y 5 centavos por copia extra.

Los artistas no tardaron en descubrir su potencial. Aquellos afines al *mail art* (arte postal) encontraron en la fotocopiadora la herramienta ideal para multiplicar la intercomunicación a escala mundial. Lo mismo ocurrió con artistas alineados con Fluxus, el *pop art*, el *concept art* y también la poesía visual, que figuran entre los primeros en integrar electrografías en sus producciones¹⁴.

Por su parte, Bruno Munari, una de las mentes más experimentales de la época, comenzó sus investigaciones con una fotocopiadora Rank Xerox en 1963. La publicación *Bruno Munari. Xerografía. Documentazione sull'uso creativo delle macchie Rank Xerox*, con ocasión de la XXXV Biennale di Venezia de 1970, se convirtió en un incunable del género al revelar resultados sorprendentes en base a sus métodos de trabajo, sirviendo de fuente de inspiración para muchos artistas: el movimiento de las imágenes-fuente para generar en la fotocopia variaciones, multiplicaciones, fragmentaciones y distorsiones, así como la superposición, el *collage*

¹⁴ Al igual que ocurrió en diferentes países, también en España los artistas vinculados con el *mail art*, y en general el *concept art*, fueron de los primeros en incorporar la fotocopia a sus procesos de creación. Invito al lector a ampliar la información sobre la historia del arte con electrografía en España a través del texto escrito por Marisa González, «Electrografía», publicado en la antología que he coordinado y editado en 2000, primero en formato CD-ROM, *ArteVisión – Una historia del arte electrónico en España | A History of Electronic Art in Spain* y, en 2006, online en *NetEspaña – Un panorama del media art en España. NetEspaña*, Barcelona, MECAD, Ministerio de Cultura y MEIAC Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2000, en <http://meiac.es/net-spain/info.php> [última consulta: 1/4/2025].

y la integración del fotocopiado de los más diversos materiales con diferentes texturas (que denominó *texturización* de la imagen). Munari realizó en 1965 una exposición de sus «xerografías» y una presentación performática *in situ* (considerada la primera de este tipo en el contexto artístico) con una máquina Fuji-Xerox en Tokio, a la que siguieron otras de esta naturaleza en la Howard Wise Gallery de Nueva York, como *Xerography* en 1966 con una Xerox 914, o en la mencionada XXXV Biennale di Venezia de 1970.

Este tipo de exhibiciones presenciales de procesos de creación con dispositivos o máquinas fue replicado por otros artistas, entre ellos Sheridan, que en 1970 experimentó con la C-in-C durante la exposición *Software* en el Jewish Museum de Nueva York —causando gran revuelo entre el público, fascinado por la inmediatez y colorido de los resultados y no tanto por su potencial creativo¹⁵— y en *Electra*, en el Musée d'art moderne de la ville de Paris, en 1983¹⁶.

La propia González incorporó este tipo de *work-in-progress* presencial cuando comisionó tres de las ya históricas exposiciones que formaron parte de la extensa muestra *Procesos: cultura y nuevas tecnologías*, con la que en 1986 se inauguró el Centro Nacional de Arte Reina Sofía en Madrid. Ella organizó, por una parte, una antología de los trabajos de los artistas vinculados al Centro de Cálculo de Madrid (José Luis Alexanco, Manuel Barbadillo, José Luis Gómez Perales, Tomás López Nozal, Luis Lugán, Sempere, Soledad Sevilla y José María Yturralde). Por otra parte, para la muestra *Electrografía* en la que presentó una revisión de trabajos de artistas en este campo, González exhibió su *Metamorfosis naciendo* (1986) y obras de Alcalá-canales, Ricardo Cristóbal, Pere Noguera, Paco Rangel, Christian Rigal (conocido por su seudónimo Cejar) y Luisa Rojo. La tercera consistió en la exposición de obras de Sheridan, en cuyo contexto se organizó un *workshop* continuo y abierto al público, donde la artista presentó el sistema Lumena.

A partir de la década de 1980, tanto este tipo de exhibiciones colectivas como la constitución de archivos, centros y museos especializados en la creación electrográfica —muchos de ellos promovidos por artistas— contribuyeron a la difusión y la conservación de las obras. Algunos ejemplos son: Centre Copie-Art (1982) en Montreal, Media Nova (1983) en Dijon, Xeros Art Centro (1984) en Milán, M.F.F. Museum für Fotokopie (1985) en Mülheim, el Museo Internacional de Electrografía (1990) en Cuenca —desde 2005 denominado MIDE-CIANT—, vinculado a la Universidad de Castilla-La Mancha.

A partir de 1992, González tomó la iniciativa de crear el Generative Systems Spain con el objetivo de difundir, a escala nacional y europea, la experiencia de Sheridan en este ámbito y promover una red de colaboración entre los agentes activos. La artista también dirigió ese año una edición de los Talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid, titulado «La poética de la tecnología» (pp. 144-145). La semana de clausura del taller contó con la presencia de Sonia Sheridan, Jamy Sheridan y John Dunn (creador de Lumena y Oasis).

La accesibilidad y la economía de la fotocopidora la convirtieron en herramienta elemental y transversal para una especie de *art povera* del *media art*, para el que se requería más creatividad y conceptualización que conocimientos técnicos. «La fotocopidora tenía un lado doméstico que resultaba muy atractivo para muchas de nosotras»¹⁷, manifestó González.

¹⁵ Ver el texto de Sheridan en el catálogo de la exposición *Procesos*, pp. 58-59.

¹⁶ En general, estos eventos fueron financiados por las respectivas empresas fabricantes que pusieron a disposición las máquinas como estrategia de *marketing*.

¹⁷ Marisa González, «What Happened to the Pioneers?», texto de la conferencia pronunciada en el International Symposium for Electronic Art, organizado en la University of Quebec durante septiembre de 1995.

La otra cara de la moneda era que, precisamente por esta domesticidad, la electrografía «estaba devaluada en el panorama artístico y se la consideraba “solo una fotocopia”, sin transcendencia comercial. Teniendo esto en cuenta —argumenta González—, las mujeres no se preocupaban por posicionar y orientar su obra comercialmente, ya que no había ningún mercado para este tipo de trabajo, así que los artistas se sentían absolutamente libres haciendo sus investigaciones»¹⁸. Hay que recalcar asimismo que no solo el mercado del arte ignoró estas prácticas en la época¹⁹, sino que la historia del arte dominante hizo caso omiso de este tipo de creación durante muchas décadas.

Como ya lo habían manifestado artistas como Sheridan y Cejar, González también critica el uso del término *copy art*: «Es una denominación errónea, puesto que el trabajo no es solamente el de una fotocopidora, es mucho más ambicioso, lleva consigo una mayor elaboración y generación de formas e ideas»²⁰. No se trataba de copiar trivialmente fotografías u otros objetos, sino de desarrollar modos de representación que pudiesen plasmarse utilizando los recursos disponibles. Como puntualiza Sheridan, «más bien utilizábamos los principios sobre los que se basan las fotocopadoras para crear imágenes originales»²¹.

IMÁGENES TÉCNICAS

Entre 1971 y 1977, Marisa González desarrolló sus investigaciones en Chicago y Washington D. C. con reproducciones y fotocopias realizadas con la C-in-C, los materiales consumibles de la máquina (como el rollo de papel continuo metalizado en tricromía²²), la máquina 3M Thermo-Fax (impresión termográfica) o papeles emulsionados sensibles a la luz, al calor y a la presión (la matriz, utilizada en ofimática para la reproducción y la copia) con los que generó monotipos²³, transferencias (*color retransfer*) y *collages*. Según ella, para dichas manipulaciones utilizaba todos los instrumentos a su alcance, desde planchas domésticas, máquinas de hacer gofres, punteros eléctricos, soldadores industriales, prensas de montaje fotográfico, dispositivos técnicos o cualquier otro artefacto que generara calor y presión.

¹⁸ Íd.

¹⁹ Diferentes fuentes señalan que la primera galería comercial de arte especializada en electrografía abrió sus puertas el año de 1992 en París: Galerie Toner.

²⁰ Marisa González, *Sistemas generativos*, óp. cit., p. 16.

²¹ Sonia Sheridan, «Sistemas generativos», óp. cit., p. 46.

²² Para entender los resultados obtenidos por González, es interesante conocer el funcionamiento de la 3M Color-in-Color: la máquina utilizaba rollo de papel continuo metalizado en tricromía (amarillo, magenta y cian) fabricado con una película de óxido de zinc y, por la otra cara, con los respectivos pigmentos. Al pulsar el botón de inicio, la lámpara de la fotocopidora parpadeaba durante 30 segundos, tres veces. Durante este proceso de barrido, la luz reflejada pasaba sucesivamente por tres lentes o filtros correspondientes a los tres ciclos de exposición (este era el tiempo que González disponía para intervenir). Al igual que en la impresión cromogénica, la C-in-C generaba imágenes en color por síntesis: una mezcla proporcional de amarillo y magenta producía la escala roja; de amarillo y cian, la escala verde; y de magenta y cian, la escala azul. El color blanco acromático compensaba las diferencias de valor. Mezclando todos los colores se obtenía el negro. Era posible ajustar o manipular la intensidad de los colores. La copia se imprimía en rollo de papel blanco térmico en formato DIN A4.

²³ Resultado obtenido a partir de la presión térmica ejercida entre un original pigmentado y un soporte al que se adhieren dichos pigmentos.

Estas técnicas, que ella perfeccionó a lo largo del tiempo, fueron determinantes para definir y consolidar gradualmente su estética. Procesos de repetición, duplicación y recorte de una misma imagen permitían secuenciar elementos o enlazar temáticas. Los más diversos resultados eran logrados mediante oclusiones, superposiciones o intervenciones en la fuente de información sobre el cristal (el campo luminoso) de la fotocopidora y el posicionamiento de esta en relación con la dirección de barrido de la luz durante el proceso de fotocopiado. González suele referirse a este efecto como «pintura a la luz»²⁴. Otras intervenciones se derivaban de movimientos de la fuente de información: los que se producían en una misma dirección originaban efectos temblorosos; los movimientos en diagonal provocaban efectos ondulatorios, y las operaciones rotatorias o deslizantes generaban resultados análogos en la fotocopia sobre papel.

La «ventana» de cristal de la fotocopidora se convirtió en campo de acción, un área susceptible de manipulación de las fuentes de información. Cuando utilizaba la C-in-C, en el transcurso de los 90 segundos que duraba el proceso de fotocopiado de cada uno de los tres tonos, la artista manipulaba activamente la fuente «con movimientos de traslación, barridos, oclusiones, en una vertiginosa acción performativa cuyo final era impredecible, pero que formaba parte de la magia de la intervención en el instante preciso»²⁵. Asimismo, su experimentación no se ceñía al fotocopiado. También se interesó por el reciclaje de materiales de desecho. En algunos experimentos, fotocopió directamente fragmentos del cuerpo, como la mano o el rostro, dando lugar a autorrepresentaciones fantasmagóricas.

Tras su regreso a España en 1977, González dio continuidad a su investigación sobre todo con los materiales traídos de los Estados Unidos y los papeles térmicos de la C-in-C que Sheridan le había donado. Debido a la baja calidad de los resultados de las máquinas fotocopadoras disponibles en España en aquella época, la artista realizó frecuentes viajes a los Estados Unidos para producir electrografías a partir de diapositivas. También intensificó su búsqueda de nuevas soluciones predominantemente formales y de materiales poco convencionales para descubrir nuevas texturas visuales, como el algodón, plantas reales o canicas de cristal²⁶.

A partir de la década de 1990, tres tecnologías fueron decisivas para los nuevos caminos abiertos por González en su producción de imágenes técnicas bidimensionales²⁷. Una siguió relacionada con la fotocopidora y la electrografía, otra con el ordenador y la imagen digital, la tercera con la telecomunicación vía fax.

En 1992 Sonia Sheridan le donó el equipo Lumena de *software/hardware* desarrollado por uno de sus alumnos, el informático John Dunn, y que ella ya había mostrado en el *workshop* de 1986 celebrado en el Centro de Arte Reina Sofía. Este sistema de captura de imagen del exterior en tiempo real mediante una cámara de vídeo (señal analógica) se conectaba al ordenador. Una vez convertida en imagen de datos, el *software* Lumena de infografía permitía su manipulación con un lápiz óptico. Su primera serie con ese sistema fue *Retratos Lumena* (1992-1995, pp. 148-149). En sus palabras:

²⁴ Christian Rigal también emplea el término en sus textos. Ver Christian Rigal, «Cuando la copia se convierte en un original», en *El País*, 22 de enero de 1984.

²⁵ Marisa González, «El desafío de la tecnología en el proceso creativo», en María Goicoechea de Jorge y Laura Sánchez Gómez (eds.), *Voces encendidas. Mujeres, arte y tecnología*, Madrid, CSIC, 2023, p. 136.

²⁶ Las obras resultantes de esta primera etapa de su producción con electrografía se tratan en otros textos de este libro, por lo que no me extiendo en este aspecto.

²⁷ Otras tecnologías fueron el vídeo y posteriormente el Internet.

En mi estudio recibía la visita de artistas, galeristas, teóricos, críticos, todos relacionados con el mundo del arte, que posaban delante de la videocámara. Con el lápiz óptico congelaba la imagen que nos interesaba y la registraba en discos externos, por entonces, disquetes o *floppy disks* de 5 y de 3,5 pulgadas. Paralelamente a este registro de imágenes de los amigos del mundo del arte, trabajé con cabezas de muñecos y sus extremidades, que, del mismo modo, registraba en el ordenador. Esta serie se expuso en la sala Rekalde de Bilbao dentro del marco del festival Bilbograph 95²⁸.

Ese mismo año Canon lanzó al mercado español la fotocopiadora Color Bubble Jet 145 que podía realizar copias de gran formato, por ejemplo en DIN A1. González empezó inmediatamente a experimentar con esta máquina, cuya tecnología se basaba en el escaneado y, con ello, el proceso de registro de la fuente de información era más lento. Eso favoreció las intervenciones más precisas sobre la imagen u objeto durante un lapso de tiempo un poco más dilatado.

El uso de medios de telecomunicación en el contexto artístico procedió del primer contacto de la artista con la tecnología del fax en el programa Generative Systems. Exploraban el potencial del fax como transmisor a distancia de sonido, además de mensajes en papel, y con ese la creación de imágenes basadas en sonidos, como describió Sheridan²⁹. Transformar los medios de comunicación discursivos en medios creativos y participativos significaba, en aquel momento, una revolución. Un arte basado en medios de telecomunicación de baja tecnología (*low-tech*), como el fax, el teléfono o el *slow-scan television*, no podía limitarse a adaptar y ajustar modelos del pasado o de otros medios, sino que debía ser capaz de crear nuevos modelos basados en la desmaterialización del objeto de arte y en la interactividad. Estas fueron las motivaciones preliminares para el desarrollo de estaciones de fax concebidas para fomentar la colaboración de artistas situados en diversas partes del mundo, una especie de conversión del *mail art* en arte de la intercomunicación casi en tiempo real.

Este arte pretendía fomentar, además del *network* y la teleparticipación internacional a distancia, una transmisión bidireccional de información entre artistas en un determinado contexto. El llamado *fax art* seguía vinculado, sin embargo, a la materialidad del mensaje recibido en papel térmico y, de hecho, aunque imbuido de mentalidad colaborativa, no se lograba por lo general una comunicación verdaderamente interactiva³⁰. La apuesta por la desmaterialización y la interactividad se vio favorecida por las nuevas tecnologías digitales que se desarrollaron sobre todo a partir de la década de 1980, como los *electronic mailbox network* [red de buzones electrónicos de arte], mucho antes de la expansión de la World Wide Web.

En el contexto español, en la II Bienal Internacional de Electrografía y Copy-Art de Valencia (1988) se instaló una estación de fax para el intercambio de obras a distancia. Contaron con la participación de muchos de los artistas relacionados con la electrografía, como

²⁸ Marisa González, «El desafío de la tecnología en el proceso creativo», óp. cit., p. 146.

²⁹ Sonia Sheridan, «Sistemas generativos», óp. cit., p. 46.

³⁰ Una experiencia temprana en este sentido fue *Panels for the Walls of the World* (1970), de Stan VanDerBeek, por entonces artista residente en el Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology (MIT), quien utilizó la máquina de fax para transmitir a distancia imágenes que formaban un gran mural compuesto de 180 *collages*.

Alcalacanales (comisarios de la muestra), Ruth Breil, Clare Foster, Franz John, Jürgen O. Olbrich, Rubén Tortosa, Klaus Urbons, entre otros. El propio Tortosa asumió el proyecto basado en el fax, *La activación de la superficie plana*, desarrollado en el contexto de la exposición *Variaciones en Gris*³¹ organizada por la Fundación Telefónica de Madrid en 1992. Además del típico envío de mensajes, se propuso implicar al espectador en el proceso, animándole a apropiarse de ellos. Se colocaron una serie de aparatos a dos metros y medio del suelo, fraguando una estética instalativa que enfatizaba la preeminencia del *medium*. González participó en la exposición con la obra en homenaje a Juan Gris, *De un comienzo a un final* (1992), realizada con la Color Bubble Jet 145. Este trabajo de gran dimensión estaba compuesto por diez imágenes en formato DIN A1.

González participó en diversos eventos internacionales de *telecommunication art* a partir de 1990. Ese año colaboró con dos proyectos basados en el uso del fax: *People to People*, organizado en Praga por Jean Claude Anglade, del grupo Manufactura, y *City Portraits*, celebrado en la Galerie Donguy de París, a raíz de una convocatoria del grupo Art Réseaux, coordinado por Karen O'Rourke. En 1992 participó en la convocatoria internacional de un evento integrado en la Documenta IX de Kassel para una performance de «binarización» (mensajes enviados a partir de un enlace por red RDSI) bajo el lema *Mémoire du XXème siècle*, coordinada por Bernard Demiaux y cuya indicación era «define el hombre, la mujer, el objeto y el acontecimiento que, en su opinión, mejor expresan el siglo XX en la memoria humana». Los mensajes procedían de África del Sur, América Central, América del Norte, Europa, África del Norte y el Sudeste Asiático. También en 1992, González colaboró con otro proyecto de *fax art*, *The Longing of the Electronic Media for Nature*, promovido por Pietro Pellini y Yola Berbesz, y realizado en Gmund, Alemania.

En 1993 el Círculo de Bellas Artes organizó la exposición *Esto no es una crisis* en la que González presentó *Estación fax / Fax Station* (pp. 140-143) en colaboración con sus alumnos del taller: «¿Esto no es una crisis?». El grupo lanzó una convocatoria internacional centrada en el tema de la crisis cultural. Los veinte artistas participantes procedentes de diez países enviaron sus contribuciones mediante fax en un periodo de tiempo determinado (de las 17 horas hasta las 8 horas de la mañana, aprovechando el horario de cierre de las oficinas que utilizaban el aparato). El fax receptor estaba colgado de la cúpula del salón de baile. A medida que se imprimían los mensajes recibidos, el papel continuo descendía hasta el suelo. La artista creó un amplio círculo compuesto por fotocopias de los mensajes recibidos durante la duración del evento³², cuyos contenidos podían ser vistos o leídos por el público. En el año 1995 organizó otra estación fax en el festival Bilbograph, en la Sala Rekalde de Bilbao. Luego, en 2015, reinstaló la estación fax madrileña en su exposición *Registros domesticados* en la Tabacalera de Madrid.

ESTÉTICA PROCESUAL

Marisa González y yo colaboramos por primera vez en 1994, cuando organizamos su exposición individual en el espacio independiente que Thomas Nölle y yo dirigimos en Barcelona, la Asociación de Cultura Contemporánea L'Angelot, inaugurado en 1993 y especializado en arte y tecnología. En esta exposición, titulada *Otras miradas en el tiempo*, presentó una selección de la

³¹ Entre otros fueron invitados a colaborar Paulo Bruscky, David Hockney, Les Levine, Bruno Munari, Antoni Muntadas y Sonia Sheridan.

³² Debido a la obsolescencia propia del papel térmico, solo se conservaron las aportaciones de los artistas precisamente por estas fotocopias.

serie de electrografías *Miradas en el tiempo* (1992-1993, pp. 120-121) y de la serie *Clónicos* (1993, pp. 152-155), realizada con Lumena. Sobre el concepto expositivo, ella precisaba:

La mirada nostálgica y crítica, que represento mediante el empleo de la imagen de la prensa de una misma mujer, [...] la utilizo como metáfora de los complejos deseos y limitaciones, vivencias y silencios, inherentes al desarrollo personal del individuo contemporáneo. La imagen de la publicidad, creadora de falsos mitos, falsos cultos, falsos deseos, vértigos de identidad. La otra mirada es la representación directa y manifiesta de la violencia: el cuerpo fragmentado, la imposición del silencio como anulación, la disolución del espacio y de la identidad; los silencios soterrados de la violencia; la violencia como testimonio de la sociedad actual³³.

Al entrar en contacto más directo con su obra, le comenté que percibía una relación significativa entre sus métodos de generación de imágenes técnicas y aquellos propios de la composición musical. En un texto del año 2000, Sheridan llegó a una conclusión similar, comentando que «Marisa componía imágenes, como si compusiera música, de una forma muy personal e intuitiva con cada tecnología»³⁴.

Su formación musical inicial en el Conservatorio de Bilbao, finalizada a principios de la década de 1960, contribuyó sin duda a moldear su estilo de trabajo³⁵. El concepto de variación sobre un tema es una de las formas fundamentales en la composición musical: conservando la esencia del *leitmotiv* y su lógica interna, cada variación añade alteraciones, figuraciones o transformaciones rítmicas. Asimismo, la estructura original puede sufrir fragmentaciones, cambios contrapuntísticos (contrastes visuales, en su caso) e incluso una amalgama con variaciones anteriores. Muchas de estas técnicas las aplica en sus series electrográficas y también en la generación audiovisual y computarizada de imagen.

Otra cuestión que acerca su método al de la música es la creación de planos; en música se habla de plano sonoro, en su caso yo hablaría de plano visual. La búsqueda de diferentes texturas, concepto también corriente en la composición musical, es un tercer elemento presente en sus series electrográficas. Las texturas de transición o de desarrollo aportan dinamismo, movimiento y variabilidad a la composición visual, mientras que la función expositiva otorga estabilidad temática a la serie, como también ocurre en la construcción melódica.

Otro de los recursos más transversales en su producción es el de la aleatoriedad. Se trata de una práctica bien conocida en el arte: los surrealistas recurrieron a ella para esquivar el control consciente en la creación de las obras. En la música, John Cage, a partir de la década de 1950, comenzó a trabajar con los parámetros de variabilidad, azar e indeterminación. Influida por el músico, Nam June Paik adaptó esta noción al concepto de *random access* a la electrónica en sus obras de videoarte, instalación y *telecommunication art*. La exploración del azar o *randomismo* prácticamente nació con el arte electrónico y el *computer art*. En el caso de González, ella basó en gran medida su proceso de creación en la acción experimental

³³ Marisa González citada en Claudia Giannetti (ed.), *Work in progress 1993-1997*, Barcelona, ACC L'Angelot, 1997, p. 18. Las fechas de la exposición fueron del 18 de octubre al 11 de noviembre de 1994.

³⁴ Sonia Sheridan, «Sistemas generativos», óp. cit., p. 48.

³⁵ Lo que le apartó del camino profesional de intérprete musical fue, según sus palabras, la exigencia de la práctica fundamentada en la continua repetición de las mismas partes de una partitura; «yo soy incapaz de repetir lo mismo una vez tras otra», explica la artista.

y espontánea sobre los soportes y la fuente de información: temporalidad combinada con la gestualidad improvisada. En su arte el azar fue utilizado como factor desencadenante de descubrimientos inesperados.

La analogía musical abandona la temporalidad del plano compositivo para adentrarse en la espacialidad de sus *Grafías musicales*, título de su serie creada entre 1989 y 1990 (pp. 132-139). La dimensión visual de los grafismos de partituras experimentales, como las de Cage, Javier Darías o Llorenç Barber, que le sirvieron de inspiración para esta obra, convive con la trama de la percepción sensorial y pictórica, en su mayoría compuesta por paneles verticales pero también horizontales o en montajes tridimensionales o instalativos con tubos transparentes de diferentes tamaños. Esta cohabitación entre música y arte visual plasma la visualidad del sonido alusivo a cuerdas percutidas, los ritmos de repeticiones, flujos e intervalos, las dinámicas de notas que trascienden el pentagrama, la continuidad y discontinuidad compositivas.

Si bien es cierto que ha habido otros artistas que han trabajado con el medio electrográfico, tan excepcional es la trayectoria de González como destacada es su producción por su coherencia, amplitud e incansable experimentación, así como por una singular constancia a lo largo de medio siglo de actividad. La impronta de su personalidad y su energía vital están presentes en cada una de las imágenes que generó. Quizá precisamente porque supo integrar en el proceso de trabajo con tecnologías algo que suele ser ajeno a las máquinas: la performatividad, la intuición y la espontaneidad del *gesto* creativo.



Marisa González, instalaciones *Escala del ciclo cerrado* (arriba) y *Luz en tres tiempos* (abajo), ambas de la serie *Grafías musicales*, Centro de Arte Eusebio Sempere, Alicante, 1990



NOTAS SIN PARTITURA, ÓRGANOS SIN CUERPO, NADA QUE CELEBRAR: APUNTES GENEALÓGICOS SOBRE LA MÚSICA MUTILADA DE MARISA GONZÁLEZ

Miguel Álvarez-Fernández

Hacia el final de mi primera visita al estudio de Marisa González en la madrileña calle de Argensola, después de varias horas de apasionante y sincera conversación, y cuando yo ya apagaba mi fiel grabadora de sonido —mucho menos fiable, en todo caso, que mi memoria—, la artista, quizá preocupada por la cantidad de cosas que ella misma había dicho ante ese aparato a lo largo de aquella memorable tarde, pronunció unas palabras que tal vez podrían explicar no solo su lugar en la historiografía del arte contemporáneo español, sino acaso también su peculiar manera de estar en el mundo:

Esto me ha pasado desde que era joven. Mis colegas artistas, al ser entrevistadas por periodistas o académicos, siempre tenían preparadas varias frases, o por lo menos varias ideas principales, que les servían para que quedase muy, muy claro aquello que querían transmitir en ese momento. Yo, en cambio, me enrollaba contando todo tipo de historias y luego no se entendía bien lo que quería decir¹.

(Aunque se acaba de utilizar el formato propio de una cita textual, en realidad el contenido de este último párrafo está reconstruido de memoria, pues justo en ese momento, como se mencionó anteriormente, la casi humeante grabadora había sido apagada.)

Buena parte del trabajo —y, sobre todo, del pensamiento— artístico de González debe ser recuperado de memoria. A través del recuerdo de anécdotas, o de ciertos episodios de su vida, que ella siempre narra con la gracia y la precisión propias de quien domina el arte de la conversación.

Quizá Marisa Gonzalez no nos haya dejado frases pomposas que sinteticen con contundencia y aplomo las líneas maestras de su poética. Quizá tampoco podamos recuperar aquí ningún rimbombante titular periodístico que nos confirme, ahora, el indudable alcance estético de su obra. Pero es que quizá nosotros deberíamos preguntarnos, aquí y ahora, si todavía necesitamos —y, sobre todo, si aún queremos— que nuestros relatos acerca del pasado —y, en especial, de quienes trabajaron para ponernos las cosas más fáciles a los que hemos venido detrás— estén contruidos a partir de titulares periodísticos y de sentencias campanudas.

Porque ¿qué nos estamos perdiendo cuando solamente atendemos a esos discursos tan redondeados, tan ahormados en los moldes propios de los artistas «exitosos», que pueblan —sobrepueblan, más bien— los libros de Historia del Arte? Podemos olvidarnos, por ejemplo, de artistas que, como González, confiesen sin reparo que no son, en absoluto, perfeccionistas. También es fácil desatender a quienes, en lugar de estar continuamente pendientes de añadir más y más líneas a sus suntuosos currículums artísticos, han dedicado enorme tiempo y energía a trabajar por y para los —y, sobre todo, las— demás.

¹ Marisa González en conversación con Miguel Álvarez-Fernández el 3 de diciembre de 2024 en Madrid.

Respecto de este último apunte —tan pertinente, por cierto, para tantos y tantas artistas más jóvenes—, cabría incluso precisar cómo en el caso de nuestra artista el compromiso activista desborda las formas más ortodoxas —y reconocibles, y reconocidas— de militancia. Un ejemplo puede resultar particularmente esclarecedor: González es una consumada wikipedista, responsable de la creación de más de doscientas entradas en la famosa enciclopedia digital colaborativa, mayoritariamente dedicadas a mujeres que trabajan en el ámbito del arte contemporáneo. Tal vez no parezca, esta concienzuda labor de documentación y edición, una práctica especialmente heroica². Pero si se tiene en cuenta el alcance y la repercusión de esos centenares de nuevas páginas (por no hablar de las más de mil entradas en las que ha colaborado), se podrá vislumbrar el tipo de transformaciones —lentas, espaciosas, sutiles, nada escandalosas— que González ha propiciado no solamente a través de aquello que los académicos más sosos y despistados identificarían claramente como «obras de arte».

Es importante insistir en que para González no existe fractura, ni salto alguno, entre la militancia feminista y la práctica artística, entre las multicopistas que reproducen pasquines comunistoides y las fotocopadoras que celebran a Walter Benjamin y a Jean Baudrillard, entre la Wikipedia y el Museo Reina Sofía... Que no hay diferencia, en fin, entre la vida y el arte, por citar una vez más la paradigmática formulación fluxista (y, en esa medida, heredera de la obra/vida —es decir, del pensamiento— de John Cage).

En la conversación antes citada, al ser preguntada acerca de los recuerdos que guardaba de su paso por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, el primero que acudió a su memoria fue una visita del grupo Zaj. Sin duda este colectivo —acaso el más relevante e influyente para la creación artística española en la segunda mitad del siglo XX— representa la más directa penetración de la poética Fluxus en nuestro país. Más concretamente, Juan Hidalgo (fundador del grupo en 1964, junto con Walter Marchetti y Ramón Barce —Esther Ferrer se uniría tres años después—) reconstruyó, en 1976, una suerte de árbol genealógico a través de las seis fotografías que integran su obra *Zajografía*, en la que, de izquierda a derecha, aparecen Marcel Duchamp, John Cage, Erik Satie, Buenaventura Durruti, el propio Hidalgo y Marchetti. Todos ellos tienen en común con Marisa González, además de su talante progresista (en lo estético y, con algunos matices, también en lo político), que tampoco eran, precisamente, unos perfeccionistas.

Otro recuerdo que nuestra artista guardaba de aquella etapa formativa incide en esta misma idea. Cuando Eusebio Sempere —una excepción dentro del «profesorado decimonónico, clásico, academicista, aburrido, monótono»³— llevó a sus estudiantes de la Escuela Superior de Bellas Artes al Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, González constató que aquella aproximación al uso artístico de la tecnología no resultaba, en absoluto, interesante para ella:

En aquellos años, en el Centro de Cálculo eran ingenieros programadores los que manejaban el gran ordenador y la generación de imágenes era mediante tarjetas perforadas. El artista daba las directrices al programador. Era una herramienta que sirvió a aquellos artistas geométricos, constructivistas, que exploraban la línea y sus variantes de las formas. Yo era mucho más directa, inmediata, muy poco matemática. Por esta razón, cuando llegué

² Especialmente si se compara, por ejemplo, con aquella ocasión, a principios de la década de 1970, en la que González fue detenida por «los grises», acusada de reunión ilegal. La artista había congregado en Madrid a representantes de las cuatro escuelas de Bellas Artes del país (nótese que reunir hoy semejante cónclave, que además tenía el propósito de modernizar los estudios de esa carrera, resultaría igualmente heroico).

³ María Pallier, «Marisa González», *Metrópolis*, 3 de octubre de 2016, <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-marisa-gonzalez/3552118> [última consulta: 28/10/2024].

a Chicago al Art Institute y descubrí de inmediato Generative Systems con Sonia Sheridan, me fascinó porque no tenía nada que ver con el Centro de Cálculo, nosotros éramos los que manejábamos las máquinas, las manipulábamos, las alterábamos, las olíamos, era un taller muy sensorial y directo, el resultado obtenido era muy plástico, lleno de color, texturas, materias, todo un mundo de exploración muy singular y único⁴.

Efectivamente, ya entonces la poética de González se alejaba de la de artistas coetáneos, como Elena Asins, Soledad Sevilla o José María Yturralde⁵, para aproximarse a la de, por ejemplo, Lugán (Luis García Núñez), que de hecho nunca llegó a encajar en el clima propio del Centro de Cálculo, y a quien nuestra artista califica, justamente, como «un verdadero precursor del *media art* en España»⁶.

Trazar toda esta genealogía estética de González nos ayuda, ahora, a encuadrar adecuadamente sus colaboraciones con músicos como Javier Darías y Llorenç Barber, cuyas respectivas biografías atestiguan no solamente una fundamental impronta del pensamiento de John Cage, sino también una enorme proximidad —estética y personal— con su primer embajador en España, el antes mencionado Juan Hidalgo.

El primer contacto de Javier Darías con el arte conceptual tuvo lugar durante el servicio militar, pues allí coincidió con Nacho Criado. Unos años después Darías conoció al propio Cage en Cadaqués, con motivo de una exposición de trabajos del autor estadounidense vinculada al estreno en España de sus *Estudios Australes XVII al XXXII*, a cargo de la pianista Grete Sultan. Allí Darías coincidió, también, con Teeny Duchamp, así como con otros compositores como Horacio Vaggione, Josep Maria Mestres Quadreny, Manuel Valls Gorina y Carles Santos.

Poco después, en 1977, y gracias a su relación con Criado (que informó a Darías de que Hidalgo había regresado de Milán a Madrid), comenzaron unas clases quincenales a las que el compositor alcoyano se refiere con estas palabras: «De nuevo debo hacer referencia a ese secreto deseo de ser el discípulo predilecto, pero en mi caso se confirma otra vez que toda sensación de exclusividad se convierte en absoluta certeza al haber sido el único discípulo de composición del Maestro Hidalgo»⁷.

⁴ Marisa González en entrevista vía correo electrónico con Patricia Mayayo el 1 de octubre de 2014, citada en Patricia Mayayo, «Los primeros años de Marisa González: experimentación, tecnología, prácticas colaborativas y compromiso feminista», en *Registros domesticados* [cat. exp.], Madrid, Tabacalera Promoción del Arte, 2015, p. 28.

⁵ El matematicismo de Yturralde, no obstante, quedaría matizado unos años después, durante su estancia en el Massachusetts Institute of Technology (MIT), donde entró en contacto con el pensamiento de Richard Buckminster Fuller —una influencia fundamental para John Cage—; aún más tarde, siempre en esa etapa estadounidense, el artista conquisense colaboró con Charlotte Moorman y Nam June Paik, artistas estrechamente vinculados al movimiento Fluxus, cuyas respectivas poéticas también podrían emparentarse con la de González.

⁶ Marisa González en conversación con Miguel Álvarez-Fernández, óp. cit. Sobre el gusto por «la materialidad física y hasta emocional de los primeros ordenadores» profesado por Lugán, se recomienda escuchar Miguel Álvarez-Fernández, «In Memoriam Luis García Núñez, Lugán», *Ars Sonora*, 2 de octubre de 2021, <https://www.rtve.es/play/audios/ars-sonora/in-memoriam-luis-garcia-nunez-lugan-02-10-21/6121462> [última consulta: 28/10/2024].

⁷ Javier Darías, «Mis maestros... y yo», página web del artista, <https://lepis-darias.blogspot.com/p/mis-maestros-mis-colaboradores-mis.html> [última consulta: 28/10/2024].

Por su parte, en marzo de 1970 Llorenç Barber asistió en Valencia a un concierto Zaj que le causaría un «choque irreversible», determinando para siempre su camino como creador y pensador (en 1978 Barber dedicó a Zaj —y, muy especialmente, a Hidalgo— la tesina con la que culminó su licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección de Simón Marchán⁸). Por supuesto, también debemos al compositor valenciano un librito, simplemente titulado *John Cage*, que durante años nos sirvió como verdadero vademécum —al ser la única publicación en castellano sobre ese autor—, y que editó el Círculo de Bellas Artes en 1985 (se iniciaba entonces un periodo, por cierto, en el que esa institución —a diferencia de lo que sucede ahora— prestaba gran atención a los artistas más jóvenes y prometedores, gracias al impulso —por no decir militancia—, precisamente, de figuras como González).

Todas estas experiencias de Darias y Barber, al confluir —ya a comienzos de la última década del siglo XX— con las investigaciones artísticas desarrolladas por González primero en Chicago, después en Washington y posteriormente en España, resultaron en un novedoso capítulo dentro del catálogo de nuestra artista, integrado por varias series de imágenes generadas electrográficamente a partir de la notación musical de los compositores antes mencionados (así como de otros autores, también de raigambre clásica).

Conviene subrayar que ese importante capítulo, pese a su notable originalidad, se integra perfectamente en el conjunto de la producción artística de González, en primer lugar porque incorpora —como uno de sus principales ejes conceptuales— la noción de secuencia, omnipresente en el trabajo de una autora cuya formación artística —no lo olvidemos— comenzó con la carrera de piano en el Conservatorio de Bilbao.

Es posible imaginar a aquella niña de clase media, heredera de la burguesía vasca (aunque en un contexto familiar truncado por el prematuro fallecimiento de su madre, precisamente el año en el que Marisa González debía terminar sus estudios musicales), repitiendo vez tras vez unos ya obsesivos pasajes extraídos del repertorio clásico-romántico (ese limitado catálogo del que aún no han salido, por cierto, los programas académicos de los conservatorios actuales, lo que sin duda facilita este ejercicio de imaginación). También es tentador conectar esas reiteraciones musicales casi infinitas con los trabajos realizados por González, años después, mediante fotocopiadoras (obras articuladas, por lo general, mediante series). Esa cadena de asociaciones podría llevarnos, incluso, a relacionar todos estos planteamientos con una cierta comprensión del minimalismo.

Para la filosofía de la música este concepto estético —el minimalismo— siempre ha resultado problemático, especialmente por su peculiar relación con el desarrollo que esta tendencia ha experimentado en otras disciplinas como la arquitectura o, ciertamente, las (llamadas) artes visuales. Pese (o, quizá, debido) a la popularidad alcanzada por autores como Philip Glass —que en 1976 estrenó su *Einstein on the Beach* en el Festival de Aviñón, unos meses antes de que se presentara en el Metropolitan de Nueva York— y, en menor medida, Steve Reich —autor, a mediados de la década de 1960, de composiciones electroacústicas repetitivas como *It's Gonna Rain* y *Come Out*—, es importante recordar las experiencias previas de otros autores estadounidenses como La Monte Young, ligado al movimiento Fluxus y autor, ya en 1958, de un trabajo clave para el desarrollo del minimalismo: el *Trio for Strings* [Trío para cuerdas]. Incluso

⁸ Ese texto ha sido publicado más de cuarenta años después: Llorenç Barber, *Zaj. Historia y valoración crítica*, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2019. Para una evaluación crítica de este ensayo, se recomienda escuchar Miguel Álvarez-Fernández, «Zaj. Historia y valoración crítica», con Llorenç Barber y Fernando Castro Flórez», *Ars Sonora*, 22 de febrero de 2020, <https://www.rtve.es/play/audios/ars-sonora/ars-sonora-zaj-historia-valoracion-critica-llorenç-barber-fernando-castro-florez-22-02-20/5520365/> [última consulta: 28/10/2024].

sería posible apelar, como un remoto antecedente de estas formas de pensamiento musical, a la obra de Erik Satie, quien, recordemos, formaba parte de aquella *Zajografía* de Juan Hidalgo antes evocada. En todo caso, de nuevo la figura de John Cage se revela como fundamental en todas estas genealogías, y confirma la solidez de los nexos que —al igual que sucede en el ámbito de las artes visuales— unen el arte conceptual con los primeros minimalismos.

Las conexiones entre el trabajo de González y las más tempranas prácticas artísticas conceptuales son evidentes, pero quizá su relación con los minimalismos deba ser matizada... O, más bien, tal vez debamos ampliar nuestras concepciones acerca del minimalismo para entender mejor ciertos aspectos de su producción artística⁹.

Algo muy similar sucede, de hecho, al enjuiciar estéticamente las respectivas propuestas de Darias y Barber (podría añadirse perfectamente a este listado el nombre de Carles Santos, mencionado anteriormente). «Minimalismo mediterráneo» es una expresión posible para aludir a la poética compartida por esos autores, pero desde luego no se aplica bien al trabajo de González, no ya, evidentemente, por su origen vasco, sino más bien porque el carácter festivo o celebratorio que preside la obra de los tres valencianos está completamente ausente en la poética de nuestra artista. Quizá una mujer feminista como González deba compartir, en este punto, el sentimiento de una persona hispanoamericana el día 12 de octubre: no hay nada que celebrar¹⁰.

Sí se puede apreciar, por otra parte, una sugestiva coincidencia entre los compositores citados y González: sus propuestas artísticas siempre interpelan, de una forma u otra, al cuerpo¹¹. Los anteriores comentarios de nuestra artista respecto de las líneas de trabajo desarrolladas en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid recuperan aquí su valor; el

⁹ A este respecto, cabría afirmar de Marisa González lo mismo que aquí escribimos sobre Llorenç Barber: «Toda rigidez, por tanto, se disipa vaporosamente para adaptarse a cualquier nuevo contexto, y por ello nos cuesta identificar a Llorenç con una determinada escuela estética (de esas que a veces son más férreas que los peores partidos políticos), pero al mismo tiempo todos los que admiramos su música estamos unidos por [...] un cierto aire de familia. Se podría hablar del minimalismo, pero esa conexión obedece —sobre todo— a una percepción que salpica un sutil renglón de este libro: “En Europa se confunde demasiadas veces lo complicado con lo interesante”, en Miguel Álvarez-Fernández, «Hacia una historia otra de la música contemporánea española: cuando Llorenç Barber escribe como un incorregible intelectual europeo», prólogo de Llorenç Barber, *Aire que se pronuncia. Escritos reunidos*, Madrid, libros de la resistencia, 2024, p. 17. También pueden remitirnos a nuestra protagonista estas otras líneas de ese mismo texto (en las que, por cierto, se alude a una gran diferencia entre Barber y sus maestros, relacionada con una dimensión política que también separó a González de, por ejemplo, sus colegas en el Centro de Cálculo: «Barber, efectivamente, se toma la música igual que afronta la vida. Sus composiciones —devenidas, más bien, proposiciones— no responden tanto a un método (no digamos ya un sistema) como a un estilo. Y, más que a un estilo, a una actitud (por no hablar, más bien, de un aroma). Esa actitud, siempre cambiante aunque constante y firme en sus principios, condujo a Llorenç Barber a “pasar página” (en su propia expresión) respecto de Zaj —a diferencia de tantos otros, que allí se han quedado sin inquietarse por la inanidad política, o meramente colectiva, de los individualistas planteamientos estéticos de aquellos pioneros—».

¹⁰ En este sentido, cualquier forma de alegría derivada, por ejemplo, de la concesión a González del Premio Velázquez de Artes Plásticas en 2023 (o, en un sentido parecido, a Concha Jerez en 2017, pues los miembros de aquel jurado sabemos que su labor en el seno de diferentes asociaciones tanto artísticas como feministas fue tomado en alta consideración, frente a otros planteamientos estéticos y vitales marcadamente solipsistas) debe matizarse mucho, pues tales hitos solo se pueden describir como pequeños pasos hacia la aún remotísima meta de la igualdad de género, respecto de la cual nos alejan, cada día, muchos otros sucesos.

¹¹ Las siguientes palabras pueden resumir la presencia —fundamental— del cuerpo dentro de la práctica artística del compositor nacido en Aiello de Malferit: «Al pensar en Llorenç Barber habrá quien visualice, en un primer momento, a alguien encaramado a una vertiginosa espadaña, o una figura que vocifera desde un frágil bajel desamparado en mitad de cualquier estanque, o incluso un perfil quijotesco que percute repetidamente un enorme platillo ubicado —cual baciuelmo— sobre su resonante cabeza (por cierto, es bastante probable que en la representación mental de todas estas escenas Llorenç Barber sonría, e incluso que sus ojos palpiten con cierto brillo). Puede ser, también, que ninguna de estas estampas coincida —en principio— con la imagen que algunos siguen asociando a un intelectual», en Miguel Álvarez-Fernández, «Hacia una historia otra de la música contemporánea española...», óp. cit., p. 11.

conceptualismo de González no nace del cálculo —valga aquí el uso de esta concreta palabra—, ni es resultado de un formalismo abstracto. Su aproximación al concepto —por mucho que este se vehicule, muy a menudo, a través de una máquina— está siempre encarnado. Más específicamente aún, los cuerpos que protagonizan la obra entera de González están mutilados, dañados, castigados. En este punto da igual pensar en *La violación* (1972-1993, pp. 118-119), *La descarga* (1975-1977, pp. 112-115) o en las series tituladas *Clónicos* (desde 1986, pp. 152-155). Incluso los trabajos vinculados a la «arqueología industrial» y a los «registros poscoloniales» se refieren, en ese mismo sentido, al cuerpo, pues nos recuerdan cómo esas arquitecturas fabriles, por un lado, y esos flujos migratorios, por otro, están destinados a producir las formas de corporalidad propias del capitalismo industrial, es decir, cuerpos extenuados (y, en esa medida, castigados, dañados, mutilados).

Pues bien, si admitimos esta hipótesis respecto a la idea de «cuerpo dañado» como eje estético principal dentro del pensamiento artístico de Marisa González, ¿cuál sería, entonces, la conexión entre dicha idea y la utilización de partituras en las obras que aquí se intenta analizar? Podríamos remitirnos, en este punto, al inicio de un artículo destinado a examinar problemas estéticos similares:

Ha sido frecuente, en el contexto de la tradición musical occidental, y más particularmente en el ámbito de las músicas tan erróneamente denominadas «cultas» —como si las demás no lo fueran—, considerar las prácticas relacionadas con la creación sonora desde una perspectiva que privilegia su dimensión mental, en claro detrimento de sus aspectos físicos o, más precisamente, corporales¹².

El texto citado, después de un apresurado análisis histórico que rastrea la pervivencia de esa particular ideología desde la Grecia de Pitágoras hasta nuestros días (pasando por el pensamiento judeocristiano de comienzos de nuestra era), señala que «[...] para alcanzar ese abandono del cuerpo se debieron realizar diversas operaciones —una cierta ingeniería cultural— que, por ejemplo, centrasen la atención del trabajo compositivo en la partitura, y no en el concierto»¹³. Ese más que intencionado «olvido» de la corporalidad, dentro de la tradición clásica occidental, apareja un énfasis en la representación visual del sonido: frente a la fragilidad ontológica de los sonidos y de los cuerpos (que los emiten y los escuchan), la estabilidad de las imágenes que aspiran a describir esos gestos sonoros se configura como un modelo, un ideal. La obra musical no se ubicará —conforme a estas coordenadas ideológicas— en la performatividad del concierto (ni, por supuesto, de la escucha), sino en esos símbolos gráficos —tan cuantificables como los números o las letras— que simulan representar los sonidos de forma perfecta y pura:

¹² Miguel Álvarez-Fernández, «Músicas de acción, músicas sin acción. Genealogía de un cuerpo ausente», *KRATZ*, n.º 1, Tías, Fundación Nino Díaz, 2018, p. 28.

¹³ *Ibíd.*, p. 34.

La pureza —con toda la complejidad estética y ética que acarrea este término— puede ser considerada una de las características (o, al menos, aspiraciones) fundamentales de la corriente de pensamiento que se ha venido explorando. El número es limpio, no está contaminado por el cuerpo y sus secreciones; la suciedad, propia del dominio de lo físico, jamás mancillará la belleza perfecta de las ideas y las ecuaciones; ahora bien, cuando entran en juego los sentidos, aparece también el error, la mentira, la duda...¹⁴.

Ahora alcanza todo su sentido la alusión de González, en el inicio de este texto, a su carácter escasamente perfeccionista¹⁵. Pero entonces, si afirmamos que —dentro de esa tradición musical clásica que se incorporó (literalmente) en los dedos y el espíritu de aquella joven pianista— la partitura representa un ideal, un modelo ajeno al cuerpo y sus sufrimientos (y sus placeres), ¿qué pintan —electrográficamente hablando— esas partituras en las obras aquí analizadas?

La clave, aquí, es que no se trata de partituras, sino de *fragmentos* de partituras (pp. 132-133). Conforme a la tradición clásico-romántica anteriormente evocada, la partitura se configura como un sistema total (y, en esa medida, totalitario; nótese, desde luego, la semejanza con la ideología propia del patriarcado occidental, así como con el sistema capitalista). Nada tiene sentido fuera de ese esquema (general, completo, abstracto) que es la partitura.

Ahora bien, en estas obras la artista nos plantea: ¿qué sucede cuando esa partitura se desmembra? Igual que sucede al contemplar cualquier ruina (también las industriales), ¿solamente nos queda restituir, en nuestra imaginación, una totalidad ya ausente (y que, en realidad, siempre fue imposible), o somos capaces de pensar (y habitar) el fragmento? ¿No somos, nosotros —y no son, nuestros cuerpos—, una suerte de ruina andante, frágil y desorientada, encaminada hacia la muerte?

La partitura, al igual que cada una de esas muñecas que pueblan los trabajos de González, constituye la materialización de un deseo, una fantasía o, acaso, una pesadilla. Cuando la artista descompone esas muñecas, o esas partituras, nos recuerda los elevados costes humanos de esos procesos de idealización que no solo nos separan del cuerpo, sino que lo dañan, lo hieren, lo violan.

Frente a ese ideal de la partitura solamente queda la realidad del cuerpo y su memoria. Una memoria que es siempre, y a la vez, personal y colectiva (por eso el trabajo —y, sobre todo, el pensamiento— artístico de González debe ser recuperado de memoria, sin partitura).

Marisa González nos invita, con estas obras, a pasear entre las ruinas de una tradición musical construida desde la violencia patriarcal y colonial.

A deambular entre muñones de partituras.

¹⁴ Íd.

¹⁵ En relación con otro comentario ubicado al comienzo de este texto, cabe ahora afirmar que la distancia entre una partitura y la música podría equivaler a la distancia entre un currículum y la vida.

OBRAS // WORKS

UNA ENSEÑANZA CONTEMPORÁNEA //
A CONTEMPORARY TRAINING
pp. 82-121

Sistemas Generativos
Violencia mujer
Maternidad
La violación
Miradas en el tiempo

....

EN LOS CIRCUITOS DEL MERCADO GLOBAL //
ON THE GLOBAL TRADE CIRCUITS
pp. 122-145

En el estudio de Sonia Sheridan
Presencias
Grafías musicales
Estación fax / Fax Station

....

CONVERGENCIA DIGITAL //
DIGITAL CONVERGENCE
pp. 146-179

Lumena
Clónicos
La fábrica
Nuclear Lemóniz
Ellas, filipinas
Transgénicos



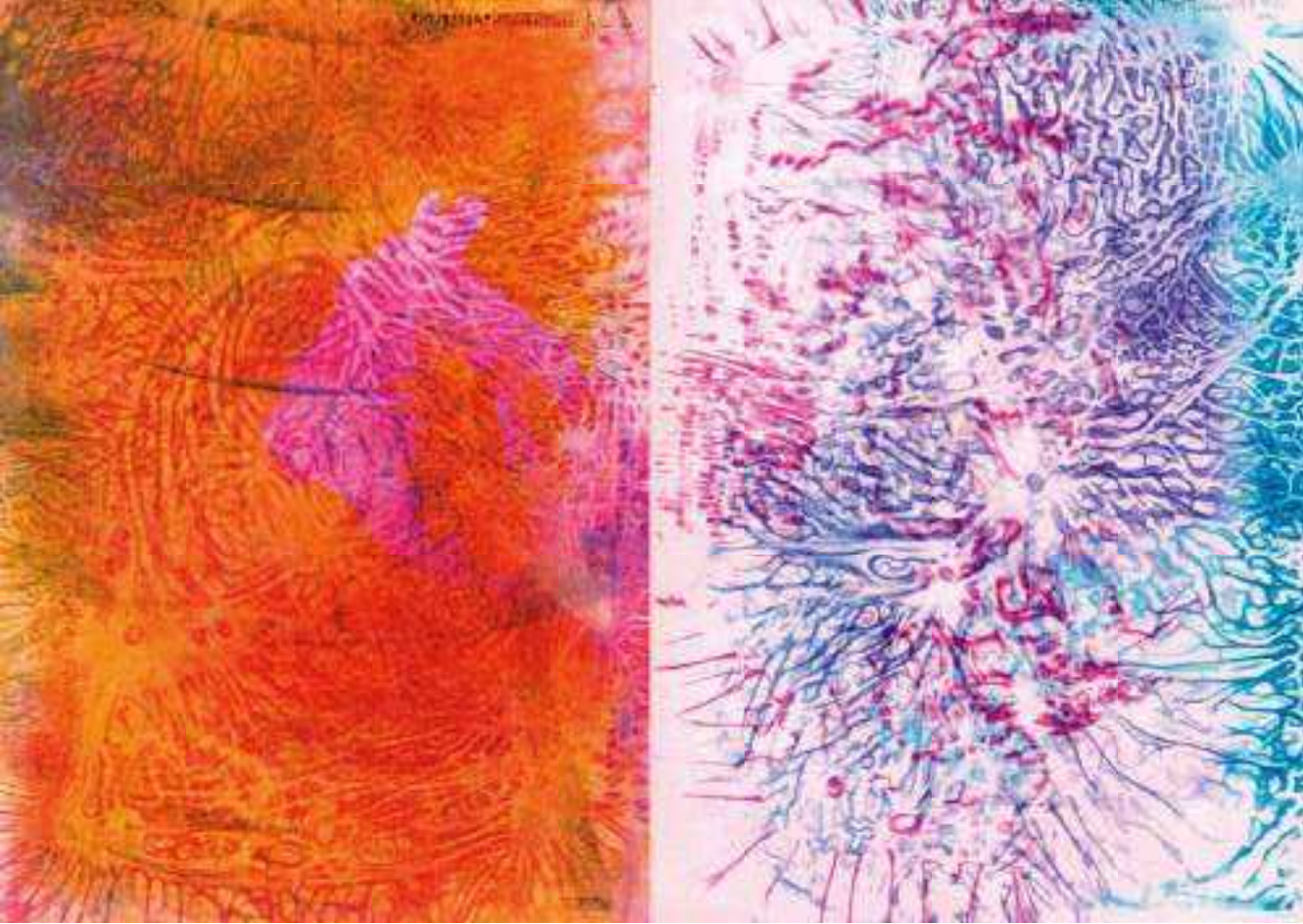


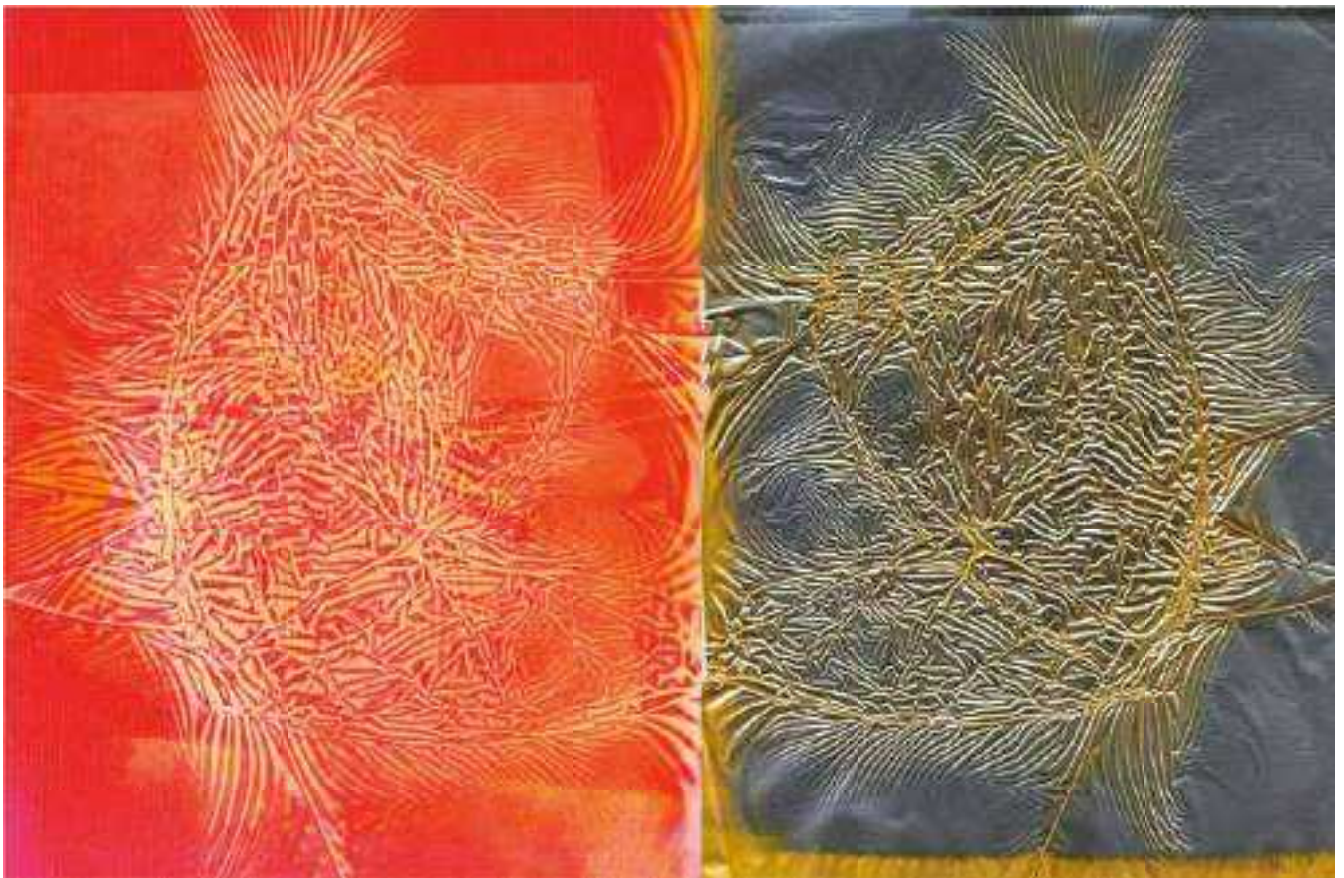


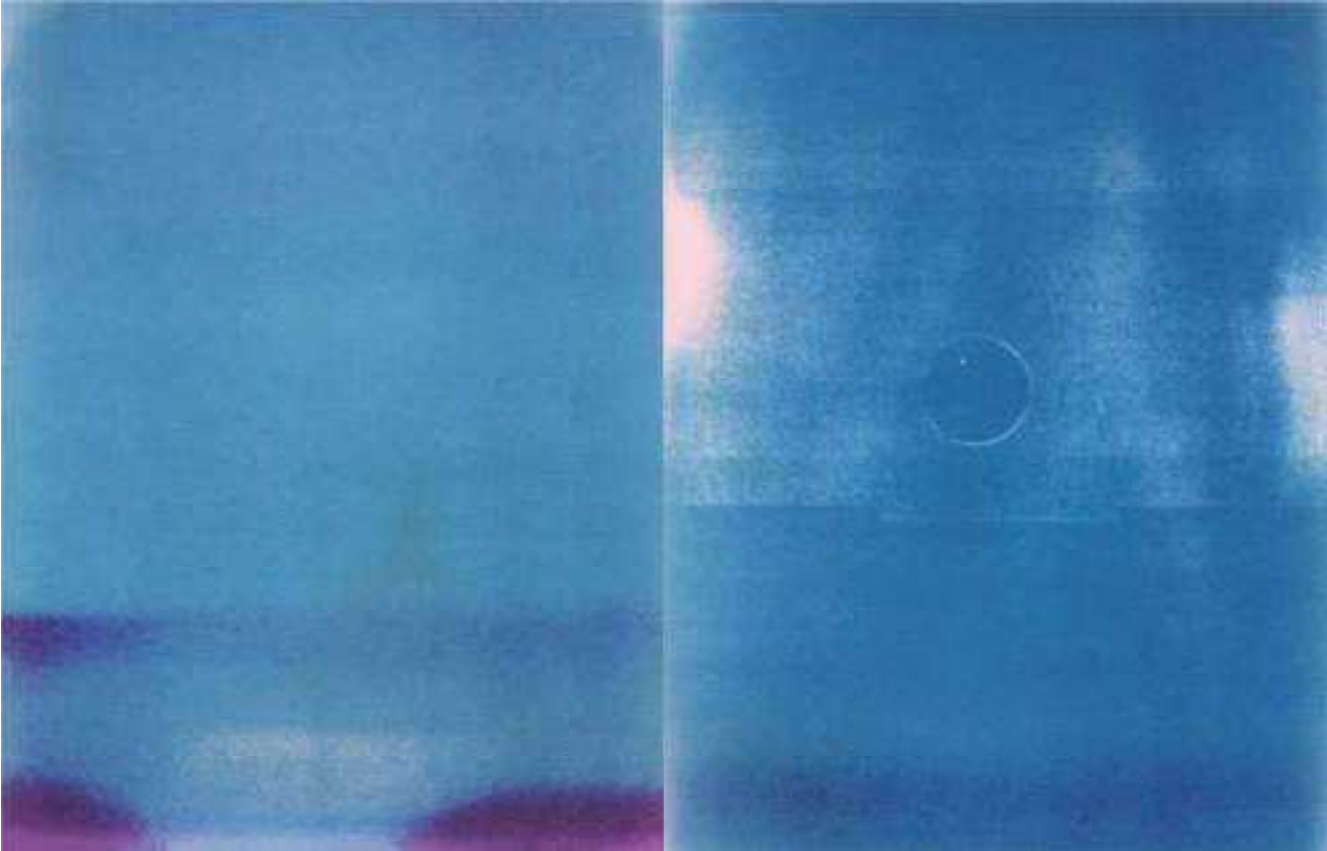


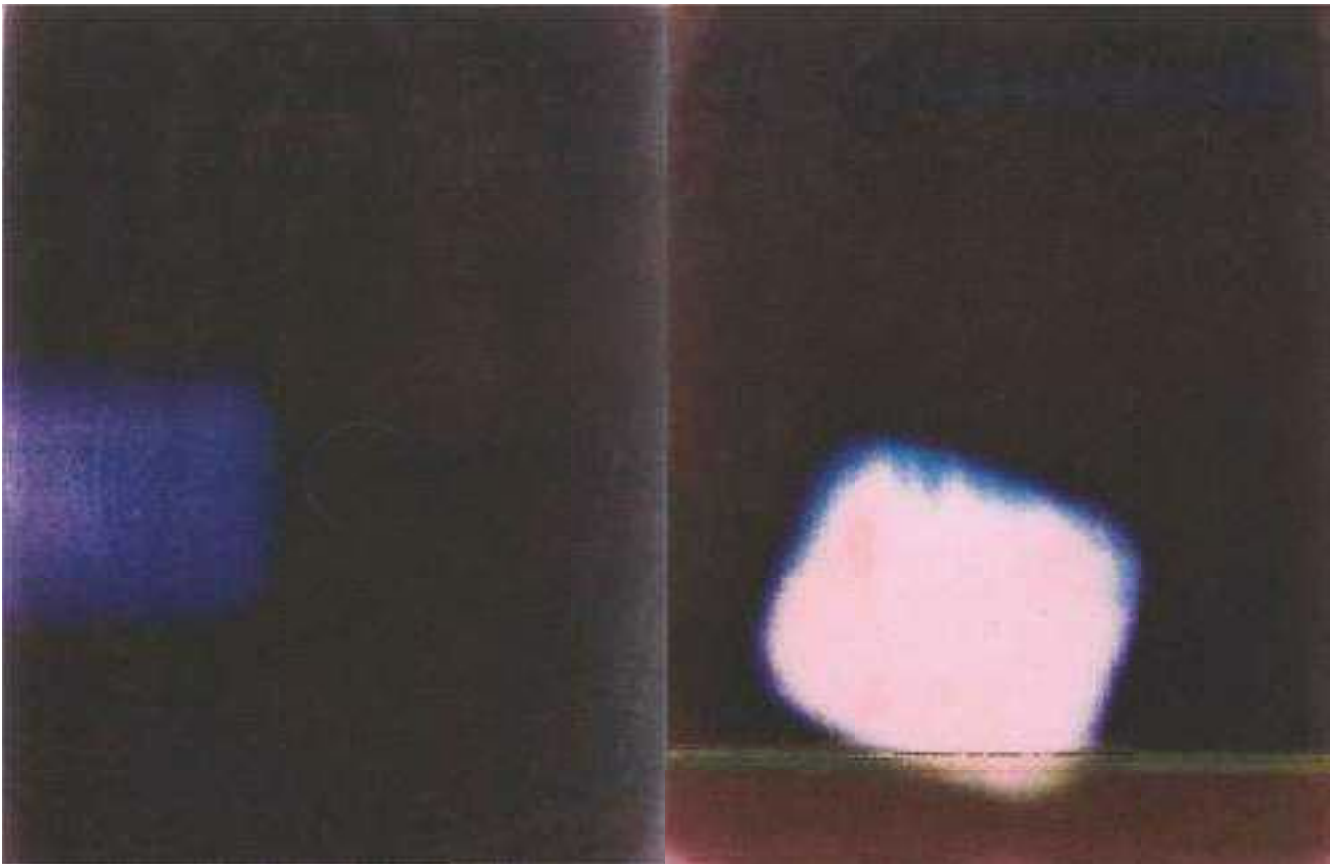


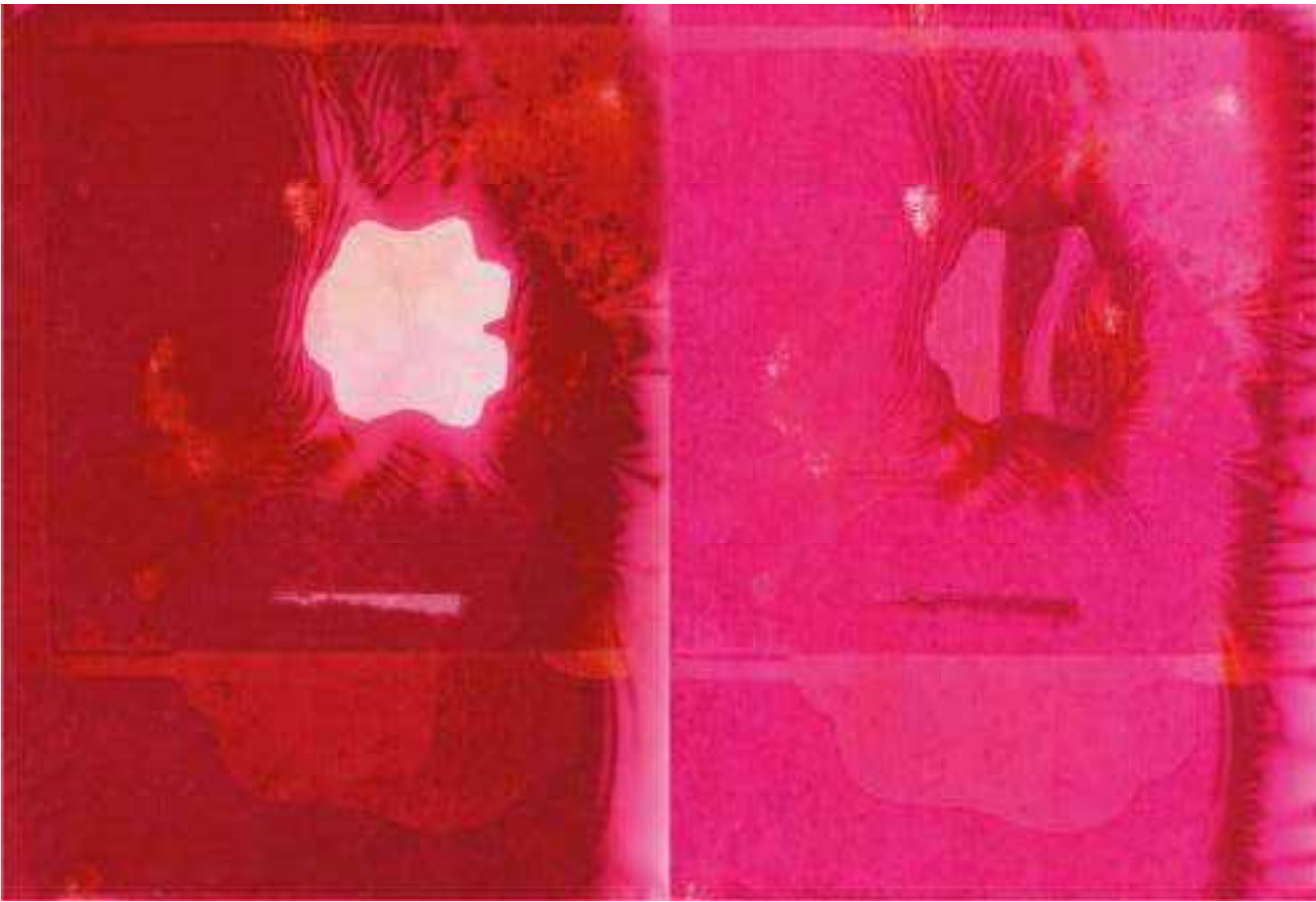




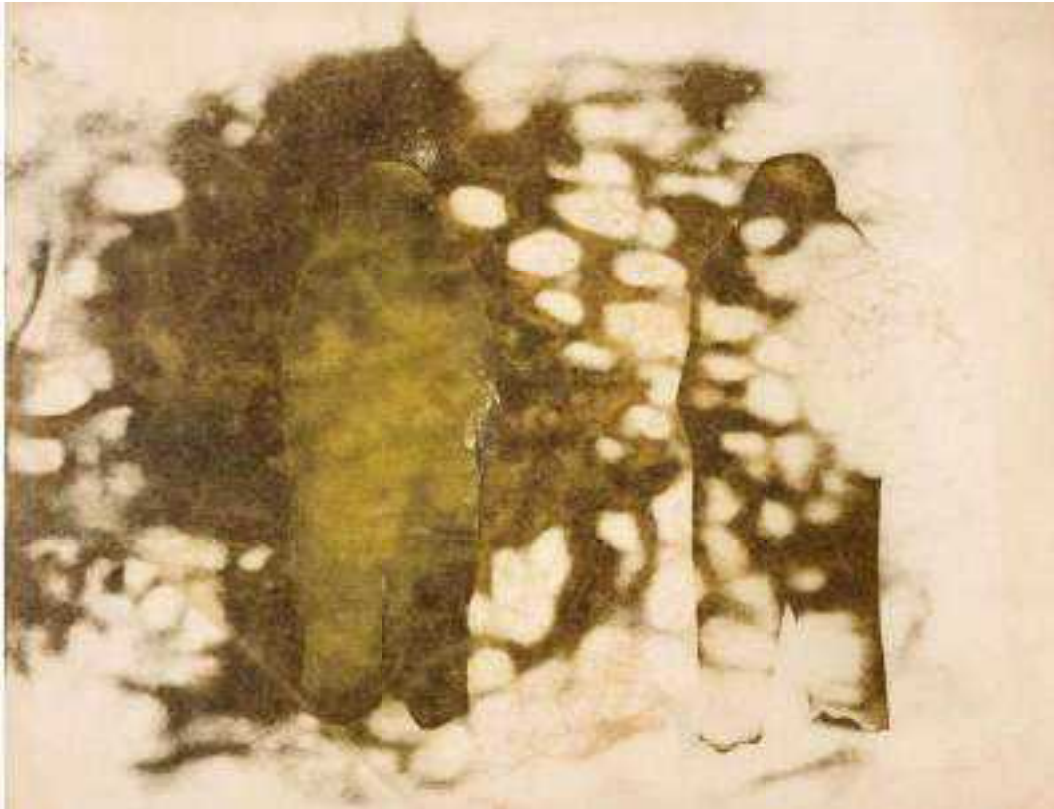
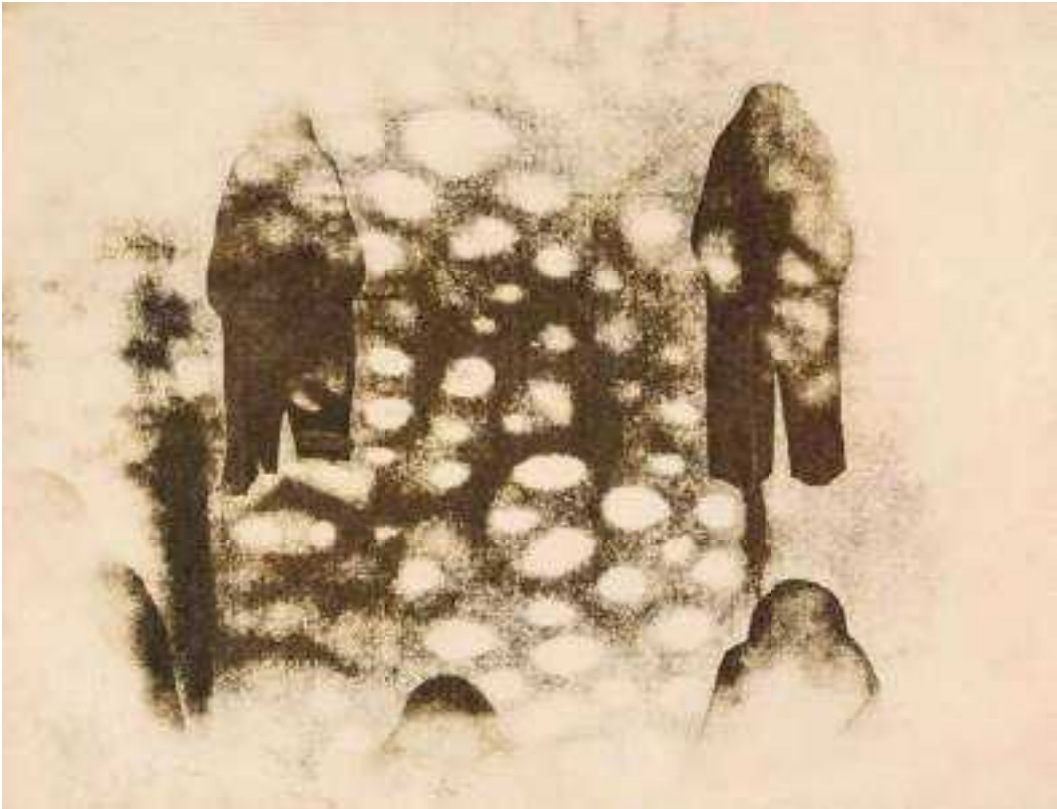




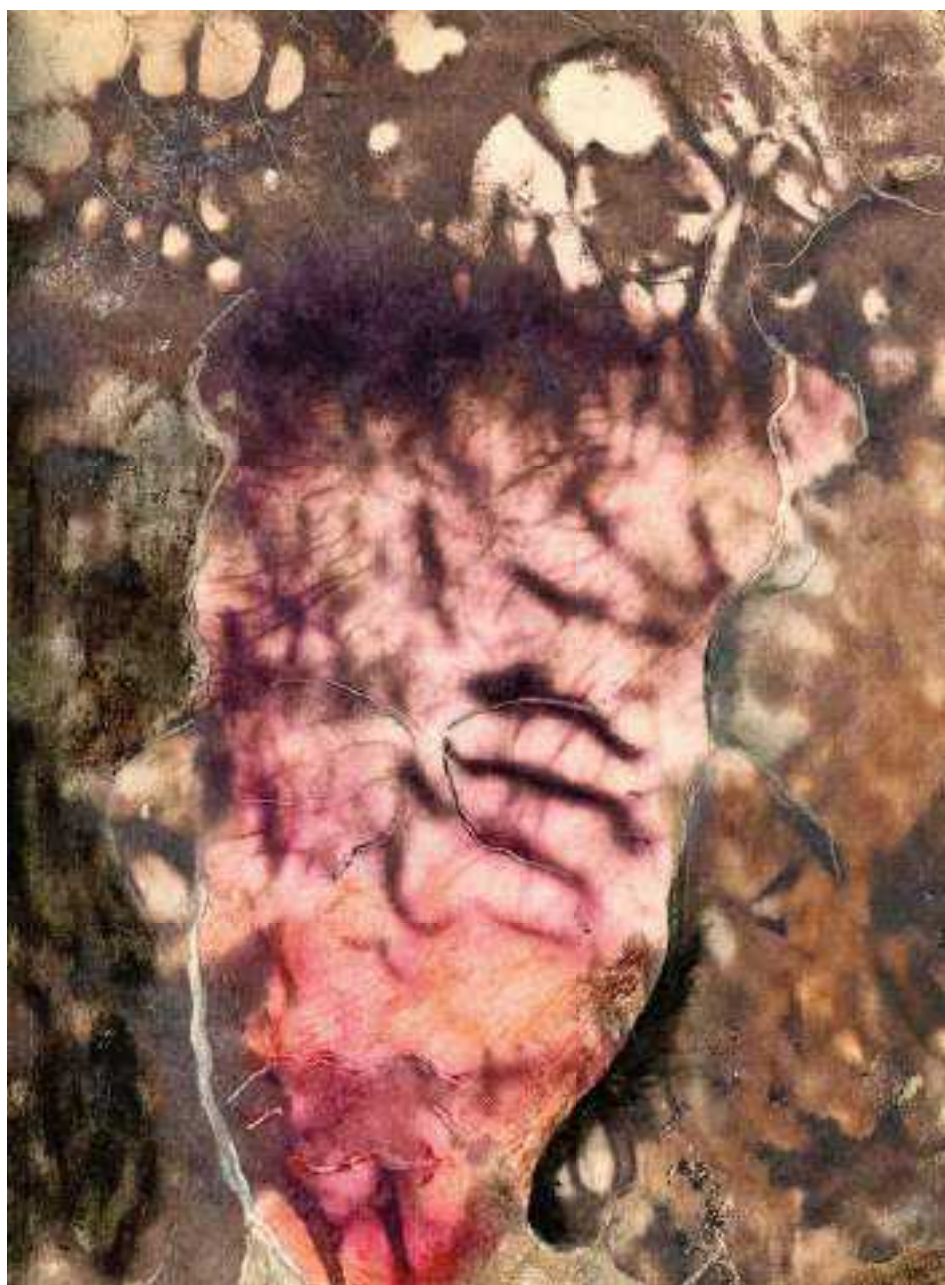






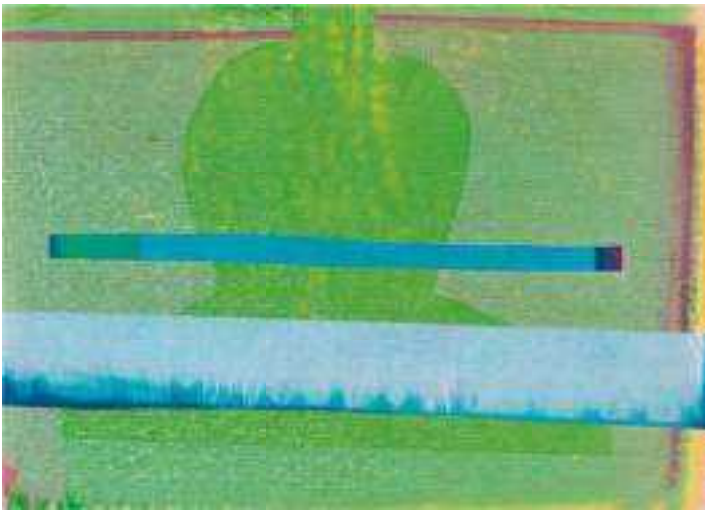






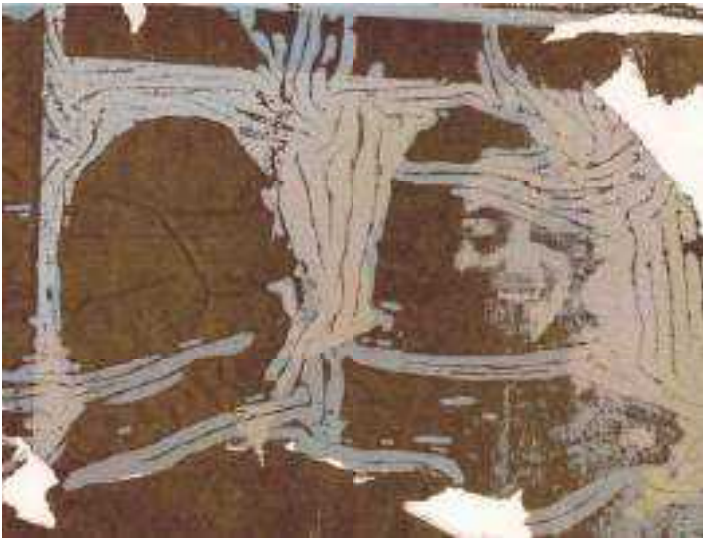






SISTEMAS GENERATIVOS
(serie "Anónimos. Cabezas de mujer"), 1971-1973





SISTEMAS GENERATIVOS
(Both-Couple), 1971-1973









SISTEMAS GENERATIVOS
(Autorretrato), 1971-1973

SISTEMAS GENERATIVOS
(Autorretrato), 1971-1973

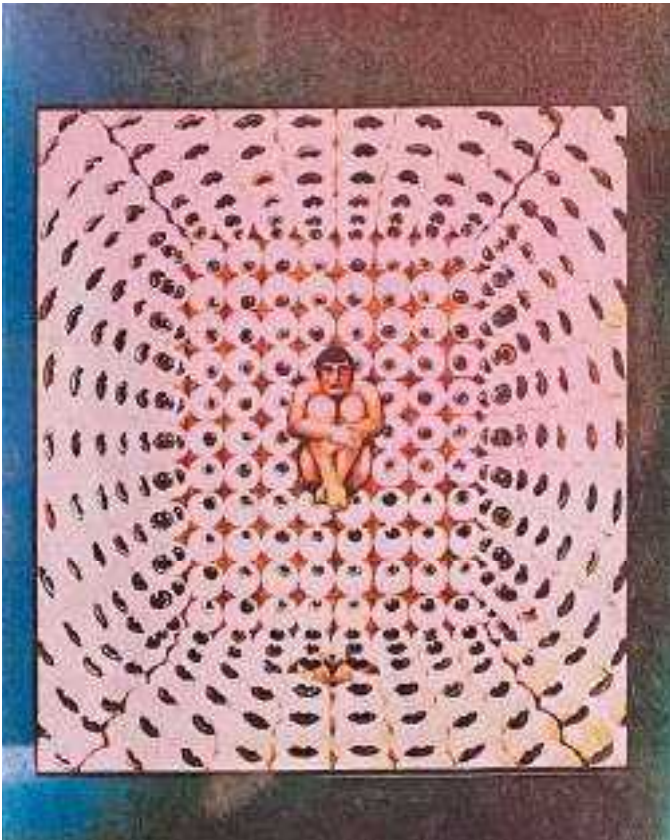
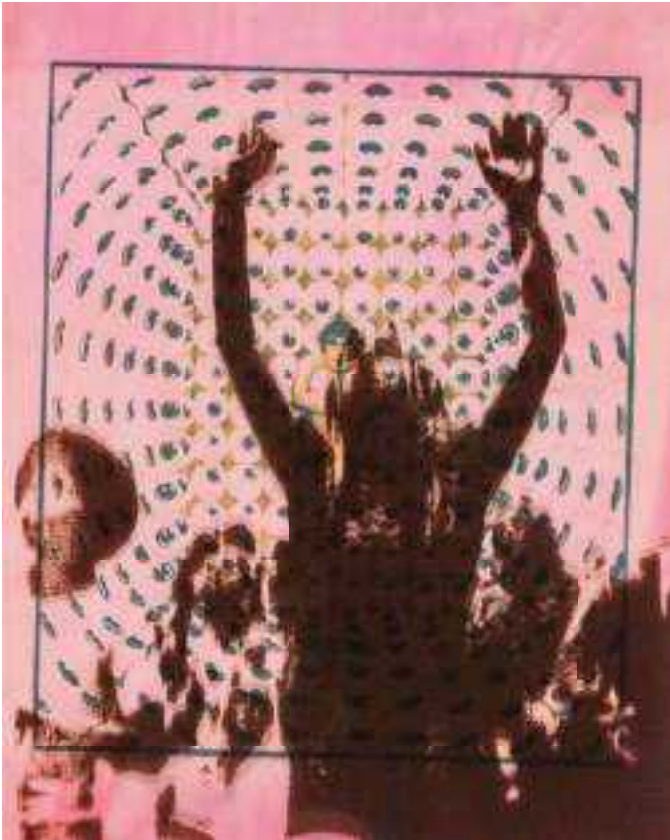




SISTEMAS GENERATIVOS

(polípticos creados a partir de fotografías procesadas de una manifestación
contra la guerra de Vietnam), 1971-1973









LIZZ WILLIAMS Y SUS MÁSCARAS
(serie "Violencia mujer"), 1975-1976



LA DESCARGA (serie "Violencia mujer"), 1975-1977







LA DESCARGA (serie "Violencia mujer"), 1975-1977



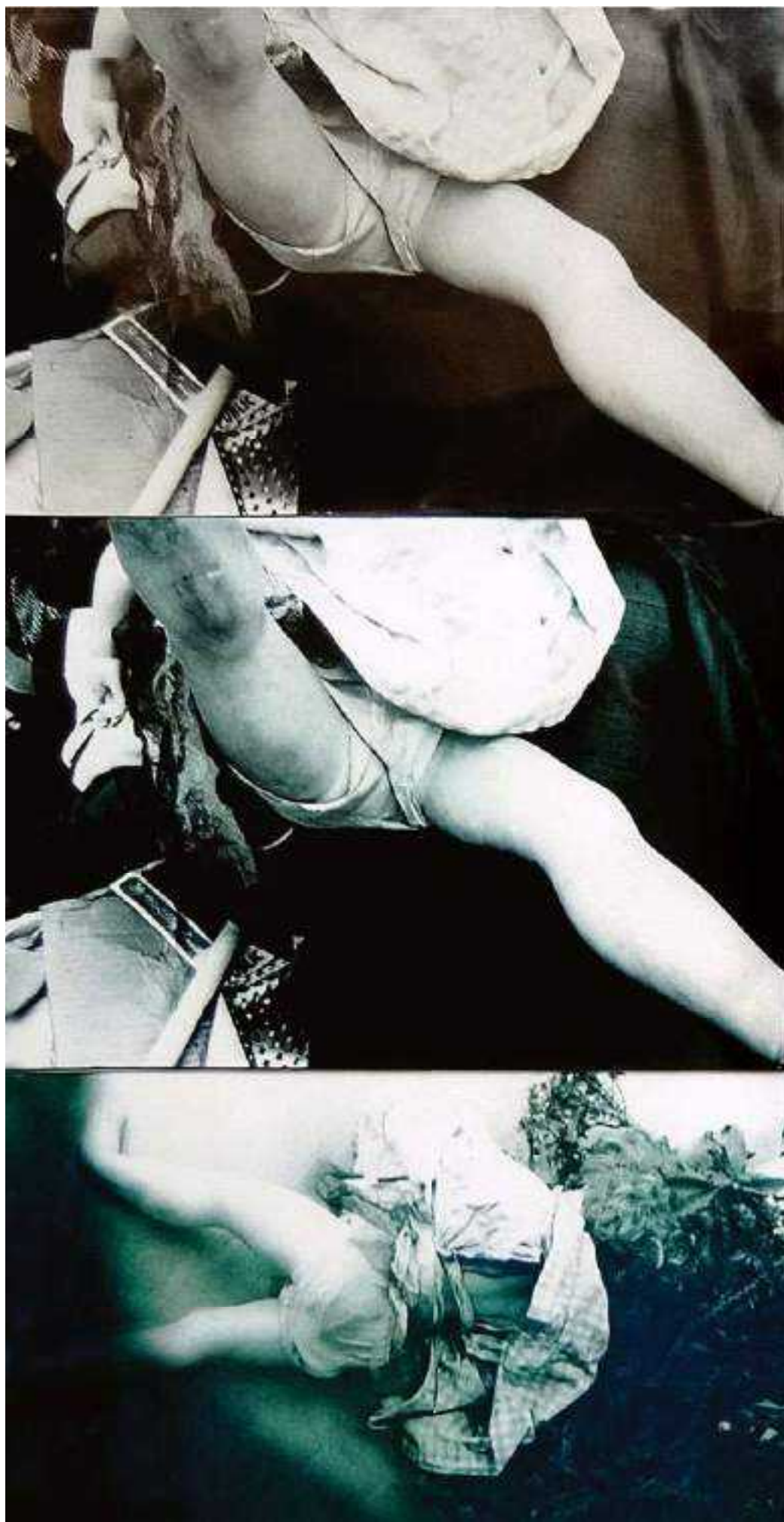


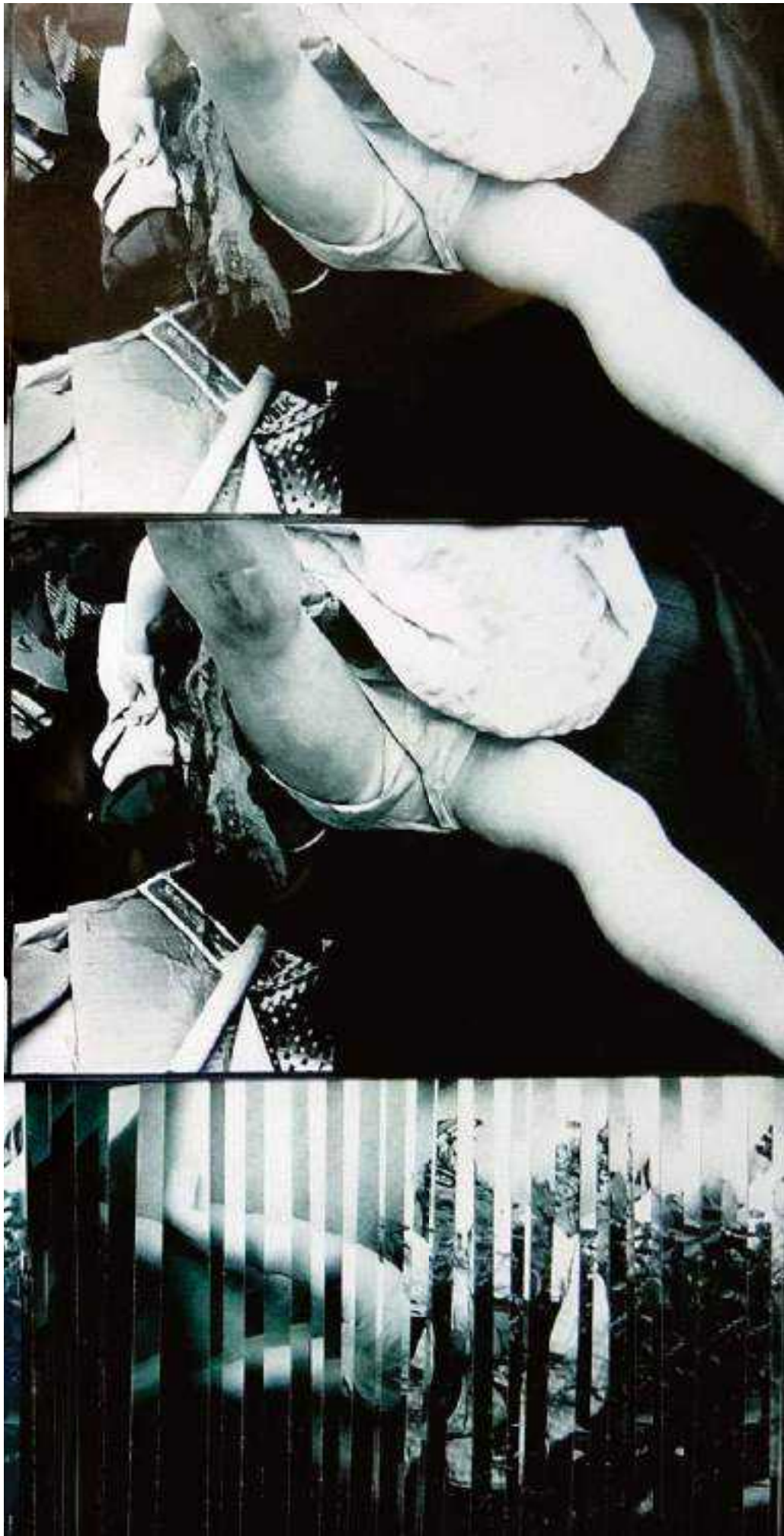
¿TODAVÍA CON VIDA? (serie "Maternidad"), 1975

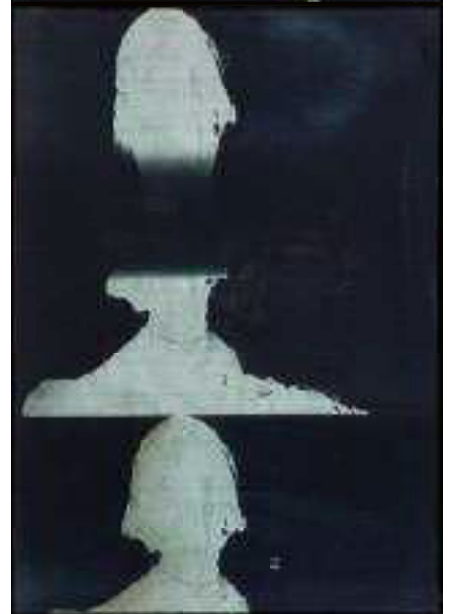


LA PIEDRA GRITÓ (serie "Maternidad"), 1974-1975

LA VIOLACIÓN
(serie),
1972-1993







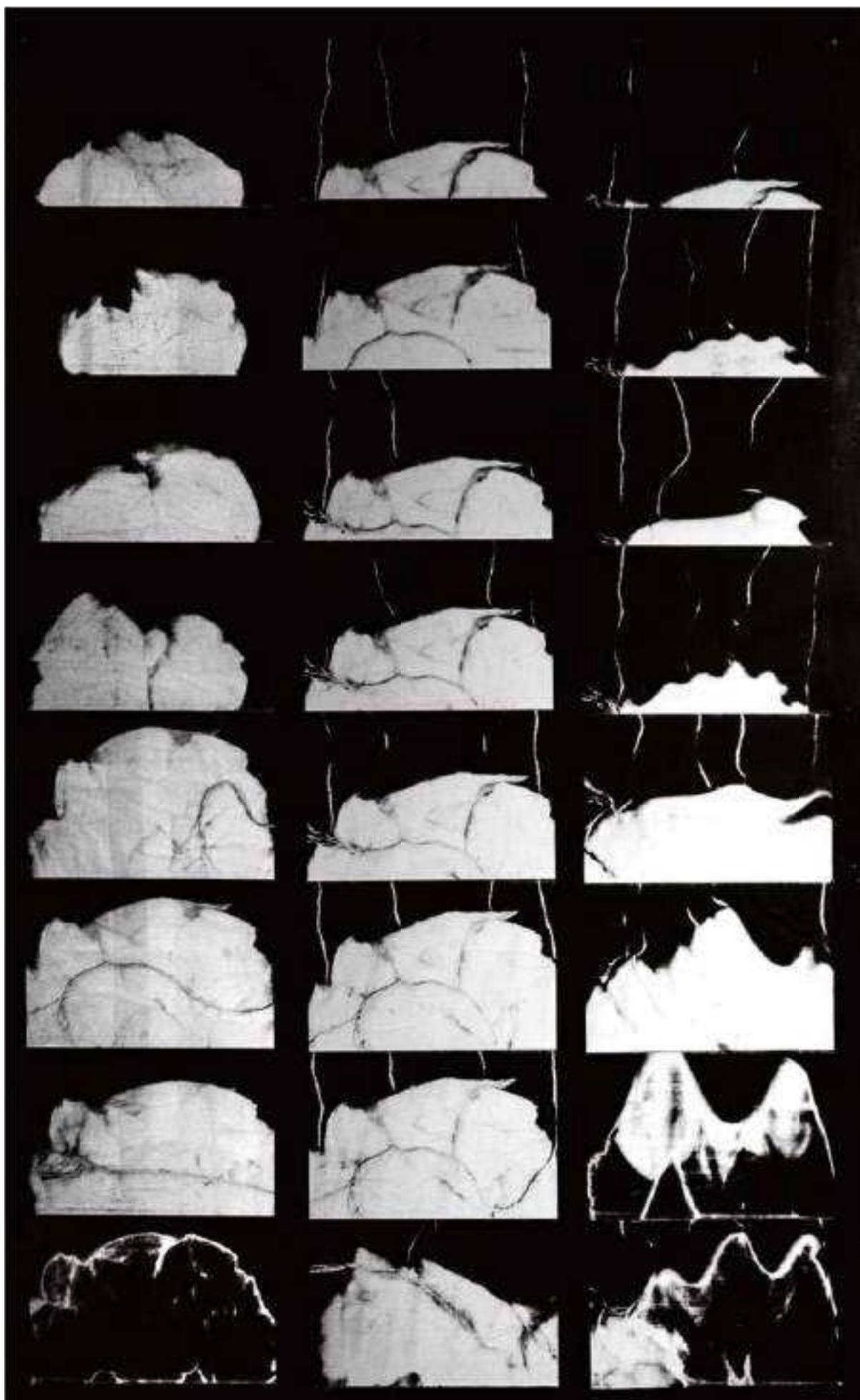
VÉRTIGOS DE IDENTIDAD
(serie "Miradas en el
tiempo"), 1992-1993

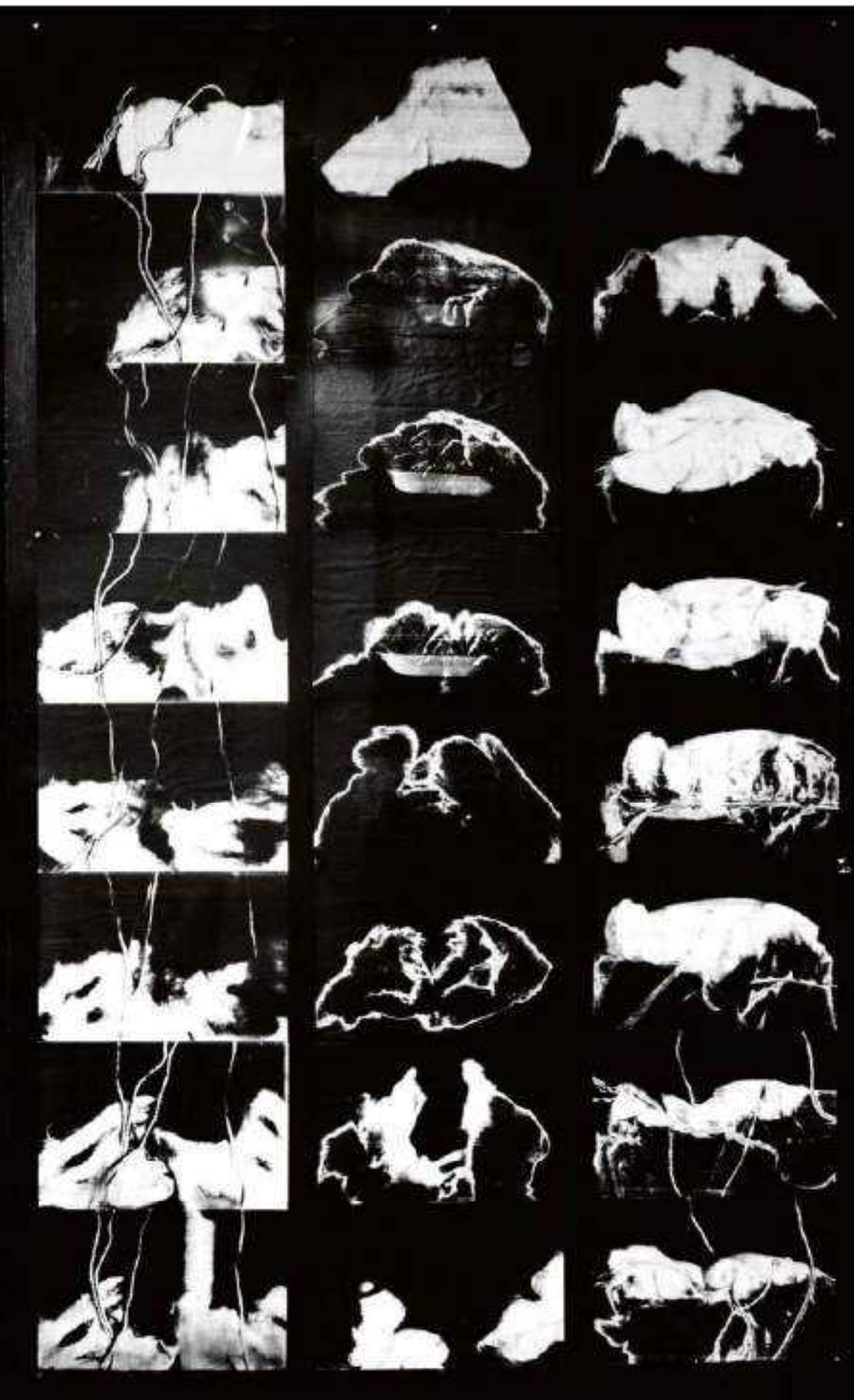


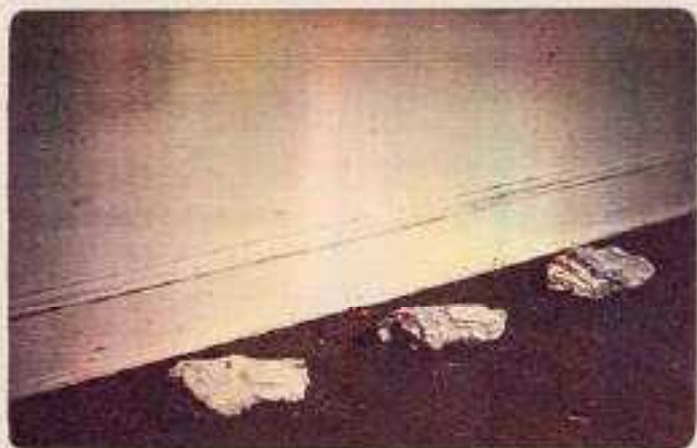


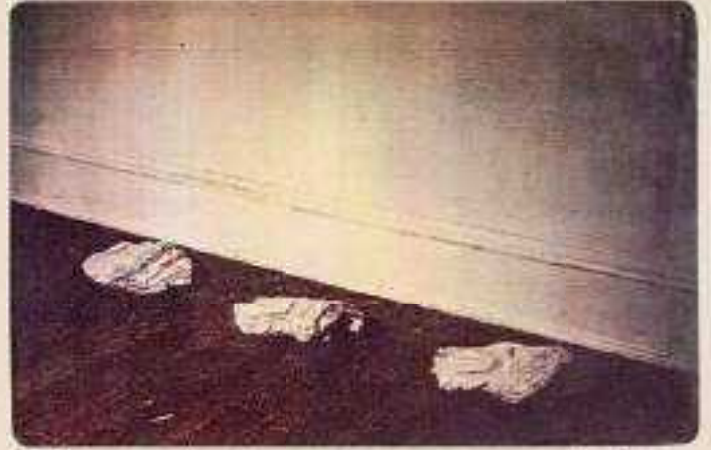
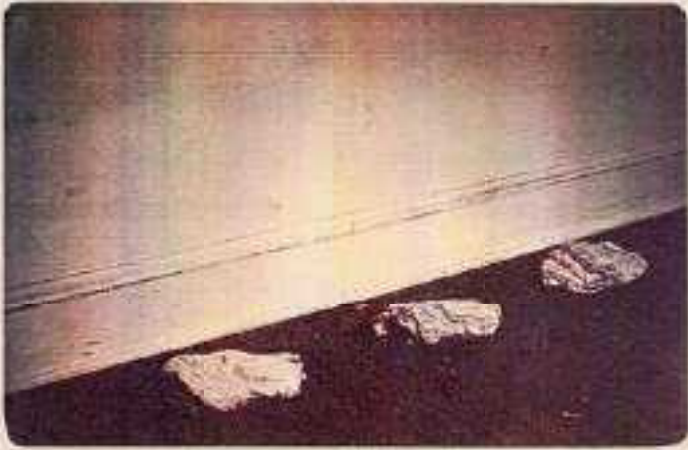


EN EL ESTUDIO
DE SONIA
SHERIDAN,
1980-1982









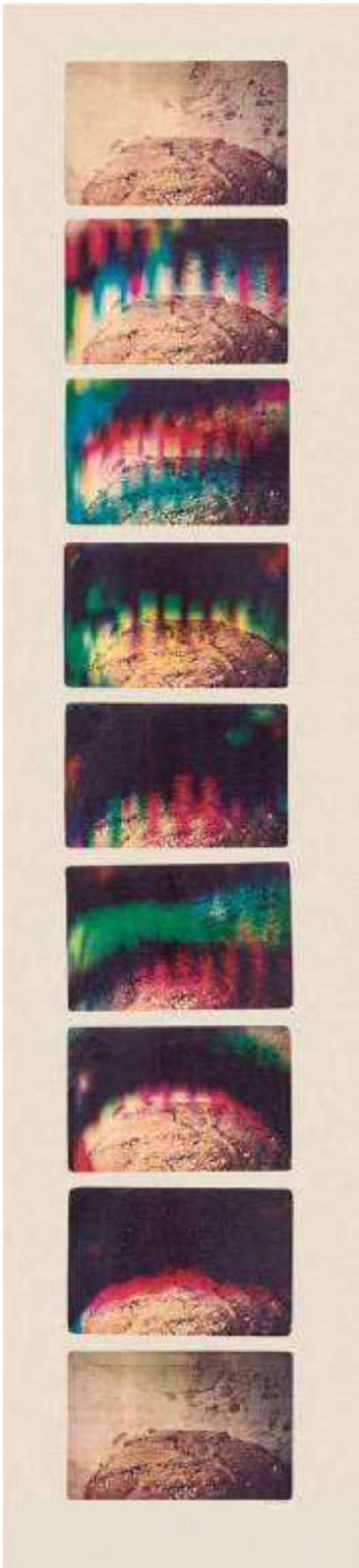
John G. ...



GUATAS EMERGIENDO
(serie "Presencias"), 1981



(dettalle)



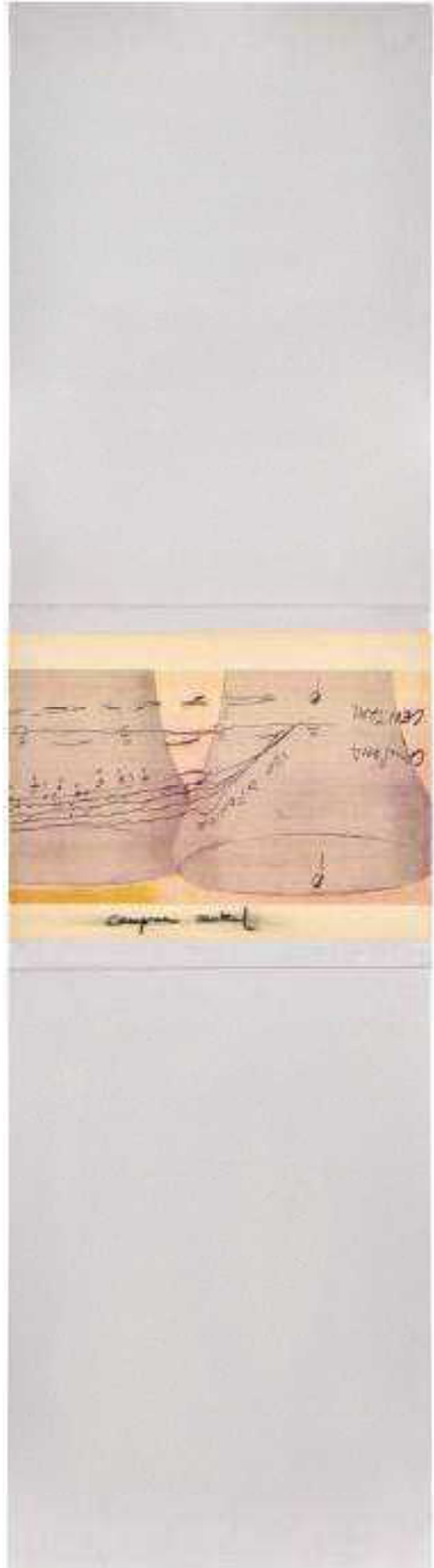
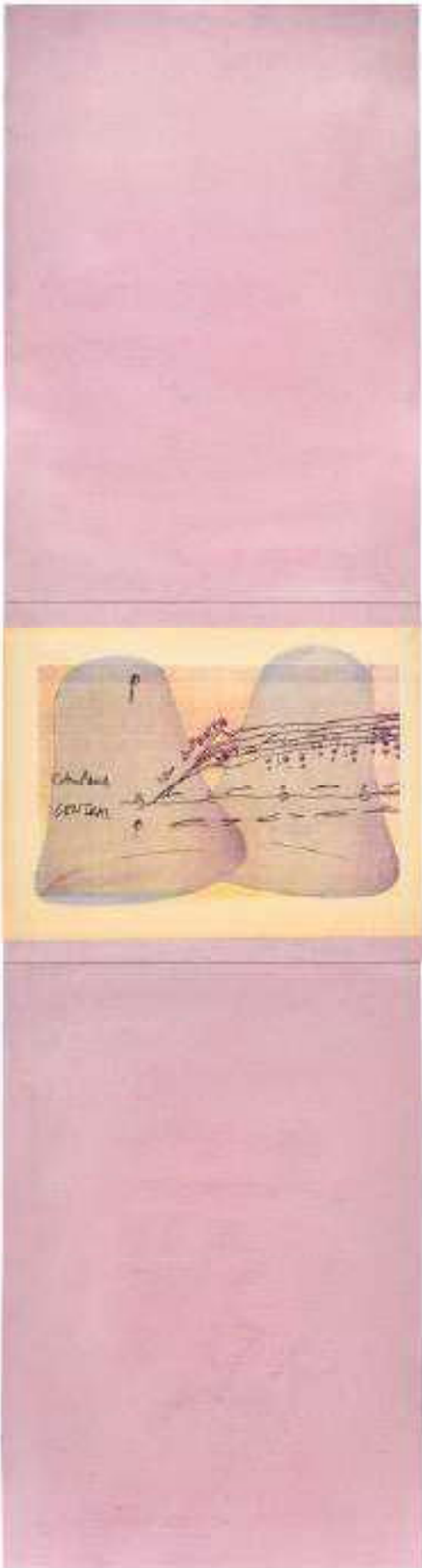
Izquierda:
GUATAS EMERGIENDO
(serie "Presencias"), 1981

Derecha:
GUATAS SALIENDO DEL ARMARIO
(serie "Presencias"), 1981

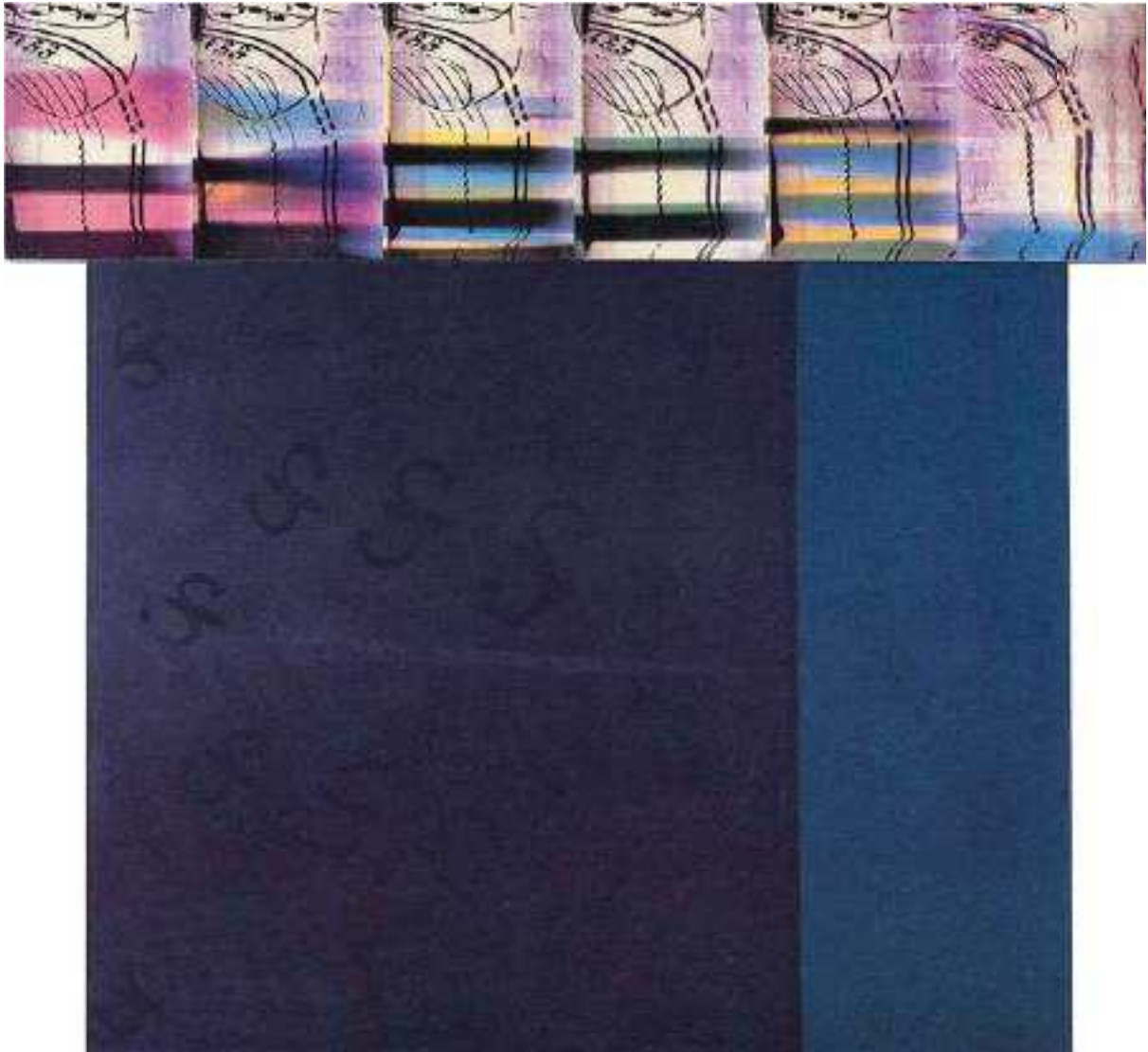


(détaille)

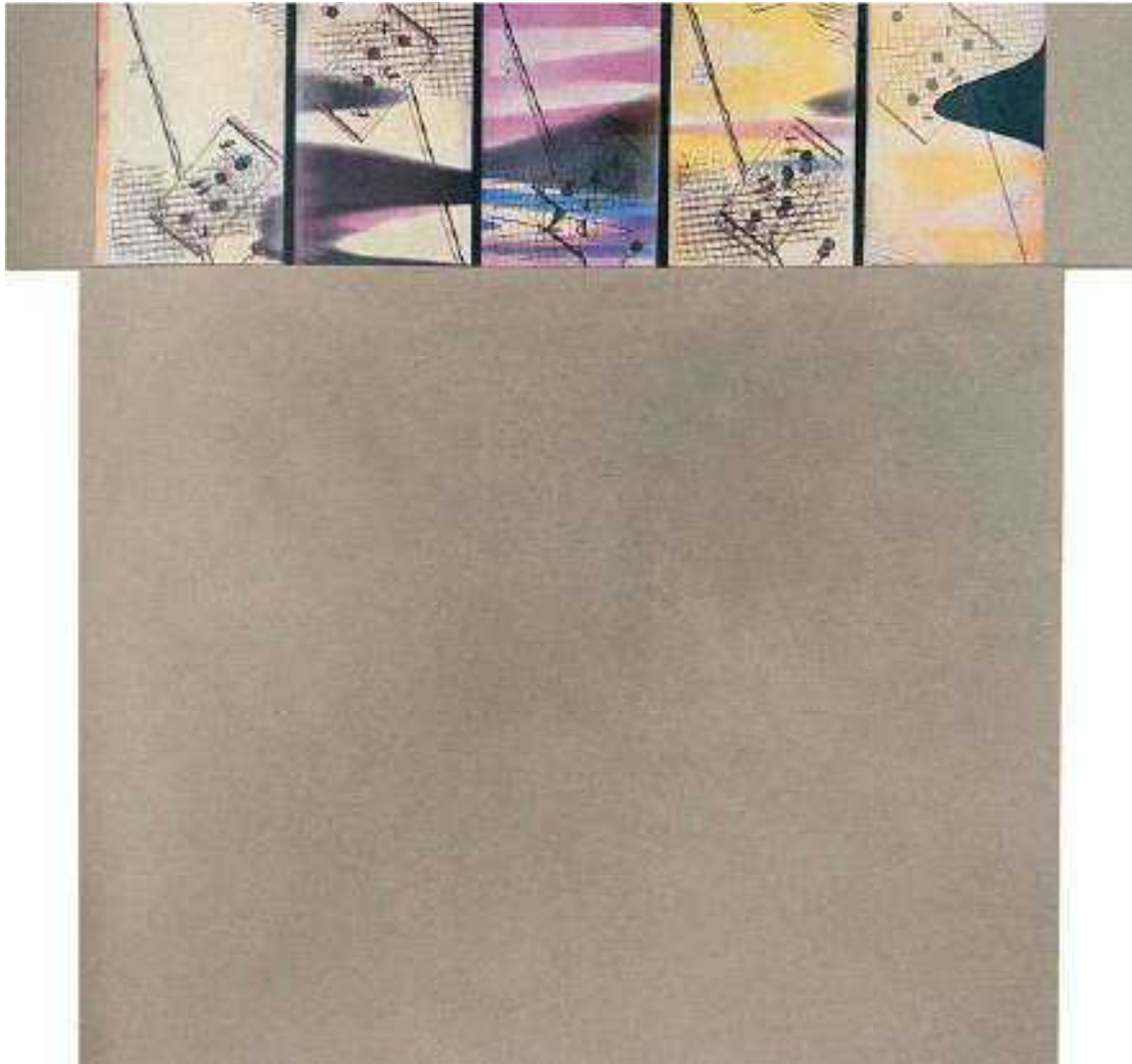




EL SONIDO DE LAS CUERDAS PERCUTIDAS
(serie "Grafías musicales" [Javier Darías]), 1989-1990



SOLO DE ALOJÍAS-MÚSICA VISUAL
(serie "Grafías musicales" [Javier Darías]), 1989-1990



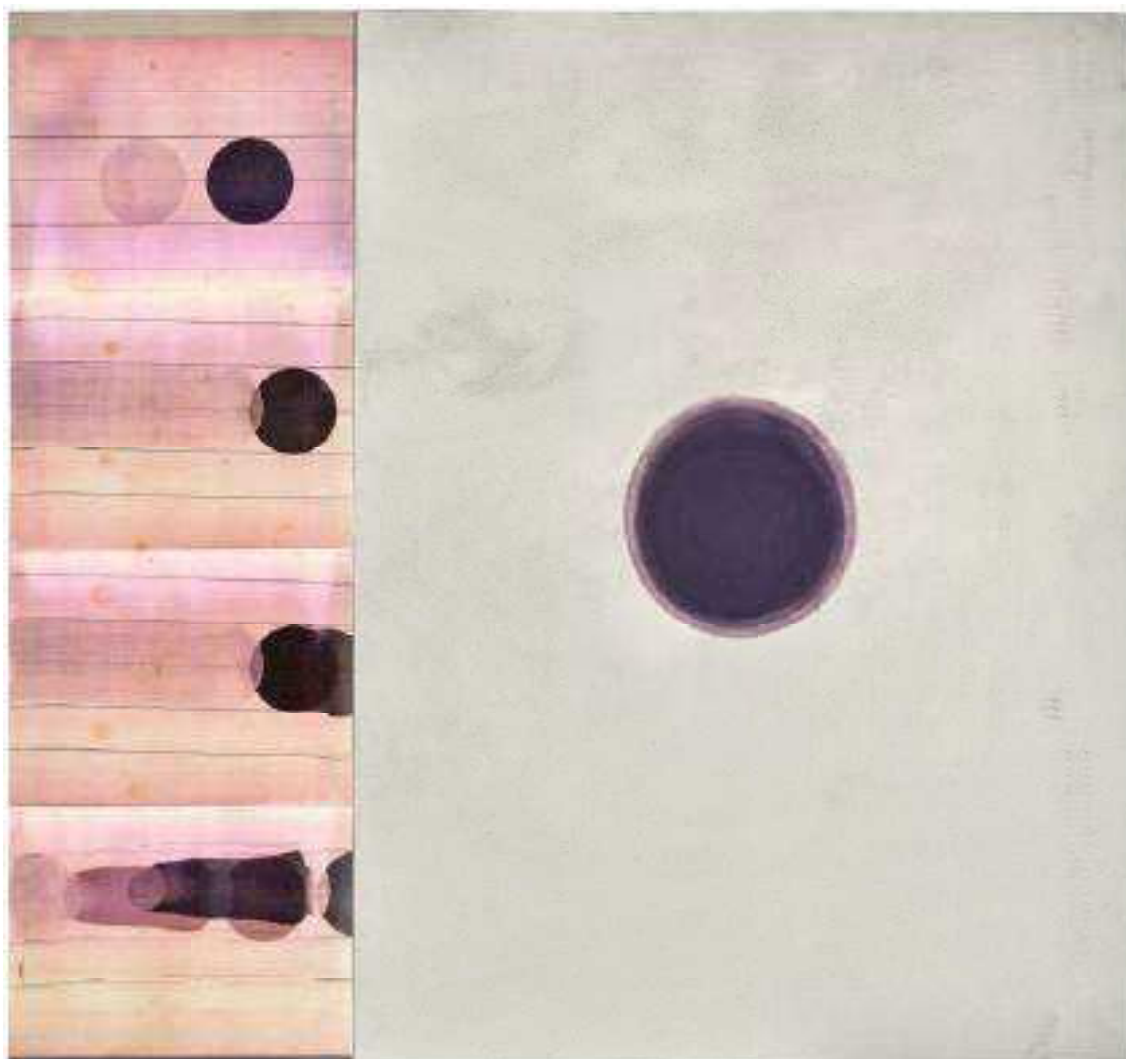
EL SONIDO DE LA NOTA GOTA A GOTA
(serie "Grafías musicales" [Javier Darías]), 1989-1990

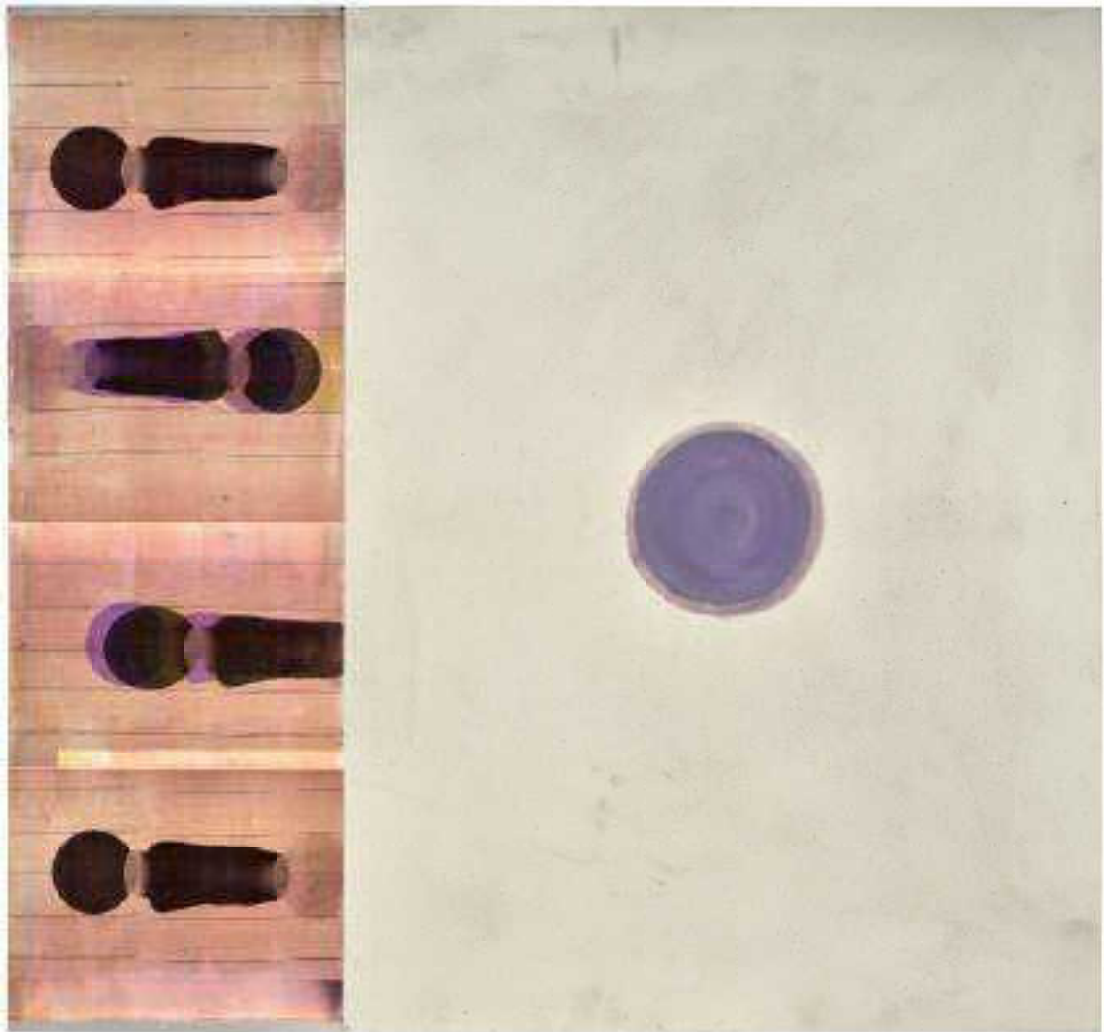


EL SONIDO DE LA NOTA ELONGADA
(serie "Grafías musicales" [Javier Darías]), 1989-1990



CUARTAS ACÓRDICAS EN EL ESPACIO
(serie "Grafías musicales" [Javier Darías]), 1990





ESTACION-FAX/INSTALACION

Proponemos esta Estación-Fax en primer lugar como respuesta global; contra la crisis...comunicación, intercambio, toma de contacto.

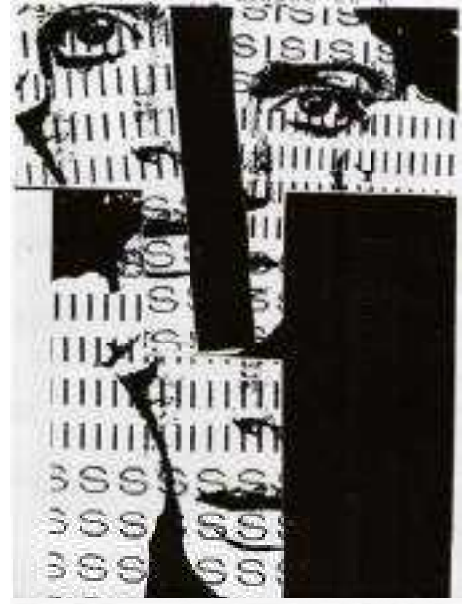
Establecemos una doble dialéctica; dentro del grupo primero y a partir del día 15 en sesión abierta internacional/nacional para recoger y canalizar todas las respuestas que esperamos en avalancha.

Como somos optimistas, con todo esto vamos a crear un organismo vivo, que crecerá desde su centro (el fax en Secretaría) ocupando el espacio respirable del Salón de Baile, día por día, mientras dure la sesión. Debajo, sobre el suelo, aguardando estarán las respuestas inter-actuadas (imágenes-textos) de todo el grupo; montadas sobre paneles y dispuestas en círculo, señalando el lugar de la recepción. En el centro de éste como una invocación, dos palabras RECEPCION-TRANSMISION, aludiendo al sentido de FLUJO NO-FINITO que es nuestra respuesta primera. Nuestro deseo es que al final de esta instalación esa invocación se vea cubierta por una montaña de papel fax, no como una naturaleza muerta, sino como tierra abonada aún por germinar.

Y como queremos que nuestro espacio sea público y lúdico, aún queremos reservarnos un camino concéntrico exterior, para poder pasar y pasear alrededor de nuestra criatura.

ESTACIÓN FAX
/ FAX STATION
(documentación;
fotografías: Matías
Costa), 1993





if you
want to
send me
a fax, now
I am
connected.

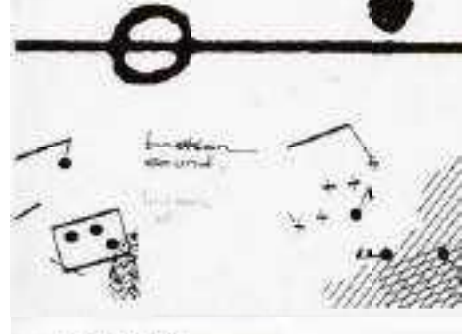
Nancy

From:



my own globe shows, in simple, as
request to Chris.

The globe is like the music,
the sound;
The globe is moving at the
rhythm and the cadence of
the different pieces that dominate
the world.



Revisa a Info!
Buenos días a todos:
My calendar: le prochain semaine
de 11 a 6, si vous pouvez le réserver et
venir, ce sera bien pour moi. Mais
l'été de 22 jusqu'à 1, je serai
absent à New York
je n'ai pas encore décidé
mon prochain numéro
Bonne nuit
71



TALLERES DE ARTE ACTUAL 1992/93
CÍRCULO DE BELLAS ARTES, MADRID.

MARISA GONZÁLEZ con la participación de
John Dunn
Sonia Sheridan
Jamy Sheridan

- Descubrir la poética de la tecnología.
- La fascinación por los sistemas tecnológicos no puede alejarnos del objetivo fundamental de la creación artística individual y el lenguaje personal.
- Investigar con los elementos históricos más simples de Sistemas Generativos: papeles interactivos.
- Explorar en transmisión internacional la inmediatez de la comunicación visual a través del "fax art".



CONTEMPORARY ART WORKSHOPS 1992/93
CÍRCULO DE BELLAS ARTES, MADRID.

MARISA GONZÁLEZ with the participation of
John Dunn
Sonia Sheridan
Jamy Sheridan

- Discover the poetics of technology.
- Fascination with technological systems cannot distract us from the fundamental objective of individual artistic creation and personal language.
- Investigate with the simplest historical elements of Generative Systems: interactive papers.
- Explore the immediacy of visual communication through fax art in international transmission.



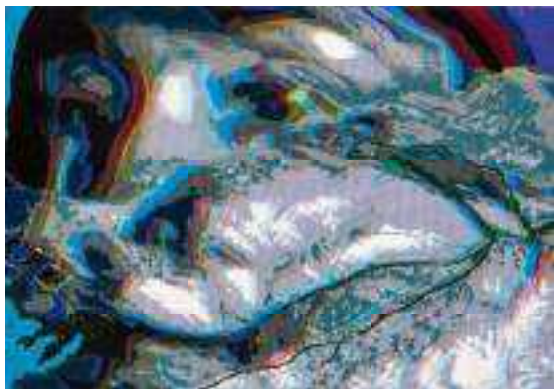
LA POÉTICA DE LA TECNOLOGÍA. TALLERES DE ARTE ACTUAL
(documentación: texto de la convocatoria y fotografías), 1992-1993









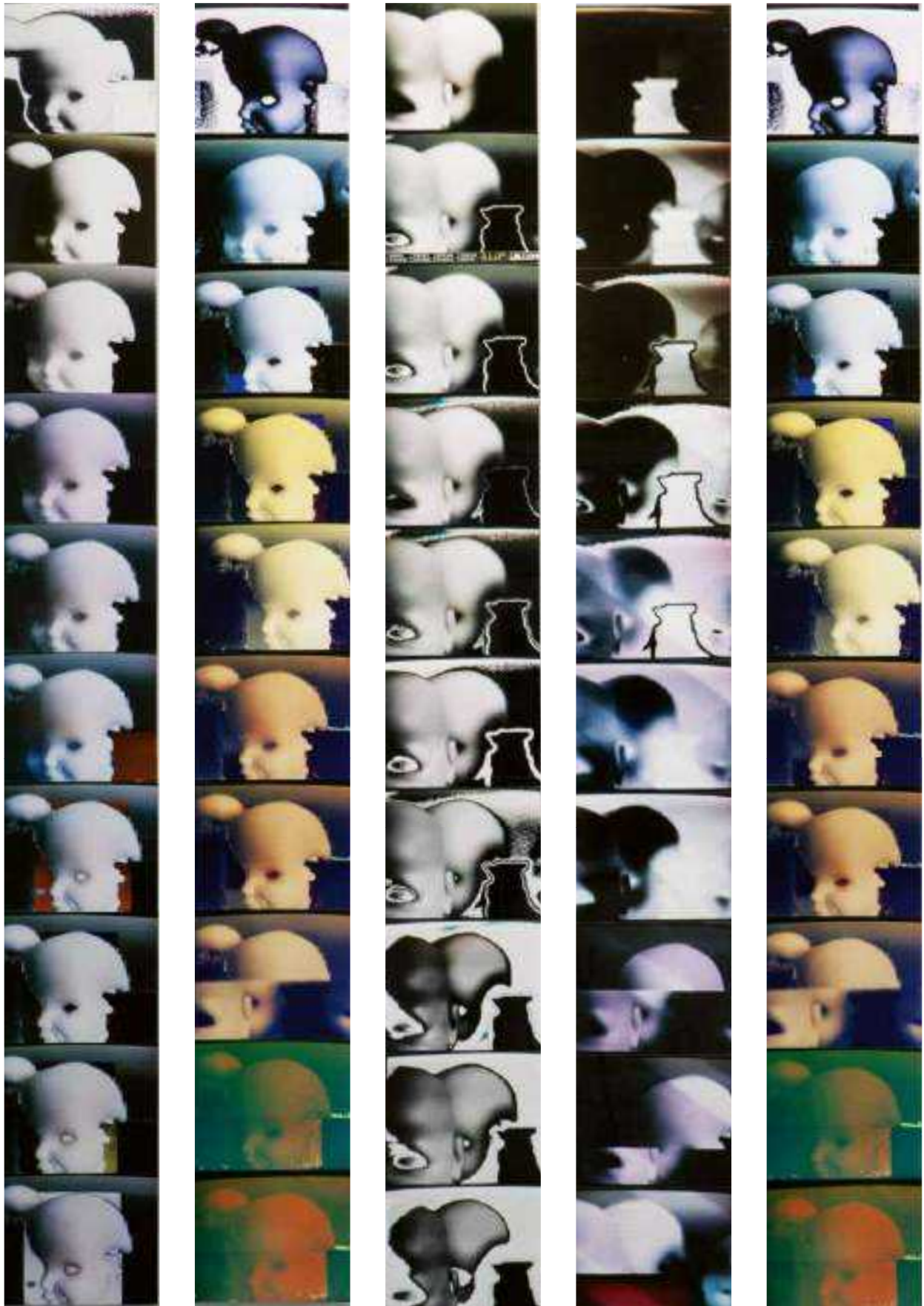


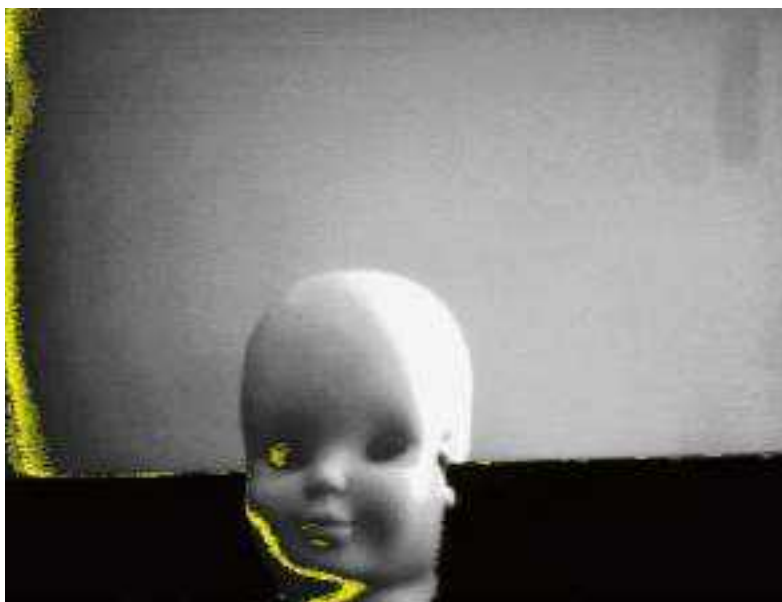
Derecha: RETRATO DE MARISA GONZÁLEZ (por Sonia Sheridan), 1986
Izquierda: AUTORRETRATO LUMENA CON SONIA SHERIDAN, 1986

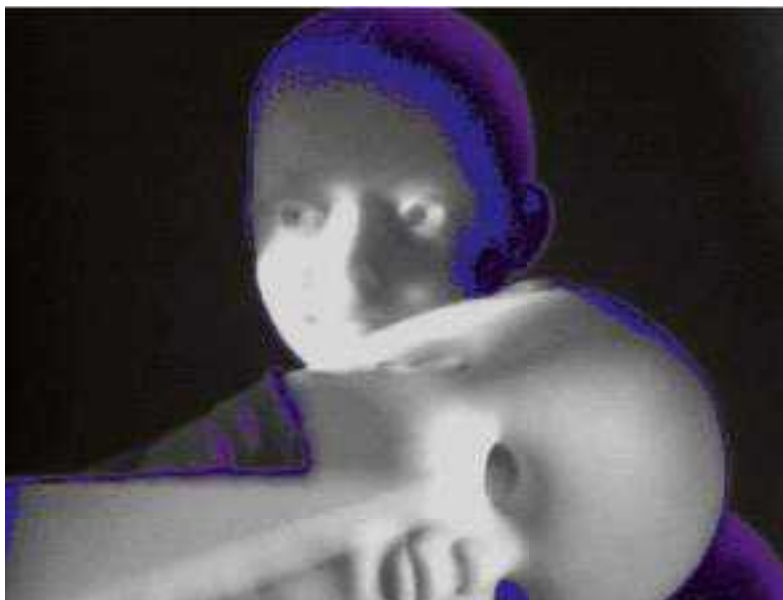
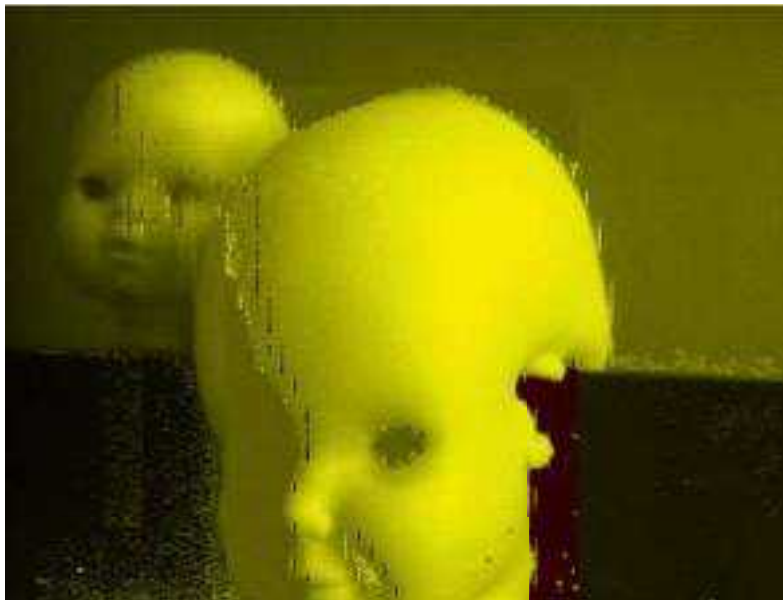
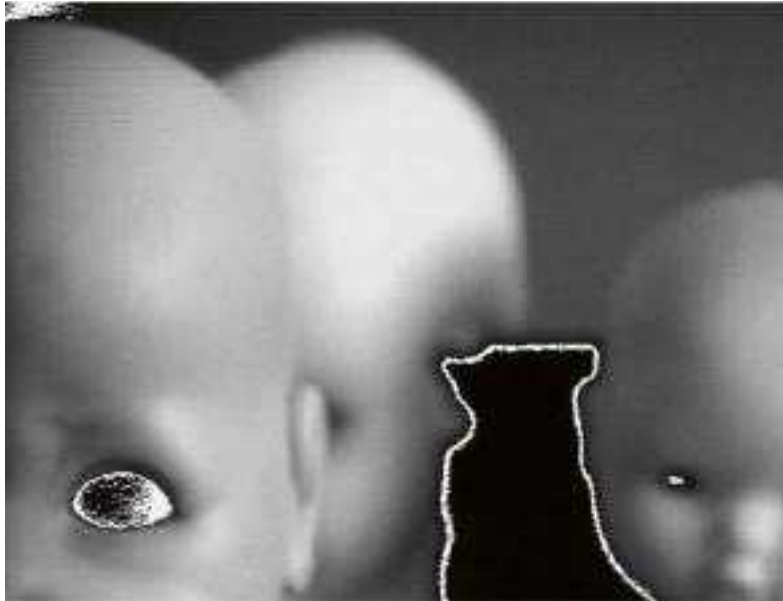


Arriba: EL ESPEJO DE LOS CLÓNICOS (serie "Clónicos"), 1986
Abajo: CUERPOS PROGRAMADOS (serie "Clónicos"), 1986







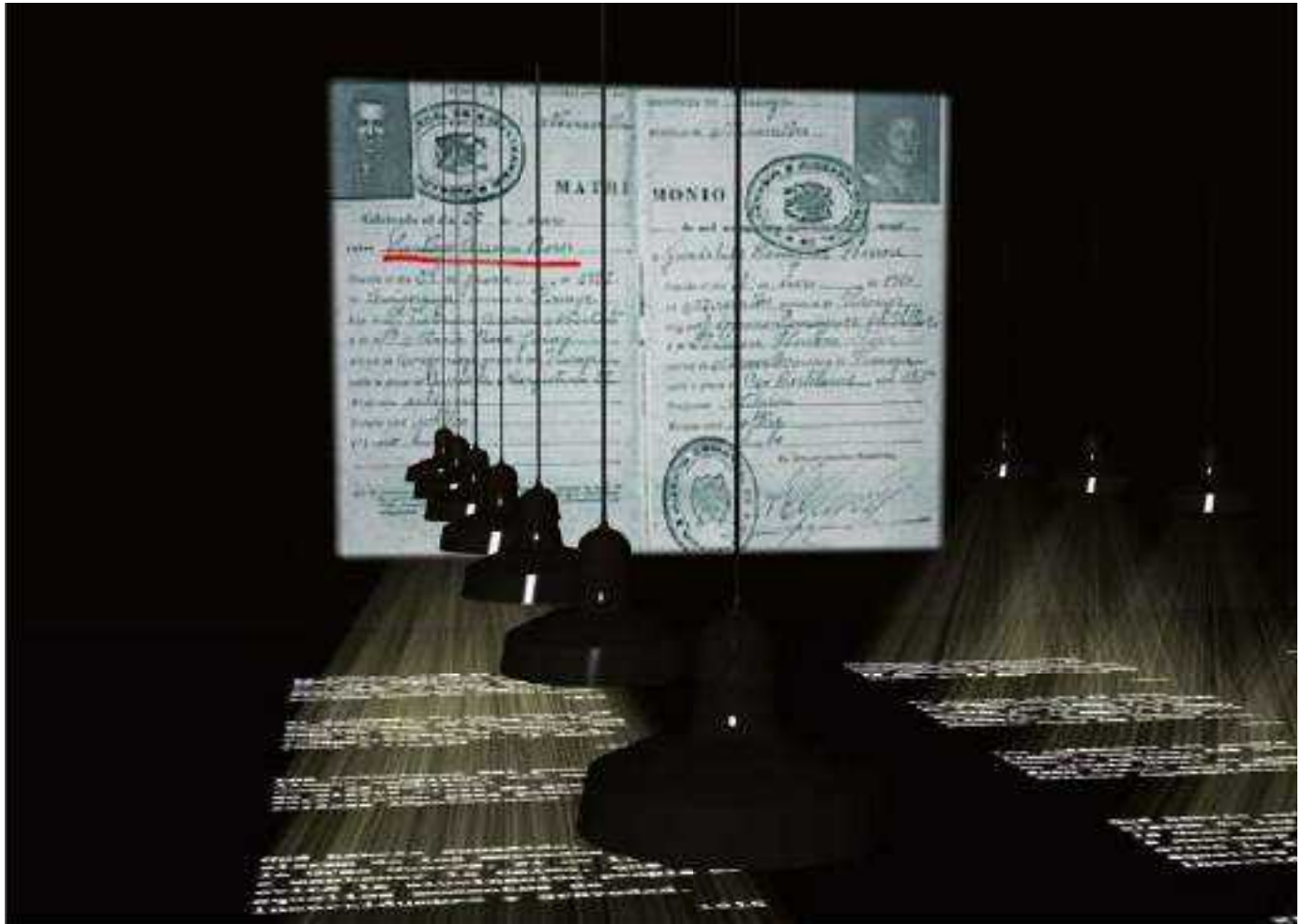




ESPACIOS INTERIORES (proyecto “La fábrica”), 2000



CASA OCRE (proyecto “La fábrica”), 2000





Formulario de inscripción matrimonial. Sección MATRI. Celebrante el día... nombre Albino. Sección MONIO. En su representación Felia. Incluye fotografías de los celebrantes y un sello circular con el número 1.

Formulario de inscripción matrimonial. Sección MATRI. Celebrante el día... nombre Rosario. Sección MONIO. En su representación Isaac. Incluye fotografías de los celebrantes y un sello circular con el número 2.

Formulario de inscripción matrimonial. Sección MATRI. Celebrante el día... nombre Constantino. Sección MONIO. En su representación Maria Cruz. Incluye fotografías de los celebrantes y un sello circular con el número 3.

Formulario de inscripción matrimonial. Sección MATRI. Celebrante el día... nombre Felicio. Sección MONIO. En su representación Bartina. Incluye fotografías de los celebrantes y un sello circular con el número 4.

Elementos estadísticamente
reducidos del mundo, la
condición del desarrollo, que
han impuesto el desarrollo de
la industria, según en otro
tiempo de la página 1922.

1911

Desde agosto, se alienta
la amenaza de que los obreros
pasados de miles amigos
la idea de imponer el paro,
sacando por solidaridad
la huelga de los de la misma
área.

1912

Los obreros pasados,
aliviados por los esfuerzos
promovidos por los líderes
activadores del proletariado,
colaborándose con sus
compañeros los pasados y
algunos, recordaron la huelga
que habían iniciado.

1913

Gracias a algunos hechos
operarios, que despreciando
las ideas de los pasados
adictos a nuestra pasados,
terminado con el más reciente
proceso de los pasados
hasta hoy.

1914

Queriendo probar el
comportamiento de nuestros
obrosos adictos, establecido para
ellos en grado de un real
diario en su jornal, respaldado
el día de libertad de cada año.

1915

Comenzó con la nueva fábrica
de las alas de la zona,
con un tipo de maquinaria
completamente automatizada.

1916

La fábrica tiene 16 miles
de obreros con una cabida
de 4.000 toneladas y está
servida por las vías del norte,
dentro de la zona, y traza
diagonal, según algunas
partes hasta los otros cinco.

1917

Los voluntarios del pueblo son
tiempos rápidos, sin esperar,
como se hicieron.
En cierta clase de guerra,
fue alguna parte probar sus
fuerzas experimentales.

1918

Se repone la empresa con los
espacios que tuvo de pasar,
de todo se sabe que la
condición humana, basada a
principios del desarrollo más,
la de producir nuestra
industria.

1919

que estaba sucedido, ante la
alarma de los pasados durante
la Gran Guerra, el se llegaron
a mantener la calma, que así
evita la destrucción propia de
aquellas empresas de
irregularidad y gravedad.

1920

Faltos de ideas y aprendidos
sistemáticamente el desarrollo de
los acontecimientos y así se
pudo aprovechar los momentos
más propicios para realizar
algunas operaciones de guerra.

1921

Se para por completo la de
nuestro la zona de 2 horas
establecida obligatoriamente
por el gobierno, según se sabe,
no sólo según el aspecto de
los costos de fabricación sino
que entonces gravemente el más
servicio que el público espera.

1922

De la función de estos obreros
depende la salud de la economía
nacional en tiempos de paz y
en tiempos de guerra.

1923

Una persona trabajando a más
se desarrolla, pero con el
trabajo concentrado se se obtiene
las cosas a que cada empleado
haga lo que quiere con su
técnica.

1924

Estados Unidos el primer paso
para la informatización de la
empresa. Cuando más compleja es
una máquina, más se necesitan
tiempo el empleado para
mantenerla.

1925

Alora ya se sabe con un cambio
de rumbo. Cualquier cambio
saldría que el operario
desarrolla el programa de la
máquina y montara otro. T
pero no lo sabe hacer nadie.

1926

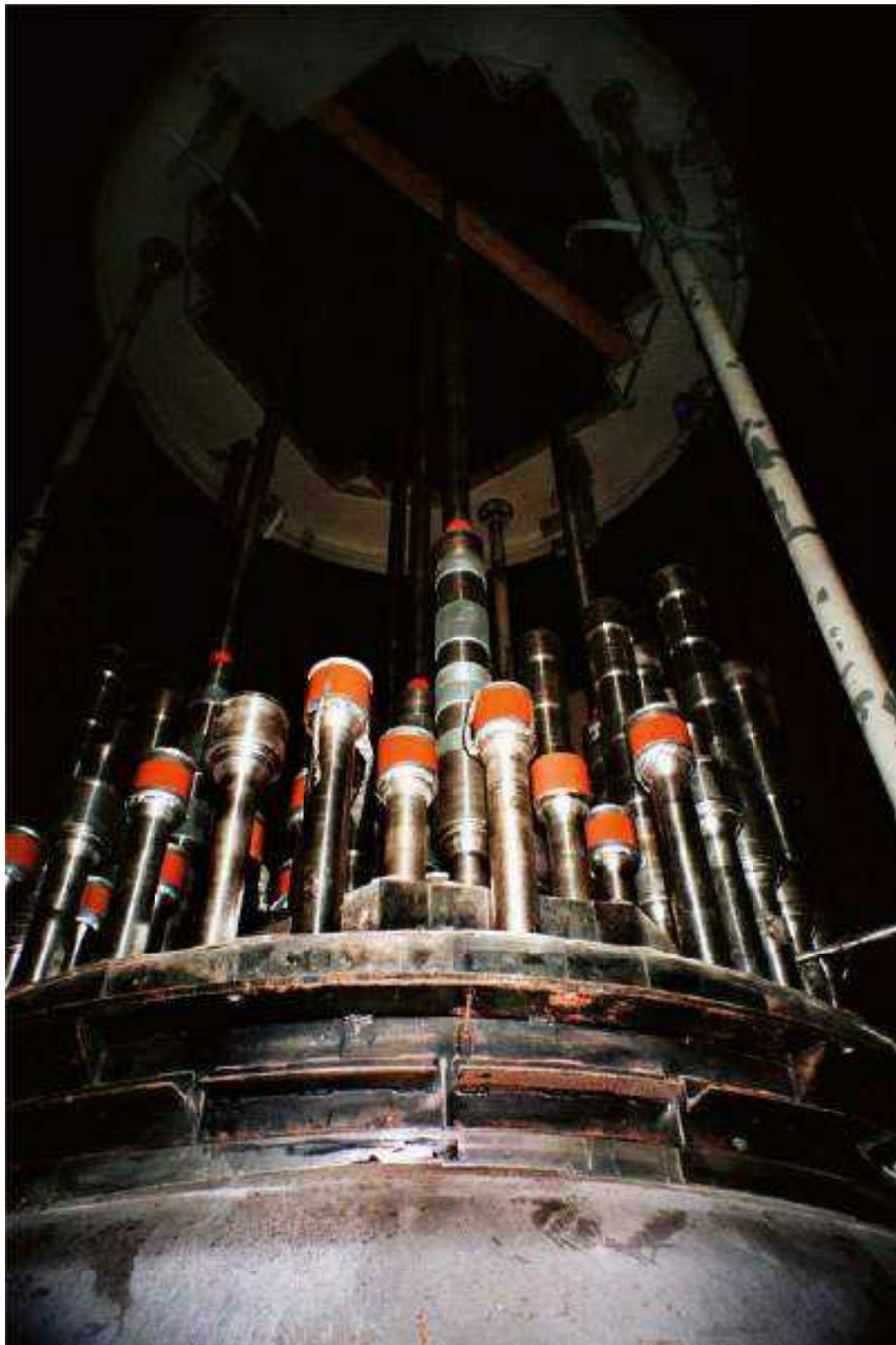






















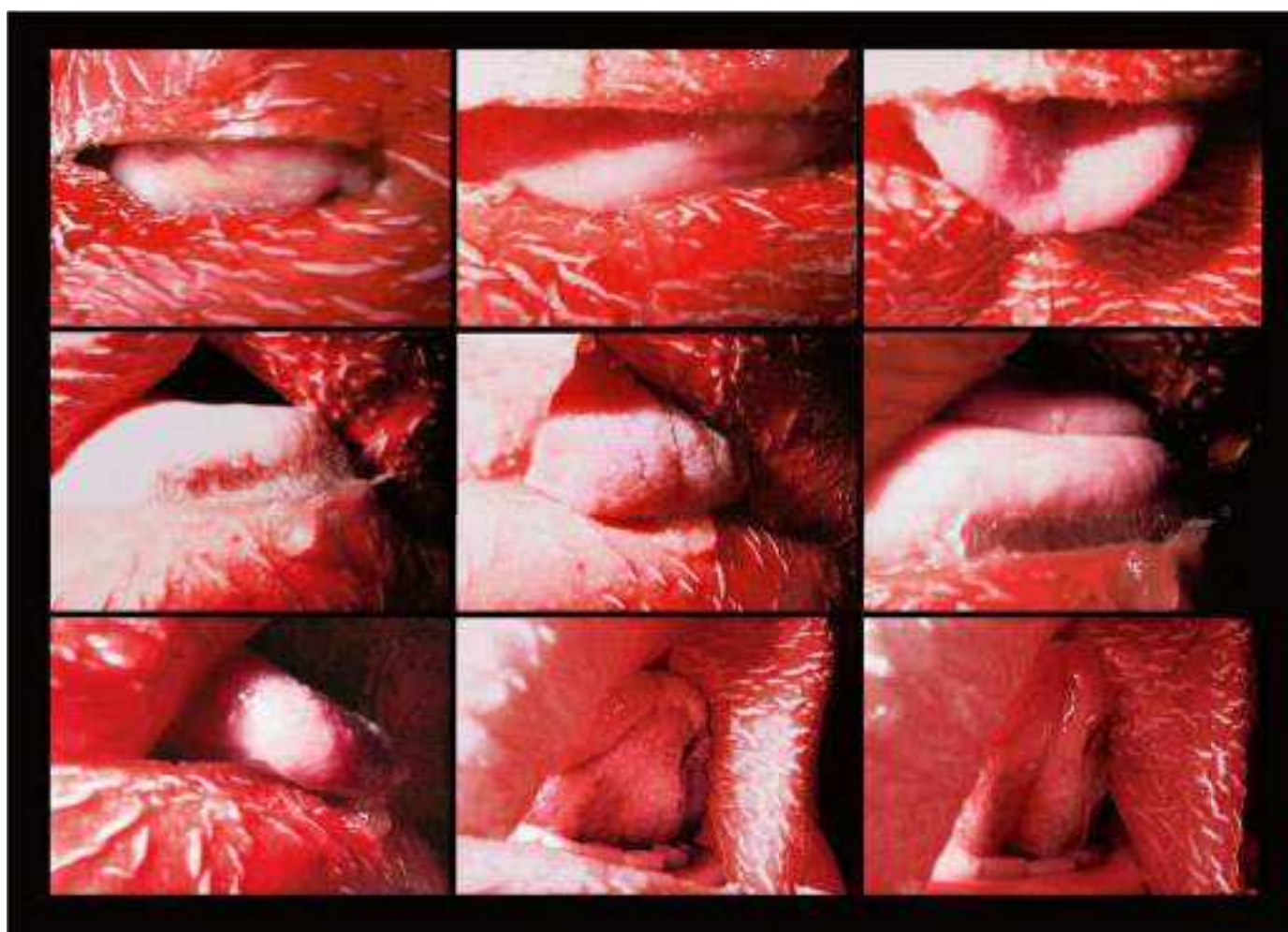




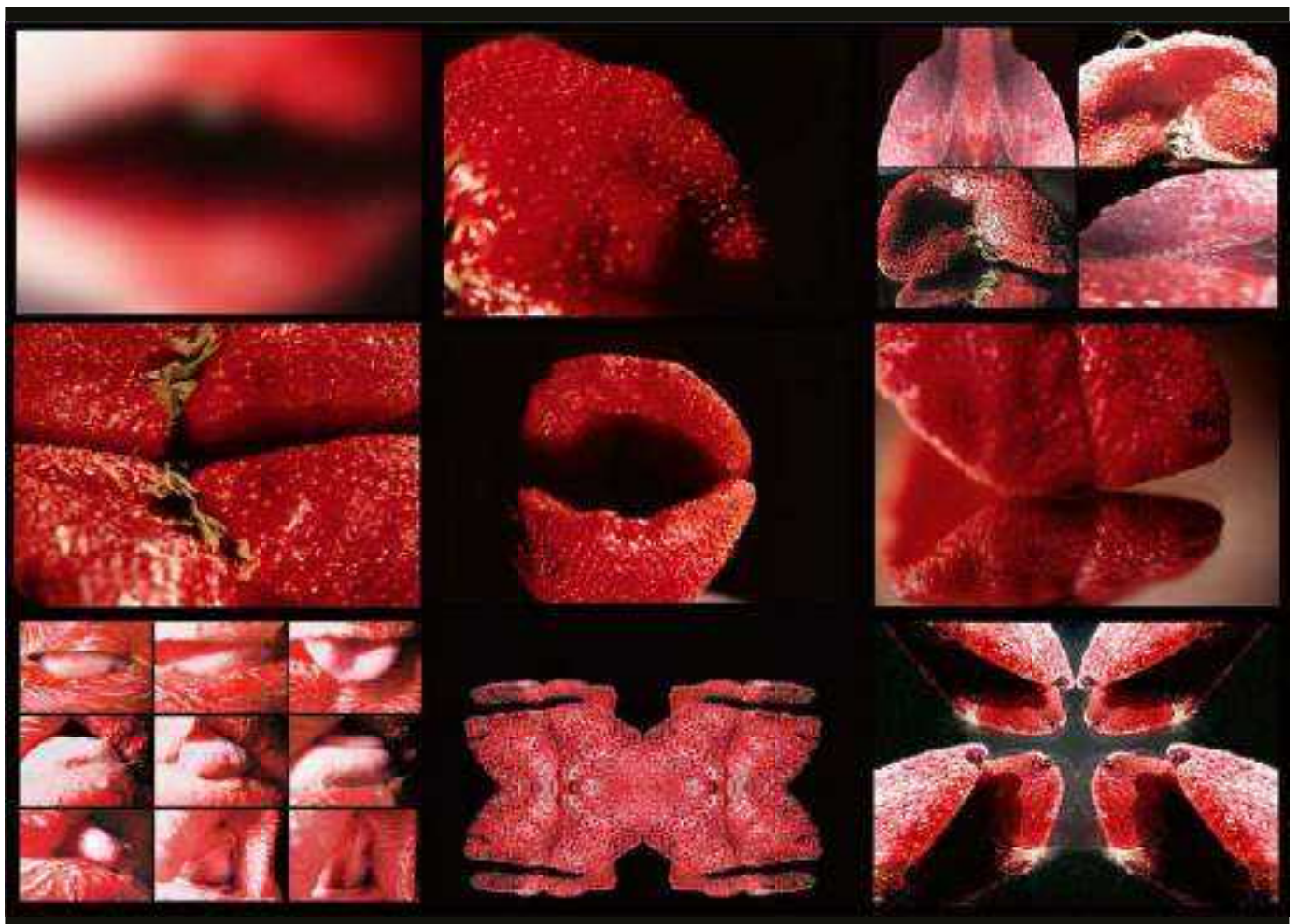








(detalle)



ENGLISH TEXTS

GENERATIVE ART-SCIENCE

Violeta Janeiro Alfageme

THE COMPLEXITY OF COMBINING PAST, MEMORY, AND PUBLIC SPHERE

The work of Marisa González crystallizes a world that did not contemplate the subjectivity of women. While publications and studies on feminisms currently abound, gaps still surround those who engaged in the struggle that started to grow in the last years of Francisco Franco's dictatorship, above all those who did so from the visual arts. Among the many reasons is the fact that theirs was an unlettered generation of activists. So we are told by Paloma Uría Ríos, who formed part of the anti-Francoist struggle and has collaborated with the feminist movement since its earliest days. She explains that “barring a very few exceptions, they have scarcely bothered to publish their opinions, and so have been unable to transmit their experiences to the younger generations.”¹ For this reason, their theoretical focuses and investigations have taken longer to permeate academe and thereby influence general debate and research beyond the field of “women's studies.”

“Without us, impossible.” This was the slogan of the Movimiento Democrático de Mujeres (Democratic Women's Movement) when it was subordinate to the Partido Comunista de España (Communist Party of Spain). During the transition to democracy, however, it became evident that feminist alternatives were being diluted in the broader push toward a new political system.² Uría Ríos and Merche Comabella Marcos de León summarize two fundamental reasons why Marisa's work has not achieved the recognition it deserves. First, much of her work remains covered in bubble wrap in her Madrid studio. This alone signals the still present need to broaden horizons in the historiography of contemporary art. The exploration of other genealogies is essential to illuminating the names of those who, like Marisa, questioned the political and social reality of their time, convinced that the future could and must be different.

Second, we lack critical studies not only for Marisa but for a whole generation of women relegated to the margins of art history. This points up the need to look more deeply into a past that, far from having been subsumed, remains alive today in all its complexity. Using listening to retrieve the artist's experiments and creative processes means revisiting a past, and its ghosts, through her experiences. Across frequent meetings to open the drawers of her studio, unpack works, or run through archival materials and photographs, she gave an account of a career that burst onto the establishment to create a new order that would include room for a genre other than painting, print, or photography, one that combined all of them; that is, a genre that works with the electrical, electronic, and telecommunications technologies of image production and reproduction.

¹ Paloma Uría Ríos, *El feminismo que no llegó al poder: Trayectoria de un feminismo crítico* (Talasa Ediciones, 2009), 10. Available online at <https://www.pensamientocritico.org/el-feminismo-que-no-llego-al-poder>.

² See Merche Comabella Marcos de León, “Breve historia del Movimiento Democrático de Mujeres,” in *¿Cuánto dura un eco?*, exh. cat. TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2023), 30–37.

The present exhibition covers five decades of production. For it, the artist has remade, reordered, regrouped, and even reformulated part of her work, practices much in keeping with her overall creative process, which is more concerned with opening than with closing. A work is thus never completely finished. Surveying how technology has been applied to the arts alongside one of its precursors shows how the earliest expectations for the use of communication machines evolved into a set of dynamics that orient creativity toward productive ends, manipulating our perceptive and social experiences. In this, Marisa has proved an able responder. Her review of her own work has involved not only an aesthetic and formalist rereading of the context that motivated it but also the exercise of relating, aligning, and setting that work in dialogue with the latest social movements that manifest the complex relationship between past, memory, and public sphere.

THE GROWING AGENCY OF THE FIGURE OF THE ARTIST AS A FORCE FOR CHANGE AND TRANSFORMATION

Marisa opted for contemporary training in the arts. Attention to the professional situation of artists and an awareness of their growing agency as forces for transforming their context started to gather momentum in the 1970s, when Spanish artists increasingly made their demands public. Those demands responded to the inflexibility of Franco's dictatorship, including its efforts to restrict women to the roles of good wives and mothers. Marisa renounced this twice: first when she left Bilbao to study fine arts in Madrid; later when she made it clear to her partner that motherhood was not going to relegate her profession to the background. Being a woman and an artist during the dictatorship meant going against the grain in every respect, since the political context of the time saw art as a threat. The structures of power had therefore dedicated themselves to promoting a depoliticized art. The *Escuela Superior de Bellas Artes* (Higher College of Fine Arts) of Madrid, for example, preserved nineteenth-century structures and working methods. Marisa already understood the need for associationism to create new professional paradigms. In 1970, together with Angiola Bonanni and other artists, she created the first professional artists' association in Madrid, linked to the students' and artists' movement in Spain and centered on the *Escuela Superior de Bellas Artes*.

Associations were forbidden under the dictatorship, however. Those that managed to skirt state control were persecuted. Nonetheless, the associationism of the late 1960s, led by students, created an alternative to the biannual *Exposición Nacional de Bellas Artes* (National exhibition of fine arts), the *1ª Exposición Libre y Permanente* (First free and permanent exhibition), which symbolized autonomy and resistance to the control of the regime. When she was interviewed in her studio by the academic Juan Albarrán in 2010, Marisa noted,

You have to go back to 1968. We were students of fine arts at a school that was hardly politicized except for a few cases, with stultified, 19th-century teaching methods applied by politically and aesthetically reactionary teachers. They castrated creativity instead of fortifying it. Everything was based on copying from reality, and there was no intellectual work . . .

In the students' delegation, we decided the curriculum had to be changed. We carried out a study, we called lots of people, artists and professionals, and we performed a survey among students and teachers from other schools. In 1969, committees were formed to work on the teaching of art and other aspects as well—the function of art in society, channels for diffusion, economic and labor issues, etc.—and we met up with representatives from the four Higher Schools of Fine Arts (they were not yet university faculties) in Barcelona, Madrid, Seville, and Valencia.

In 1970, I was one of five representatives of the recently created association, three young artists and two students, who attended the UNESCO international conference on the teaching of the fine arts in Belgrade, representing what was going to be the National Artists' Association [p. 32]. That was very important. We were overawed because we were just a group of students in a conference full of fine arts professors from around the world. Just as Angiola Bonanni was going to take the stand to present our contribution, a telegram of support arrived, promoted by the artists of the incipient association and signed by all the great Spanish artists: Tàpies, Saura, Picasso, Miró, Chillida, Oteiza, Genovés, Muñoz, Sempere, Mompó, Canogar, etc. The telegram was read aloud and the auditorium responded with a great standing ovation . . . The *1ª Exposición Libre y Permanente* (in 1971) was in a way the result of the demands linked to the curriculum and the artists' association. We invaded the whole school during term time. Besides, we liked to be provocative.³

In the last years of Franco's regime, many Spanish artists moved to the United States, particularly New York, which had consolidated itself as a major artistic center after the Second World War. Examples include Marta Sentís and Mireia Sentís, Àngels Ribé, Elena Asins, Eugènia Balcells, Concha Jerez, and Soledad Sevilla. Without thinking twice, Marisa enrolled in 1971 in a master's course at the School of the Art Institute of Chicago, where she focused particularly on the program *Generative Systems: Art, Science, and Technology*, directed by the only woman teacher, Sonia Sheridan. In Chicago, Marisa finally found a contemporary training program that prioritized the conceptualization of an idea over its execution. For her, the course opened the gates to the use and manipulation of mechanical and electronic tools at the service of art to produce monotypes and sequenced images.

What distinguishes the artist's work at the Art Institute of Chicago is her ability to generate subversive thought through visual anomalies that spring from her handling of the earliest information and communications technologies. What made these technologies radical was their production of images in real time. They thus responded to the same need for speed and immediacy that was felt in Chicago in the 1970s by the feminist, pacifist, and pro-civil rights movements seeking to make their struggle visible, mobilize support, and counteract official narratives.

Distortion is a crucial skill for Marisa. From her first steps in the art world, she defied contexts in which the power and rules of the military dictatorship had drastically restricted freedom of thought and imagination. From the moment Marisa arrived at the Art Institute of Chicago and learned to use the first color photocopier, the 3M Color-in-Color, she began to create political art. The series she produced from 1971 to 1973 evince clear connections with the social, political, and cultural changes that were radically transforming American society. Examples include her work on the massive protests in opposition to the Vietnam War (pp. 108–9), the burnt works referencing pro-civil rights activism, the series of silhouettes *Anónimos* (Anonymous, 1971–1973, pp. 98–9) contrasting Spain's oligarchic society, and the self-portraits (pp. 102–5) that show feminine identity and agency while advocating for a woman's right to tell her own story within the framework of the Women's Liberation Movement (WLM) as part of the second wave of feminism in the United States.

In Chicago, the artist immersed herself in the theories of Sheridan, who foresaw both that the scientific and technological revolution would define an inescapable context for artists

³ Marisa González, in conversation with Juan Albarrán, Madrid, January 24, 2010.

and that the traditional individual studios would have to transform themselves into collaborative workshops. Following the model of such twentieth-century cooperative arts as film and television, Sheridan set up Generative Systems in the basement of the Art Institute of Chicago as a way to ameliorate the difficulties faced by artists who wanted to access new communications tools at a moment when industry prioritized commercial over creative uses. Sheridan mobilized the public and private sectors to enable such access, while recognizing the resistance of the art world, which had yet to accept the impact of this technology on society and itself.⁴ In 1966, during Franco's dictatorship, Spain fostered interrelations between art and technology by creating a computing center, the Centro de Cálculo, which used electronic equipment provided by IBM to the University of Madrid (now the Universidad Complutense).⁵ The project was part of a pioneering collaboration between Spain and the United States that reinforced the alliance signed between the two countries in 1953—an archival photograph from the period shows U.S. President Dwight D. Eisenhower embracing Franco. José Luis Alexanco, a key figure at the Centro de Cálculo, emphasized the collectivist focus of these initiatives, which democratized artistic creation by allowing anyone to generate sculptures, thus breaking from the traditional figure of the artist as an exclusive creator.⁶

After Chicago, and following a brief spell in Madrid to give birth to her first daughter, Marisa returned to the United States to join the feminist movement under the auspices of her tutor at the Corcoran School for the Arts and Design in Washington, DC, Mary Beth Edelson. In the 1970s, many feminist artists in the United States used their bodies to question patriarchal narratives. While Marisa produced works at that time related to the stigmatization and subordination of women, she contributed her body by confronting her motherhood as a challenge, deciding to continue with her studies and her work while bringing up her daughter. Her determination reflects one of the key vindications of women in Spain during the 1970s: access to paid work as a premise for self-liberation, which today's feminisms are still problematizing with demands that are opening new battlegrounds related to domestic labor and paid care.⁷ Washington was where she made the series *Maternidad* (Motherhood, 1974–1975, pp. 116–17), which shows how religious, medical, and legal discourses have strongly controlled and conditioned women's bodies.

In 1978, Marisa returned to a Spain in the middle of political transition. There she continued her work as an artist deeply committed to the visual arts through associationism. At the time, the Artists' Association reconducted the experience of the *1ª exposición libre y permanente* by mounting *Panorama 78* at the Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC). This exhibition, organized by unionized Spanish plastic arts associations, sought to provide an egalitarian platform for both established and emerging artists. Unfortunately, the lack of a selection process and the uneven quality of the submitted works caused tensions and impeded a fully coherent display. Even so, the exhibition was professionally vindicating and included politically committed artists among its participants.

⁴ See Sonia Sheridan, "Tools and the Artist," *Afterimage* 9, no. 1–2 (summer 1981): 23–25.

⁵ The electronic equipment provided by IBM consisted of an IBM 7090 computer. Programmed for the analysis and generation of plastic forms, it was based on a system of punched and classified cards that were processed by the computer. The information was then sent to printers or tracers that printed the image on paper. The Centro de Cálculo facilitated collaboration between visual artists, engineers, architects, and programmers.

⁶ See "José Luis Alexanco: Centro de Cálculo (1968–1972)" (lecture at the School of Architecture of the University of Navarre, April 11, 2018), <https://www.youtube.com/watch?v=kenG22hfFfw>.

⁷ See Silvia Federici, *Revolución en punto cero: Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (Traficantes de Sueños, 2013).

Marisa has always embraced the feminist militancy she imbibed from the visual arts, a territory that has not been exempt from “the diligence of the father of the family.”⁸ Many women artists have put their careers in second place behind those of their partners or abandoned them entirely to take care of their children or teach school. For Marisa, falling in love with a cultured and sensitive professional, although not an artist, has been a crucial aspect of her personal and artistic career.

After her return to Spain, Marisa became involved with the Galería Aele, directed by Evelyn Botella, which showed feminist works in the 1970s. These, the artist notes, were more radical than those produced in the 1990s. Although Botella introduced Marisa to commercial circuits, her work was largely misunderstood and proved hard to sell. Moreover, it was excluded from the institutional circuits, since her curator colleagues selected other artists and, as Marisa explains, tended to cover their “feminine quota” with figures like Carmen Calvo, Eva Lootz, Sevilla, and Susana Solano.⁹

While the second wave of feminism in the United States saw the birth in the early 1970s of women’s studies, an interdisciplinary field that questions gender inequalities and has influenced various areas of society and culture, the movement did not gather similar momentum in Spain until the transition to democracy a few years later. In 1975, the Primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer en Madrid (First Conference for the Liberation of Woman) was held in Madrid, followed by gatherings in Catalonia and Granada that legitimized the movement’s scope and autonomy.

Today, Marisa remains linked to various pressure groups through the visual arts, including the intersectional association Mujeres en las Artes Visuales (Women in the Visual Arts, MAV), of which she was vice president, and Cuarto Propio (Own Room), an open feminist group of women editors on Wikipedia.

ON THE GLOBAL TRADE CIRCUITS

After her return to Spain, limited access to advanced technologies forced Marisa to get creative, using tools like heat presses, irons, welding punches, and even waffle makers. By adapting domestic and everyday technologies to her artistic practice, she continued to generate and deform images. Her earlier experience in the United States is evident in her incorporation of photosensitive papers, the remains of matrices, and rolls of photocopy paper that had been given to her by Sheridan.

Although her new base was Madrid, Marisa never broke off her ties with the Art Institute of Chicago. She traveled frequently to the United States to continue working with modern photocopiers and to maintain contact with her mentor. During this phase, she adapted her creative process to the length of her stays in Chicago, which left little time for branching off in new directions. She planned her work meticulously from her studio in Madrid, photographing

⁸ The concept of “a good father of the family” was a criterion used to measure the diligence with which Spaniards were supposed to comply with their legal duties. It comes from the Roman *bonus pater familias* and is still in force in the Spanish civil code. In August 2014, France rid its own code of antiquated expressions proper to a patriarchal model of society, such as *bon père de famille*, equivalent to the *buen padre de familia* that appears in nine articles of the Spanish code: 497, 1094, 1104, 1719, 1788, 1801, 1867, 1889, and 1903.

⁹ See “Mujeres en el mundo del arte español contemporáneo (1976–2001): Documentos y testimonios,” video interview with Marisa González by Jesús Carrillo and Rocío de la Villa at the Instituto de la Mujer, 2001–2002, http://www.artistas-visuales-espanolas.es/video_gonzalez.html.

the variations she wanted to perform during her next trip and structuring every aspect of her work with the photocopy machines.

In the 1980s, Spain laid the foundations for its democratic cultural policies in a bid to project an image of modernity and integration in the global market.¹⁰ Although exhibitions were held in an attempt to export Spanish art, such as *New Images from Spain* (1980) and *Art espagnole actuel* (Spanish art today, 1984), they went largely unnoticed, illustrating how far Spain was lagging behind the international scene.¹¹ Then, in 1986, the Centro de Arte Reina Sofía was inaugurated with three exhibitions. One of these was *Procesos: cultura y nuevas tecnologías* (Processes: Culture and new technologies), which incorporated technological works. Marisa, as cocurator of the exhibition, invited Sheridan to contribute, too, and together they installed Spain's first Lumena computer station, a system that digitized images before materializing them through analog photographs of the screen. A delay in the mounting of the exhibition meant that the Lumena machine was first activated in Marisa's studio, where she created portraits of leading figures from the artistic and cultural sphere. Her exploration was further enriched in 1992, when Sheridan gave Marisa the Lumena that had been included in the 1986 exhibition, allowing her to continue disseminating technological art in Madrid. Among those portrayed in Marisa's portrait series are Claudia Giannetti, Menene Gras, Lola Dopico, Carlos Jiménez, José Ramón Danvila, and Pedro Garhel (see a selection of portraits made with the Lumena on pp. 148–49).

The incorporation of information technologies in the arts opened a new field of exploration that initially excluded women, as the first exhibitions of digital art make clear. Nevertheless, many women were already deeply involved with these innovations. According to the philosopher Sadie Plant,

When computers were vast systems of transistors and valves which needed to be coaxed into action, it was women who turned them on . . . when computers became miniaturized circuits of silicon chips, it was women who assembled them . . . when computers were virtually real machines, women wrote the software on which they ran. And when computer was a term applied to flesh and blood workers, the bodies which composed them were female.¹²

Nor can we forget that the foundations for this chain of computation were laid by Ada Lovelace, who developed the first computer algorithm in the nineteenth century, establishing the foundations of modern programming and illustrating how women have formed part of this area of technology from the start.¹³

In the 1980s, as Spain experienced an economic boom and leaders strove to modernize, progressive discourses were pushed into the background by the cultural effervescence known as the *Movida*. Marisa, an oddball at that time, started to create a decodified art that questioned the habits introduced by neoliberalism. The paradox is that she achieved this through technology, subverting its use as a means of control and efficiency. In her series *Sueños rotos*,

¹⁰ See Anna María Guash, *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945–2007* (Ediciones del Serval, 2009).

¹² Sadie Plant, *Zeros + Ones: Digital Women + The New Technoculture* (Fourth Estate, 1997), 37.

¹³ See Michel Cotton, ed., *Radical Software: Women Art and Computing 1960–1991* (Mudam Luxembourg; Walther König, 2024).

¹¹ See Victoria Combalía, "Así ha visto América las 'New Images from Spain,'" *Batik*, no. 56 (1980): 27–29.

silencios rotos (Broken dreams, broken silences, 1993, p. 153), she used the Lumena system to shatter the homogeneous character of the heads of dolls, employing this technology as a critical tool for questioning hyperperformance rather than taking it as a paradigm. Marisa feels a special connection with dolls. On the one hand, they symbolize the childhood she lost upon having to assume family responsibilities after the death of her mother. From a feminist perspective, they also allude to a femininity subject to the satisfaction of male desires, as shown by one of her most renowned works, *La violación* (The rape, 1972–1993, pp. 118–19).

In the 1990s, information started to circulate in new ways thanks to technological advances. The World Wide Web was opened to the public in 1993, one of the first social networks (SixDegrees) was created in 1997, and Google was born in 1998.¹⁴ In 1992, against this panorama of progress, Marisa became the first woman to organize a contemporary art workshop at the *Círculo de Bellas Artes* in Madrid (pp. 144–45).¹⁵ Entitled “La poética de la tecnología” (The poetics of technology), it was aimed at fostering communication by fax, a machine that allowed global communication in real time over stable telephone lines. The workshop gave rise to the installation *Estación fax / Fax Station* (pp. 140–43), which formed part of the exhibition *Esto no es una crisis* (This is not a crisis, 1993), also held at the *Círculo de Bellas Artes*. Working with fax technology broke the official art circulation channels and encouraged a less competitive, more horizontal community dynamic.¹⁶ By contrast, today’s technologies promote overexposure, fatigue, and control, prioritizing constant yield over collaboration.¹⁷

DIGITAL CONVERGENCE

In the first decade of the twenty-first century, Marisa used photography and film to document the dismantling of industry in Spain. From the mid-1980s, the economic reforms demanded for entry into the European Economic Community meant the closure or restructuring of Spain’s industrial base, a process that led to unemployment and the disappearance of traditional

¹⁴ See Jorge Luis Marzo, “Los años noventa: Del musgo bajo el alegre rodillo” (lecture for the course *La década de 1990: Rewind & forward: Hacia una competencia pública del arte*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, February 8, 2018), https://www.youtube.com/watch?v=Yo1Fz_OWAQc&t=958s.

¹⁵ In the late 1970s, the *Círculo de Bellas Artes* was in decline due to funding challenges. A change was needed, so in the early 1980s Spain’s Ministry of Culture renewed the organization’s artistic direction in response to demands from the *Asociación de Artistas Plásticos en Madrid* (Madrid Association of Plastic Artists), which was looking for a venue for its own activities. In 1983, Martín Chirino became the *Círculo*’s director and Marisa the treasurer; their goal: to recover the center’s founding spirit and return it to society. Under their leadership, the *Círculo* began a phase marked by innovative and educational artistic proposals such as contemporary art workshops and the production of graphic work, thus distancing itself from academicism. See “Talleres de Arte Actual,” *Círculo de Bellas Artes*, <https://www.circulobellasartes.com/patrimonio-cba-socios/novedadtalleres-de-arte-actual>.

¹⁶ A precedent for fax art is found in the Latin American and East European mail art of the 1970s, notable for its strong political commitment in the context of totalitarian regimes. Mail art used postal networks and alternative domestic spaces to evade official institutions, thereby becoming a subversive collective practice.

¹⁷ See Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio* (Herder, 2022).

industries that had shaped not only the urban landscape but also the identity of the people who had grown up around them. An example seen in Marisa's work is the flour factory in the center of Bilbao. While preparing a project for presentation at the Fundación Telefónica in 2000, Marisa collected material from the factory that was to be jettisoned and redeveloped it in an installation that clearly revealed the exploitation of workers and the patriarchalization of labor (pp. 156–61).

During this period, Marisa also gave her full attention to work centered on nuclear power stations that had been shut down or were in the process of being dismantled. Prominent among these was the power station of Lemoiz, controversial since the 1970s due to the opposition of ecologists, politicians, and ordinary citizens (pp. 162–69). The project was considered an environmental and health risk, fears that intensified after the accident at Chernobyl in 1986. The plant faced protest, sabotage, and violence, including terrorist actions by Euskadi Ta Askatasuna, and it reflected the conflict between the central government and the Basque Country. Lemoiz never became operational and was finally closed in 1984. The artist documented its dismantling in the 2000s thanks to a contract with IGR, the firm that took over management of the plant after the removal of confidential materials by Westinghouse Electric. The agreement with IGR was signed after Marisa exhibited photographs of the power station in a 2004 exhibition at the Centro de Arte Contemporáneo in Burgos. Marisa took advantage of her access to collect archives, plans, and materials that were going to be discarded, as she had done with the flour mill in Bilbao.

Another outstanding project of this period is the documentary made in 2002 and 2003 about the thermal power station of Almería. During the demolition of its emblematic chimneys, Marisa spontaneously captured the testimonies of neighbors, who shared their memories and reflections in interviews with a local television reporter. Apart from its economic importance, the power station was viewed by the people of Almería as an iconic element of their visual memory and a fundamental piece of the city's urban landscape.

In the same decade, Marisa also turned to the dynamics of subordination and oppression under neoliberalism. In *Son de ellas* (They are theirs, 2004–2008), she photographed the hands of women working on tasks demanding skill, showing that, despite their inclusion in the labor market, the women always worked in worse conditions and for less pay than men (who nevertheless consented to their wives working). Her series *Ellas, filipinas* (Them, Filipino women, 2010–2013, pp. 170–77) reflects the complexity of the dual marginalization suffered by foreign women. For this project, Marisa made portraits of Filipino women workers in Hong Kong during their only day of rest, drawing attention to their long working hours, low salaries, frequent abuse, and other forms of exploitation. The series also denounces the effects of racism, discrimination, and debt (forced on women by workforce-recruiting agencies), as well as how those effects are accentuated by insufficient legal protections for women's rights. In one of the pictures taken by Marisa, Filipino women are seen gathering for a collective picnic in the covered courtyard by the entrance to the HSBC Bank building, designed by Norman Foster. Their activity, undertaken during their limited free time, subverts both the commercial use of this space, which is turned into a place where the Filipino women reaffirm their cultural identity, and the bank's monetization of time, which is contrasted with the women who meet there simply to pass the time.

During this period, the artist also continued to develop an interest in cast-offs, producing a large series centered on fruits and vegetables with unusual shapes, some natural and others obtained by drying, producing an effect of strangeness that invites reflection. Her series *Transgénicos* (Transgenics, pp. 178–79), begun in the mid-1980s and still in progress, warns of

the loss of biodiversity, economic dependence on seed-producing corporations, and the possible unknown effects of genetic manipulation. This theme continues to appear in Marisa's work: She recently dedicated a photographic series to the textures and forms hidden in the trunks of trees, which she arranges carefully on one of the tables in her studio.

INVESTIGATING INTERFERENCES

A scientific breakthrough occurred in 1963 when the first photograph of a chromosome was published. Sheridan saw the image's potential for redefining our understanding of life, and she committed herself to transferring this scientific revolution to the artistic sphere. Her objective was to explore the images at the intersection between life and politics. Sheridan adopted an ambitious position, acknowledging the need to integrate the technological transformation of the market in ways that also served the arts. This endeavor began in the 1970s, when the art world was starting to respond vigorously to the demands of commercial galleries.

In this period, many artists rejected the integration of entrepreneurial technologies in art. They feared that these tools, which they saw as more appropriate for schools of industrial design, would limit artistic creation and reduce it to mechanical processes. In response, Sheridan raised a key question: What new possibilities might emerge if these technologies were used in unconventional ways? Her approach opened up a broad panorama that she conceptualized, with her students, in the Generative Systems program she had established in Chicago:

It was an enormously dynamic and productive program, but others in the art school often misunderstood it. For example, because we used copy machines, we were labeled as "copier artists." Yet not only were copy machines only one of many tools that we used, but in fact we rarely used them to copy, to make exact reproductions. Rather, we used the principles upon which copy machines were based to create original images.¹⁸

Sheridan wanted to "implant" the ideas of Generative Systems in international contexts as part of a project for diffusion, evidence of her intention to globalize and democratize these methods. From today's perspective, however, her intentions, in some ways, appear to have been a response to the capitalist logic whereby diffusion is generally driven by corporate interests.

In this milieu, Marisa stood out as an especially dynamic figure. Her arrival in Chicago was motivated by a search for new forms of expression that would allow her to overcome the limitations imposed on Spanish art by Franco's regime. Initially, she worked with the software of the 3M Color-in-Color, which came with materials like printing paper and photoreceptive rolls. According to Sheridan, Marisa experimented intuitively and manually, using small cut-outs of human figures that she burned and printed sheet by sheet, exhaustively exploring their visual possibilities without necessarily depending on the machine. This focus allowed her to bring about rapid and versatile transformations in her images.¹⁹

Marisa's process points to a gender difference in the early uses of these machines. When exploring them, the women always stood in front and the men behind, as though more interested

¹⁸ Sonia Sheridan, "Generative Systems," in *Marisa González: La fábrica: Registros hiperfotográficos e instalaciones*, exh. cat. (Fundación Telefónica, 2000), 229.

¹⁹ See Sheridan, "Generative Systems," 229.

in the hardware than in the possibilities of the technology for redefining a language. Marisa preferred to immerse herself in technology, using rhythm and movement—applied through pressure, space, and time—to create interferences in the image. By adjusting light and heat exposure, she allowed unexpected distortions to surface, treating these accidents as integral to her artistic process. The first thing she did when she received a machine was to explore its possibilities by placing her hands and face on the glass of the photocopier. “In technology you know how you start, but never how you will end.”²⁰ With time, and despite the efforts of Sheridan’s “school,” the use of the photocopy machine became progressively restricted to administrative and bureaucratic functions, and its main purpose today is to copy documents in offices and institutions.²¹ For this reason, the most revolutionary aspect of Marisa’s generative work (not copying) is that the copy is the original. The alterations, deformations, and distortions produced by electrography confirmed the lack of an “original” to be copied. The true nature of the art of the copy was thus the antithesis of the copy itself.²²

As software and hardware advanced, Marisa returned periodically to the United States to keep up to date with these developments and to continue working with the machines. The comings and goings needed to complete her work process required careful planning, and in this way slides took on an important role. The photocopies of the images she created in her Madrid studio were processed in the United States. These journeys gave rise to one of her foundational series, created using lint (pp. 126–131). The first pieces of lint came from her dryer in Washington in 1977, which she still keeps in her studio. Marisa explored this material through photography that same year. Later, in 1981, she returned to it, processing the images in New York using a photocopier and eventually including them in her solo exhibition at the Galería Aele, *Presencias 81* (Presences 81).²³

In the late 1970s, when Marisa González settled permanently in Madrid, she created *Grafías musicales* (Musical Notations, 1989–1990, pp. 132–39), a series that marked a return to her roots by approaching visual composition with a logic similar to that of musical creation. In this work, she collaborated with composers on the margins of musical creativity, like Javier Darias and Llorenç Barber, who explore alternative forms of listening and foreground compositional aesthetics.

In the 1990s, Marisa began working with a state-of-the-art photocopier, the large-format Color Bubble Jet 145, which she used to revisit materials from her personal archive, in particular from the 1970s in Chicago. Included among these materials were advertisements and black-and-white photographs, which she used to create two of her most emblematic works, *Vértigos de identidad* (Vertigos of identity, 1992–1993, pp. 120–21) and *La violación* (The rape, 1972–1993, pp. 118–19).

²⁰ Ana Morente, “Marisa González,” interview on *La radio tiene ojos*, June 11, 2023, <https://www.rtve.es/play/audios/la-radio-tiene-ojos/marisa-gonzalez-11-06-23/6911411>.

²¹ By *school*, I am referring to Sheridan’s students.

²² See the curatorial essay written by Mónica Carabias Álvaro for the exhibition *El arte de la fotocopia: 1970–1985: Cuando la copia se convierte en el original* (2018) at the Galería José de la Mano. A digital version can be found at <https://bellasartesuclm.com/profesorado/el-arte-de-la-fotocopia-1970-1985-cuando-la-copia-se-convierte-en-original-exposicion>.

²³ Marisa collaborated on *Presencias 81* with her great friend Pedro Garhel, another transgressive artist of the period, who gave a performance likewise entitled *Presencias*, which set in motion the lint works included in the exhibition. Her lint work was also presented at the first edition of ARCO in 1982.

Marisa's comings and goings, in the course of which she retrieved and recycled materials from the past, reflect her ability to reinvent her historic archive and adapt it to contemporary technologies. Her studio still houses nearly all the materials found in her work from the 1970s to the present day. All are objects that would be useless to anyone else but that she has given multiple new lives during her investigations. The apparently inoperative everyday objects that Marisa repeatedly brings back to life, such as roots, dolls' arms, plastic netting, and lint, form the basis of her work.

Nowadays, Marisa continues to project herself forward into an uncertain future where the creative capacity of machines—as she once approached and understood them—contrasts with technologies that reproduce the very control systems that mold our comprehension of the world and mutate the liberties conquered in the course of history into a single freedom: the free market.

MARISA GONZÁLEZ AND COMPANY

Julia Ramírez-Blanco

POLITICAL COLLABORATION: FROM SPANISH ANTI-FRANCOISM TO THE AMERICAN COUNTERCULTURE

Throughout her career, Marisa González has sought to flee from the moth-eaten world of Francisco Franco's regime, in which she spent her childhood years, and project herself forward. She has done so by undertaking numerous journeys, varying her surroundings, and incorporating a wealth of human influences and creative encounters.

When she finished her musical training in 1967 at the age of twenty-three, she decided to go to Madrid. She had grown up in a conservative atmosphere in Bilbao and came from a family in which, after the death of her mother, she had to uphold certain expectations of domesticity.¹ Moving away to study fine arts at the Escuela Superior de Bellas Artes (Higher College of Fine Arts) of San Fernando was an attempt to escape that destiny. There she participated in the student movement, which demanded the renewal of a markedly academicist teaching staff. Thanks to these protests, the artists Francisco Nieva and Eusebio Sempere took up teaching posts at the school. During his course, the latter took his students to visit the Centro de Cálculo, or Computing Center, of Madrid University.

González lived in an atmosphere of radicalism during these years. At night, she would toss political pamphlets from the window of her car. In the flat she shared with other friends, they ran off subversive leaflets with a duplicator and organized meetings.² She remembers the fear and repression: "The police would come to search the flat, and you'd find us throwing the papers off the balcony."³ Upon completing her studies, she found herself objecting vehemently to the idea of moving backward. Her new objective—"To enter the future, to live the present toward the future"—had temporal and geographical implications: "[I don't want to] go back toward the past, please. I've already studied and lived the past, that stultified and class-ridden society in Bilbao. And I said: 'We're off to the United States.'"⁴

Her American period began in 1971 with a two-year master's degree program at the prestigious School of the Art Institute of Chicago. The counterculture was still at its peak, and the civil rights movement had converged with anti-racism, the second wave of feminism,

¹ When González was sixteen, her mother died, which implicitly meant that the traditionally imposed family responsibilities now fell on her. In her words, this involved "looking after the men in my house, my father and my brothers." See the interview conducted in the artist's studio on September 21, 2011, which appears in Mónica Carabias Álvaro, "El uso de la tecnología en la obra de Marisa González: Reinventando las ideas, reciclando los conceptos," in *Estéticas del Media Art*, ed. José Luis Crespo Fajardo (Universidad de Málaga and Eumed.net, 2013), 137.

² Álvaro, 139.

³ Marisa González, in conversation with Violeta Janeiro Alfageme, Madrid, October 8, 2024.

⁴ "Espacio de arte 09/06/16 (Marisa González)," interview of Marisa González by Fátima Otero, June 9, 2016, posted June 13, 2016, by El Correo Gallego, YouTube, 28 min., <https://www.youtube.com/watch?v=Io068XFWwv8>.

and pacifism. Despite her intention to work exclusively on art, González allowed herself to be affected by the new context and started to take an active part in the struggles. “In Chicago, I abandoned activism to concentrate on my career. But I found myself faced with the Vietnam War, and you can’t stay on the sidelines. Quite the reverse. I was a militant, and I persuaded my fellow students to go to the demonstrations instead of painting.”⁵

During a protest against the Vietnam War, she photographed a woman lying on the ground, pretending to be dead, while a group of people walked around her in a circle.⁶ González used various techniques to reproduce and alter this image; for example, making a halo appear or suggesting a shroud (p. 108). Her technical experimentation was linked to a discovery that made a profound impact on her: “In the basements of the Art Institute [of Chicago], I came across a sober lady in a white coat surrounded by machines, . . . papers, and people. There was a tension there that came from [going] forward, not back. I said, ‘this is my place.’”⁷ That woman was the American artist Sonia Sheridan.

SCIENTIFIC COLLABORATION: SONIA SHERIDAN AND GENERATIVE SYSTEMS

Sheridan joined the teaching staff at the Art Institute of Chicago in the 1970s, a period of intense causes that she remembers experiencing as a powerful call to action:

It was the social upheavals that convulsed American society in the 1960s that forced me to look for more appropriate tools. In the late 1960s in Chicago there was widespread protest against the Vietnam War. I and many other artists and students wanted to use our particular talents to support these protests. As a consequence, we suddenly needed the capacity to communicate quickly and dramatically with the public that we were trying to influence. We turned toward modern tools of communication, until then primarily employed by commercial organizations.⁸

Sheridan created an area for photographic silk screen printing and soon started to use reproduction systems like the 3M Thermo-Fax. This led her in turn to reflect upon artistic pedagogy and creative tools. At that stage, new paths were opening up for her: “I was struck by the paradox that the art world appeared to be ever more commercially oriented—the gallery system dominated much of art—yet on the other hand, it did not recognize art made with commercial tools as genuine, serious art.”⁹

Precisely the union of art and technology was to be one of her avenues of exploration, and firms were to play a particular role in these proceedings. In 1969, the 3M company offered Sheridan an artist’s residency at its color laboratories, where she remained until the mid-

⁵ González quoted in Carabias Álvaro, “El uso de la tecnología,” 139.

⁶ González, in conversation with Janeiro.

⁷ María Pallier, “Marisa González,” *Metrópolis*, April 3, 2016, <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-marisa-gonzalez/3552118/>.

⁸ Sonia Sheridan, “Generative Systems at the School of the Art Institute of Chicago, 1970–1980,” *Visual Resources: An International Journal of Documentation* 22, no. 4 (2006): 315.

⁹ Sheridan.

1970s.¹⁰ There she dismantled the machines and tested pigments, chemicals, and heat sources, discovering possibilities that went beyond the equipment's initial functionality.

On the basis of this type of experimentation and *détournement*, Sheridan created a new teaching syllabus in 1970 called Generative Systems. With it, she offered her students a space in which to experiment with the artistic possibilities of the new technologies.¹¹ The students studied physics to be able to analyze the machines from a technical point of view before going on to play with their aesthetic capabilities.¹² Sheridan incorporated many types of apparatuses, often retrieving obsolete equipment from firms.¹³ One machine she brought into the program was the 3M Color-in-Color, the world's first color photocopier, whose inventor, Douglas Dybvig, she invited to the school as a guest. The ethos promoted by Generative Systems supported a multi- and interdisciplinary environment in which students experimented alongside researchers, scientists, and artists.

Corporations continued to collaborate with the program, lending equipment and allowing their scientists to act as consultants and assistants. Sheridan saw the alliance as a positive: "Industry was where the action was in terms of technological advances, and that was where we wanted to be."¹⁴ She believed artists should take part in technological progress so as to ensure it would satisfy artistic necessities.¹⁵ The relationship with the industrial world was thus a two-way street, and several Generative Systems students went on to invent technological solutions and found their own companies.¹⁶

This type of interaction recalls the Russian avant-garde dream of the artist-producer, as well as the Bauhaus aspiration to become interwoven with the industry of its time. Generative Systems, however, added the metaphor of the laboratory, which permeated a collaborative enterprise destined to produce innovations. The pooling of resources proved fundamental to these aims: "For the most part, the new systems are expensive, group systems which require social organization to use. Thus the new copier artist may have to organize with others to gain access to the tools. In many cases they have to set up workshops, as has the Generative Systems artist, who tends to set up a broad 'art-science information' program."¹⁷

At the time, Sheridan saw her work at the Art Institute of Chicago as a labor of enormous communicative and democratizing potential.¹⁸ The context of the 1970s is essential to understanding the forces that were in tension within the Generative Systems project, for the vision of the machine as agent of progress also became entangled with the dreams of the counterculture.

Sheridan celebrates the subjective effects of the technological revolution, "expanding our capabilities in the areas of imaging and transmission, and in the process qualitatively altering

¹⁰ Katherine Hart, Barbara C. Hood, and Harvey P. Hood, "The Art of Sonia Landy Sheridan," *Hood Quarterly*, Fall–Winter 2009–2010, 6–7.

¹¹ Sonia Sheridan, "Generative Systems Versus Copy Art: A Clarification of Terms and Ideas," *Leonardo* 16, no. 2 (1983): 103.

¹² Martha Loving, "Generative Art," <https://www.lovingcolor.org/generative-art>. Loving was a Generative Systems student.

¹³ González, in conversation with Janeiro Alfageme.

¹⁴ Sheridan, "Generative Systems at the School of the Art Institute of Chicago," 324.

¹⁵ Sheridan, "Generative Systems Versus Copy Art," 105.

¹⁶ Sheridan, 108.

¹⁷ Sheridan, 106–8.

¹⁸ Sheridan, 103–8.

our capacities to communicate with one another.”¹⁹ For her, “the knowledge which accompanies scientific and technological development is ever enlarging our perception of space and time and thus our alternatives for existence.”²⁰ Sheridan implies that, at the height of the counter-cultural revolution, her program offered the possibility of acquiring a new consciousness by other means (whether psychedelic or otherwise). This sensibility appears in some of the works produced by González at that time, which evoke the confluences between technological fascination and the desire for new forms of transcendence.²¹

MACHINE COMPANIONS

González was part of the first generation of Generative Systems students. She participated enthusiastically, and the program profoundly changed how she created art. Although she had worked with cameras before, in Chicago she began a particular relationship with machines, which became collaborators in her work.

From the duplicator with which she had reproduced pamphlets for the anti-Francoist movement, González began to use industrial chemicals, thermal presses, and office automation equipment. Far from making mere copies, she superimposed elements and altered light and color conditions to generate unexpected effects of seriality, montage, and reinterpretation, thus creating new images. She also worked with color retransfer, interactive paper, monotypes, color photocopies, and electrography (which she continued to cultivate until the early 1990s). Every machine and technique had its own aesthetic and idiosyncrasy, as well as its own way of incorporating the element of chance.

In 1974, she left Chicago for Washington, DC, to train at the Corcoran School for the Arts and Design (although she continued to visit Sheridan in Chicago and use the machines of her former teacher, who was becoming a great friend). In Washington, the artist started to experiment with thermographic printing and, with her fellow students, carried out collaborative projects, such as *Women Portraits* (1975–1976), which denounced violence against women in Augusto Pinochet’s Chile and other dictatorships. The photographs were later manipulated with a thermofax to create *La descarga* (The discharge, 1975–1977, pp. 112–15).

The theme of these works was linked to her encounter with the feminist artist Mary Beth Edelson, who was her teacher at the Corcoran. The art historian Patricia Mayayo situates González in the second wave of the feminist movement.²² Mayayo also quotes Moira Roth, who argues that the character of shared experience, proper to the art of performance, was attractive to the period’s feminist artists.²³ González’s *Women Portraits* form part of this aesthetic of raising awareness of the movement for women’s rights, a collective rather than individual concern.

¹⁹ Sheridan, 103.

²⁰ Sheridan, 108.

²¹ On the convergence between the hippy movement and information technologies, see Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism* (University of Chicago Press, 2006).

²² Patricia Mayayo, “Los primeros años de Marisa González: Experimentación, tecnología, prácticas colaborativas y compromiso feminista,” in *Marisa González: Registros domesticados*, exh. cat. (Tabacalera Promoción del Arte, 2015), 27–38.

²³ Mayayo, 35. The passage Mayayo quotes is from Moira Roth, ed., *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America: 1970–1980* (Astro Artz, 1983).

After studying in Washington, González returned to Spain in 1978. The political context had changed enormously, and her work was now interwoven with various political platforms and cultural institutions.

The Círculo de Bellas Artes in Madrid had suffered a long period of decline under Franco's regime, and its board of governors wanted to sell the organization's headquarters. In 1983, José Alonso Giráldez, one of the early members of the institution, visited Javier Solana, the new minister of culture under the Partido Socialista Obrero Español (Spanish Socialist Workers' Party). Around the same time, the Asociación de Artistas Plásticos (Association of Plastic Artists), of which González was a board member, asked the minister for a space in which to hold its meetings. Solana proposed the Círculo de Bellas Artes in exchange for help relaunching the institution, and both organizations accepted.

The Círculo's new board of governors comprised, above all, artists. The chair went to the sculptor Martín Chirino, and the other board members were artists Juan Genovés, Amalia Avia, Pedro García Ramos, González, Lucio Muñoz, Rafael Canogar, Tomás Marco, Basilio Martín Patino, Josefina Molina, María Montero, Concha Herмосilla, Mario Camus, Francisco Calvo Serraller, Fernando González Delgado, José Luis Fajardo, Carlos Román, and Fermín Cabal. González was appointed treasurer, one of several ways she supported this project for cultural modernization.

With support from the board's artists, including the art historian Calvo Serraller, the Talleres de Arte Actual (Contemporary Art Workshops) were initiated to provide creative spaces where prestigious artists would act as "teachers."²⁴ Over four-week periods, the instructors worked in total freedom, emphasizing contact with students, conviviality, and creative affinity. With no fixed timetable, teachers and students could turn up every day and work uninterruptedly. In 1992, González led one of these workshops, "La poética de la tecnología" (The poetics of technology), in which she used a teaching method inspired by Sheridan's Generative Systems program.²⁵ Those taking part included the artist Álvaro Perdices and the activist Mar Núñez.²⁶ Also invited to the sessions were Sonia Sheridan, Jamy Sheridan, and John Dunn, who had been an assistant teacher in the Generative Systems program. The group worked together for some time. A year later, with her students from the workshop, González created *Estación fax / Fax Station* for the exhibition *Esto no es una crisis* (This is not a crisis, pp. 140–43), which responded to the question, "Crisis, yes or no?"

[The Círculo de Bellas Artes] was the center that sent out calls for images and texts from all over the world. These were received by the fax hanging from the domed ceiling and descended to the ground to form a pyramid of contents.

Moreover, the Círculo was the Madrid base where exchanges were set up with other art centers around the world to carry out projects and issue invitations for contents transmitted in real time from prestigious European, American, and Canadian institutions.²⁷

²⁴ "Talleres de arte actual," Círculo de Bellas Artes, <https://www.circulobellasartes.com/patrimonio-cba-socios/novedadtalleres-de-arte-actual>.

²⁵ González, in conversation with Janeiro Alfageme.

²⁶ González, in conversation with Janeiro Alfageme.

²⁷ "Fax Art 1972–2013," Marisa González, <http://marisagonzalez.com/portfolio/fax-art-1972-2013>.

The project involved two types of collaboration: in situ, involving the students who set up the project with the artist; and remote, featuring those who sent faxes to the exhibition venue. González would later reinterpret *Estación fax / Fax Station*, regarded as one of the most important works in its medium, in various contexts.

In the leaflet printed on the occasion of the project's installation at the *Círculo de Bellas Artes*, González rejects the notion that this technology could be used as a sociopolitical tool for responding to the crisis: "We propose this Fax Station in the first place as a global response: against the crisis . . . communication, exchange, contact."²⁸ González continued to use the fax for artworks during the 1990s and 2000s. For her, it is a forerunner of the Internet, the first tool for communicating data and images in real time across borders.

ONLINE ACTIVISM

The technological revolution also made inroads into other cultural institutions. In 1986, González took part in one of the inaugural exhibitions at the *Centro de Arte Reina Sofía*, entitled *Procesos: cultura y nuevas tecnologías* (Processes: Culture and new technologies). She curated three sections: electrography, painting by computer at Madrid University's *Centro de Cálculo*, and Sheridan's "video-computer."

Industry also experimented with technological creation, and González sometimes produced work sponsored by a specific brand. For example, her *Bubble Art*, created in 1992 and 1993, involved

works produced with the first large-format photocopier, the Canon Bubble Jet, DIN A1. Instead of printing with the toner powder habitual in copiers, this digital capture machine reproduced the image by means of ink injection. For the first time, there was a photocopier on the market capable of large-format reproduction. Canon España invited the artist to experiment with this machine, which had just arrived from Japan onto the Spanish market.²⁹

In *Procesos*, González also showed her first work produced using Lumena, a computer graphic system invented by Dunn. In the 1990s, González created a series of digital works on a 512-kilobyte IBM PC/XT from the previous decade, equipped with Lumena and given to her by Sheridan. Using these tools, González made a series of portraits of friends and personalities linked to the art world (pp. 148–49). Artists, critics, and curators "participated and experimented performatively" alongside González in what she considers "[a] social testimony of the art world" of the 1990s.³⁰ The series can be understood as both relational and as an analysis of cultural systems during a period of unprecedented change for the infrastructure of contemporary art.

In 2000, González made her first incursion into Internet art with *La fábrica* (The factory), presented at the *Fundación Telefónica* in Madrid, where she reflected on the decline and destruction of industrial architecture. A year later, in *STOP the WAR 2003*, the artist denounced the war in Iraq and the colonization of Palestine by Israel. The work, which shared the Spanish *No a la Guerra* (No to War) movement's red-and-black color scheme, was explicitly inserted in the context of a worldwide antiwar movement.

²⁸ Excerpt from the leaflet *Estación-Fax/Instalación*, n.d., in the archive of Marisa González.

²⁹ "Bubble Art 1992–93," Marisa González, <http://marisagonzalez.com/portfolio/buble-art-1992-93>.

³⁰ "Retratos/Portraits," Marisa González, <http://marisagonzalez.com/portfolio/retratos-portraits/>.

STOP the WAR 2003 must be read as a project created at a historical moment when Internet art still functioned as a space of infinite possibilities for activism and social intervention. In various countries, groups like RTMark, the Institute for Applied Autonomy, Bureau of Inverse Technology, and 0100101110101101.org were experimenting with the artistic and political possibilities of the medium, while social movements were using the new technologies to amplify their messages and increase their options for transnational organization. Two successful examples are the diffusion of communiqués by the Zapatista Army of National Liberation in Mexico and the creation of Indymedia, a network of independent media.

Since then, privatization and monopolization have exploded in the business world. González's work invites us to reconsider the genealogy of relations between the counterculture and the cyberculture and transports us to historic moments when technological innovations contained a promise of democratization and freedom. Recently, new voices have been calling for the retrieval of the Internet's political power.³¹ With a long career behind her, González seems to invite us to revive the machine as a tool for liberation and collaborative experimentation.

³¹ Two significant examples by digital activists are Marta G. Franco, *Las redes son nuestras: Una historia popular de internet y un mapa para volver a habitarla* (consonni, 2024); and Simona Levi, *Digitalización democrática: Soberanía digital para las personas* (Rayo Verde Editorial, 2024).

1971–1976: THE DECISIVE YEARS

Rocío de la Villa

From 1971 to 1976, the artist Marisa González created a language of her own that she has continued to develop throughout her career. During those six prolific years spent in the United States, she linked her art to experimentation with new technologies in order to express her profoundly democratic, pacifist, and feminist political commitments, closely attentive to differences. She also began to archive and recycle, lured by the incipient ecologism of the counterculture; she produced hundreds of images in striking series; and she had two children.

When she left for the United States in 1971, “Yo no soy esa” (That’s not me), a song by the Francophile singer Mari Trini, was all the rage in Spain. The song’s recurrent negative (“I’m not that woman you think I am / . . . / That’s not me”) eloquently narrates the definitive rupture of a generation of women who in Spain, despite Francisco Franco’s dictatorship, had assimilated the sexy and commercial but effective Women’s Lib Movement, crystallized in *yeyé* pop music, the miniskirt, and the bikini that were imported at the start of mass tourism.¹ Although the Francoist dictatorship is always referred to as a “gray period,” Spain also saw the arrival in the 1960s of the optimism of new consumer habits, modern electrical appliances, and the technicolor heroine Barbarella (in the eponymous Hollywood movie), played by Jane Fonda. That hedonistic and ironic “full color” is found in numerous works by the women pop artists of the end of the decade—including the feminist Mari Chordá, Isabel Baquedano, and Ana Peters, although their work had little circulation within the regime’s constrained art system.

Little has been said until now of the Spanish women during that predemocratic period. Paloma Polo’s docudrama on Dulcinea Bellido recalls how progressive women constructed their feminist organizations as segregations within the clandestine left-wing political parties, as occurred in France with the Mouvement de Libération des Femmes (Women’s Liberation Movement, MLF), which largely originated in the Parti communiste français (French Communist Party).² In 1971, the MLF collectively composed their anthem:

Reconnaissons-nous, les femmes,
parlons-nous, regardons-nous;
ensemble, on nous opprime, les femmes,
ensemble révoltons-nous!³

¹ In 1972, the Catalan publisher Kairós brought out *Hablan las Women’s Lib*, a selection of texts edited by María José Ragué. One that stood out was an article by the radical feminist Shulamith Firestone, the author of *The Dialectic of Sex*, who proclaimed the awakening of young women from the “great deception” suffered by their gender. Although universal suffrage had been achieved in democratic nations in the first decades of the twentieth century, it had not been accompanied by more effective rights. On July 6, 1963, Edgar Morin published an article in *Le Monde* in which he applied the term *yeyé* (from the English “yeah, yeah”) to the movement for the first time and recognized the birth of a new teen generation. The term *yeyé* quickly spread across Mediterranean Europe, Latin America, and Japan.

² Paloma Polo’s docudrama is called *Dulcinea* and was premiered in 2023.

³ In English: “Let us women recognize each other, / let us speak, let us look at one another; / together, we women are oppressed, / together, let us rebel!”

Strangely, González did not follow the path taken by the many young Spanish artists who continued their studies in Paris, a city whose power of attraction, despite the “theft” by New York of its status as world capital of the art system, was revived in May 1968.

Neither is much said—in contrast to the genealogies derived from the myth of the artist (male, white, Western) and still prolonged well into the twentieth century—about the initial convictions and efforts of women artists despite their complete lack not only of referential connections, which still counted for a great deal in what was still a narrowly circumscribed art world, but also, in the case of Spain at this time, of female masters. These artists belonged to a generation that was fighting, like most young women, less against patriarchy than against their own fathers. In González’s case, after coming of age (for Spanish women, the age of majority was then twenty-three) and studying piano at the Higher Conservatory in Bilbao, she fled the family home for Madrid with a bundle (not even a suitcase) to enroll in the Escuela Superior de Bellas Artes (Higher College of Fine Arts) of San Fernando, where she was faced once more with all the stultification of the regime, here condensed into a training method that had nothing to do with contemporary artistic creation. That phase concluded with her active involvement in promoting the intergenerational *1ª Exposición Libre y Permanente* (First free and permanent exhibition, 1971), an expression of the artists’ convergence with the students’ revolts against the regime.

While attending the School of the Art Institute of Chicago, González enrolled in the Generative Systems program directed by Sonia Sheridan, one of the few women artists to exhibit at the Museum of Modern Art (MoMA) in the early 1970s. In Chicago, González discovered new tools and processes that rapidly unleashed the construction of a language of her own with which to express the themes she had dealt with throughout her career. At that time, the song “Sisters, O Sisters,” written and performed by Yoko Ono, was playing on American radio:

Sisters, O sisters
Let’s wake up right on
It’s never too late
To shout from our hearts
Freedom, O freedom.

This radical anthem spoke to a feminism that, while already embraced in the performances of Ono and other pioneering women like Shigeko Kubota and Carolee Schneemann, was starting to become organized and to demand a place for women artists in the contemporary art system.

From 1971 until the start of 1973, González began to live in real time. While the students and agents of left-wing culture in Spain focused on opposition to the dictatorship, the Vietnam War stoked sentiment against American imperialism during a period when European domination was undergoing decolonization. This was reflected in magazines like *Tiempo* or the more moderate *Cuadernos para el diálogo*, just as the psychedelic counterculture later burst onto the scene with *El viejo topo*. Even so, everything occurring beyond the Pyrenees was perceived as a kind of muffled prerecorded broadcast. González thus engaged in a sort of continuation of the pacifist anti-Vietnam and pro-civil rights demonstrations while exploring a city with one of the largest African-American populations in the United States.

Snapshots, found objects, and press cuttings provided the material for new serial images that could be manipulated with photocopiers and a 3M Thermo-Fax, which the artist identified as tools linked to mass media. The impact of Marshall McLuhan’s essay *The Medium Is the*

Massage (1967) on a field already primed by semiotics cannot be overstated. In certain quarters, semiotics had already aroused certain expectations for artistic creation, for its democratization, and for its rejection of the unique artwork. It also promised to renew the paradigm of the collage, which had been a key feature of successive avant-garde artistic proposals since cubism and still attracted a young and progressive public, as exemplified by two of Martha Rosler's splendid series of photomontages: one against the prolonged American occupation of Vietnam, *House Beautiful: Bringing the War Home* (ca. 1967–1972); another against the sexual reification of women, *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* (1966–1972).

One example of the works González produced while experimenting with the Generative Systems methodology is a series based on a photograph of a young woman performing at a demonstration against the Vietnam War. The woman, who is seen “murdered” on the ground, is modified through variations that add drama through spatial depth. More hedonistic pieces reflect the countercultural climate. Another hand-to-hand engagement with the machine is seen in the numerous self-portraits she created with her face pressed directly onto the photocopier, a sort of transforming mirror. Particularly significant are the prints showing the cross of censorship on her lips, a reminder of the oppression of Franco's dictatorship. These works were contemporary with portrayals of action by other women artists living under dictatorship, such as *Gimnastyka konceptualna* (Conceptual gymnastics, 1972) by the Polish artist Ewa Partum, and *É o que sobra* (It is what's left), from the series *Fotopoemação* (Photopoemaction, 1974) by the Brazilian artist Anna Maria Maiolino. González would continue to investigate the use of photocopies a decade later, using found vegetable roots. The result, *Raíces horadadas por el mar* (Roots perforated by the sea, 1983–1986), was an eloquent indication that her democratic, pacifist, anti-imperialist, and feminist political commitments were linked to other forms of activism, including ecological, which she started to develop in her work when democracy was consolidated in Spain.

Perhaps the most significant of González's series to originate in Chicago is *La violación* (The rape, 1972–1993, pp. 118–19), based on constructed photographic images. Executed over two decades, the series played a significant role in the crystallization of González's artistic language. The artist has told the story of the series' origin on several occasions. During a solitary incursion to the South Side of Chicago, an area inhabited by the Black community, she found an old blonde doll discarded in a dumpster near a wire fence. The artist manipulated the doll in situ while photographing it in various positions, eventually opening its legs fully as if to suggest it had been raped. Something sinister adheres to this improvised manipulation driven by the urgency of intuition. González plays with the doll as though she were still a little girl—the dolls children love most are the ones most likely to end up being damaged—but crosses the barrier of sex, a taboo for childhood innocence.

The artist then subjected her photographs of the doll to successive procedures. Immediately, on the basis of the first photograph from the encounter, she produced a strip of matrix images on the first color photocopier, the 3M Color-in-Color at the Art Institute of Chicago, with variations in light and color. She later returned to these images at the start of the 1990s, using the most macabre shot of the manipulated doll to compose a polyptych of six variations processed with a Canon Color Bubble Jet 145 photocopier. The cruelty reaches its height with the staining of childish innocence. Thanks to Sheridan's teachings in the early 1970s, González was familiar with educational theories that informed the modern utopian goal of reshaping the world, highlighting the importance of educational and sociocultural conditioning of the subject from earliest infancy. This discourse is linked to her series of silhouettes, *Anónimos* (Anonymous, 1971–1973, pp. 98–9), and also to the series *Clónicos* (Cloned, from 1986,

pp. 152–55). However, *La violación* signals a gender slant that denotes the vulnerability of women and the deep wound inflicted on them from infancy, an indelible mark that is hard to overcome in a patriarchal society. The stamp of brutal violence returned later, when González used photographs to document the process of manufacturing dolls at the Famosa company in Onil, Alicante, producing an arresting image of the hands of a woman worker using an awl to extract a head from a mold. The picture, *Fábrica de clónicos* (Clone factory, 1986) was later included in *Son de ellas* (They are theirs, 2004–2008), a series of images of the hands of women who work in industry.

While space constraints prevent a full exploration of the pregnant image of the doll, whose roots reach down to the totem, present in every ancient culture and throughout the West, its dark side started to be revealed from romanticism onward and was later exploited by the surrealists, with subversions by proto-feminist artists like Hanna Höch, Claude Cahun, and Louise Bourgeois. In the 1960s, the doll, as a mirror, friend, and pointer to maternity as the only destiny for little girls, also acquired a certain sociocultural prominence in the patriarchy's umpteenth attempt to infantilize and objectify women in the midst of Women's Lib. This is evident in the era's light popular music. For example, "Poupée de cire, poupée de son" (Wax doll, sound doll), performed by France Gall, won the Eurovision Song Contest in 1965. The 1967 winner, the even more offensive "Puppet on a String," includes the chorus, "If you say you love me madly, I'll gladly be there / Like a puppet on a string." In her memoirs, *The World at My Feet*, the latter song's performer, Sandie Shaw, states, "I hated it from the very first 'oompah' to the final 'bang' on the big bass drum. I was instinctively repelled by its sexist drivel and cuckoo-clock tune."⁴ This rejection and opposition to dolls and pinups was shared by women pop artists, who never tired of parodying them, including, in Europe, Evelyne Axell, Kiki Kogelnik, Nicola L, and Niki de Saint Phalle; in Spain, Esther Boix, Ángela García Codoñer, Eulàlia Grau, Isabel Oliver, and Ana Peters; and in the United States, Jann Haworth, Marjorie Strider, and others.

Another series that shows the profound mark left on González by her stay in Chicago and her experimentation with Generative Systems was *Miradas en el tiempo* (Gazes in time, 1992–1993, pp. 120–21), also produced in large format with the Color Bubble Jet 145 photocopier. Using a press cutting she had kept from her time in the United States, González created an image of a young Black woman in her plenitude to amplify the importance of the passage of time in women's lives. That the artist should have drawn inspiration from this highly sensual figure, almost certainly sexualized by advertising, is notable. Rather than an image of the singer Françoise Hardy, the model Twiggy, or any of the other stars who exemplified the lean, adolescent ideal imposed on young European women in the 1970s, she joined those European and American second-wave feminists who throughout the decade had repeatedly contested this model by working to dismantle stereotypes of "woman" and the measurements that supposedly defined her beauty. Among the artists who did so were Eleanor Antin, with her performative series *Carving: A Traditional Sculpture* (1973), and the Italian Marcella Campagnano, with her extensive series begun in 1974, *L'invenzione del femminile* (The invention of the feminine).

Despite abundant references in the feminist tradition (particularly in the writings of "radical feminism" during the second half of the 1970s) both to the subjugation of women beneath the patriarchy and to the enslavement of Africans, González's use of an image of a Black woman in *Miradas en el tiempo* was an unexpected starting point for an artist from Bilbao who,

⁴ See Sandie Shaw, *The World at My Feet: A Personal Adventure* (Harper Collins, 1991).

by the early 1990s, was again residing in Spain, where the only visibly “different” and ostensibly marginalized ethnic group at the time was the Roma. Her choice of image demonstrates the international coordinates that have remained in González’s imaginary throughout her oeuvre. Moreover, the series deals with another issue, that of age and its importance for women’s identity, which ties in with the theoretical debates on intersectional feminism initiated by the jurist Kimberlé Crenshaw in the late 1980s.⁵ Crenshaw crystallized and bolstered the demands of Black and Chicano women within feminism to argue for the inseparability of racialization from other categories of inequality—among them sex, gender, ethnicity, class, sexual orientation, color, age, and functional diversity. González’s extraordinary work draws on a range of artistic resources, some of which she had explored before, including the inversion of form and background, frequent use of image multiplication (a staple of pop culture), and, above all, a full exploration of ink injection. The latter results in the liquid dissolution of the figure through rhythmic repetition and omission, capturing the most turbulent moments of metamorphosis; that is, it reflects the “vertigos of identity” experienced by a young woman transitioning into adulthood in a sexist society, including her subsequent invisibility and, ultimately, a foreboding sense of finitude.⁶ With these feminist interests (i.e., women’s identity and gender violence) already latent after her time in Chicago was concluded, González spent a few months in Spain, where her first daughter was born, before going to Washington, DC, at the end of 1973 and joining the Corcoran School for the Arts and Design. There she came fully into contact with feminist art through her teacher, Mary Beth Edelson.

The first series she produced in Washington was *Maternidad* (Motherhood, 1974–1975). On display in the current exhibition at the Museo Reina Sofía are two of its six pieces, *La piedra gritó* (The stone screamed, 1974–1975) and *¿Todavía con vida?* (Still alive?, 1975), which were then hung in the Corcoran’s exhibition gallery. Perhaps influenced by the feminist slogan “The personal is political,” the artist, now pregnant with her second child, applied the iconography of the bloody womb to some of the feminists’ burning issues. In *La piedra gritó*, she shows the persecution and extermination of women condemned as witches, one of the focal points of Edelson’s investigations of the oppression of women in history.⁷ González alludes to this by placing three hanged women, in red, in the center of the piece, which also refers to the recent legalization of abortion in the United States after the Supreme Court’s 1972 ruling in the case of *Roe v. Wade*.⁸ This laid the foundations in 1973 for federal protection of a pregnant woman’s right to abort, guaranteeing that states could not prohibit abortion before a fetus could be regarded as viable. This was a decisive advance for women in the United States, as it secured their full access to birth control after the popularization from 1960 onward of the contraceptive pill, which by the mid-1970s was in general use, as demonstrated by the success of

⁵ See Kimberlé Crenshaw, “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics,” *University of Chicago Legal Forum* 1989, no. 1 (1989): 139–67; and Kimberlé Crenshaw, “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color,” *Stanford Law Review* 43, no. 6 (1991): 1241–99, <https://doi.org/10.2307/1229039>.

⁶ The expression *vértigos de identidad* (vertigos of identity) is specified as a heading for a group of images in the series, to which a catalog was exclusively dedicated. See Marisa González, *Miradas en el tiempo*, exh. cat. (Galería Aele Evelyn Botella; ARCO, 1993), 13–18.

⁷ In 1977, Edelson mounted the collective ritual *Memorials to 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era*.

⁸ Simultaneously to *La piedra gritó*, González made *Mujeres encapsuladas* (Encapsulated women, 1974–1975), consisting of a group of women made of newsprint and contained in a plastic cylinder.

“The Pill,” a crude, sarcastic song by the country singer Loretta Lynn that was composed in 1971 and released in 1975:

All these years I've stayed at home while you had all your fun
And every year that's gone by another baby's come
There's gonna be some changes made right here on Nursery Hill
You've set this chicken your last time cause now I've got the pill.

In *¿Todavía con vida?*, González used a color photocopier to print a base structure on Plexiglas to which she added a variety of collages. In other pieces from the *Maternidad* series, she employed photocopied impressions on paper, strips of cloth, and acrylic, intensifying the transparencies of the material and applying expressive graphic strokes similar to those used by Edelson to cover the photographs of her performances, such as *Woman Rising* (1973–1974). Edelson, a pioneer in the second-wave feminist art movement, was already well-known for her celebratory photcollage *Some Living Women Artists / Last Supper* (1971), which she produced as a preamble to her organization the following year of the Conference of Women in the Visual Arts at the Corcoran Gallery of Art, an important event attended by the foremost feminist artists and historians of the time.⁹

The two major projects González produced and exhibited during her stay at the Corcoran are collaborative and performative. Presented with the typically minimal serial arrangement assimilated by many feminist artists, the series follow the learning methodology of the feminist art programs, themselves a continuation of the awareness-group meetings with which Edelson was already familiar. In 1975, González started the series *Violencia mujer* (Woman violence) with the polyptych *Lizz Williams y sus máscaras* (Lizz Williams and her masks, pp. 110–11), the result of a performative session in which she photographed her fellow student Lizz Williams manipulating the masks she had created from a cast of her own face. With these two masks, one emphasizing nice character and another the idealization of whiteness as a goddess or fairy, Williams sought to unravel her marginalized biracial identity, which had led to her being perceived as Black when among whites and as white when among Blacks, an issue González had become sensitized to after the arousal in Chicago of her interest in the racialization of women. Among the outstanding attributes of *Violencia mujer* is the series's laudable composition and the synthetic communication of its titular issue, with the title *Lizz Williams y sus máscaras* indicating an understanding of the dual violence that Williams suffered as a biracial woman.

Edelson joined other students to create *La descarga* (The discharge, 1975–1977, pp. 112–15), González's most extensive project at the Corcoran that was also the continuation of the *Violencia mujer* series. Multiple photographic sessions were used to capture the initial material for *La descarga*, which included video of a performance by González's companion Karen Somerville. González then used the 3M Thermo-Fax photocopier to transfer the positive prints to high-contrast acetate paper. During this process, the prints underwent numerous transformations, allowing González to construct several sequences.

⁹ In 1976, Edelson exhibited at the feminist cooperative gallery A.I.R. in New York and was involved in the gestation of the magazine *Heresies*. This indicates her strategic place in various currents of the not simply essentialist feminist art. Maria Elena Buszek was one of the first to question the severely detrimental application of the term *essentialist* in the American feminist art movement during the 1970s. See Maria Elena Buszek, “Mothers and Daughters, Sluts and Goddesses: Mary Beth Edelson and Annie Sprinkle,” in *It's Time for Action (There's No Option): About Feminism*, ed. Heike Munder (Migros Museum für Gegenwartskunst; JRP/Ringier, 2007), 228–61.

The origin of this series was, once again, a press cutting, in this instance a report on a 1976 session of the International Tribunal on Crimes Against Women in which two women, one from Chile and one from Iran, described the torture and rape suffered by the thousands of women political prisoners jailed under their respective dictatorships. Although the series is politically motivated, any woman who has been abused and/or knows of cases of gender violence and femicide can identify with its powerful images and the gestures of fear, impotence, despair, and dread it contains.

“You’re No Good” (1974), the song that shot Linda Ronstadt to stardom as a grand lady of pop music, was in the air at the time González began working on *La descarga*. The song is a hymn to empowerment in the face of a toxic emotional relationship:

Feelin' better now that we're through
Feelin' better, 'cause I'm over you
I learned my lesson, it left a scar
Now I see how you really are
 You're no good
 You're no good
 You're no good
 Baby, you're no good.

The mid-1970s saw a succession of rapes and femicides on U.S. streets, as documented by *In Mourning and in Rage* (1977), a feminist project directed by Suzanne Lacy and Leslie Labowitz with the participation of Woman’s Building, the Rape Hotline Alliance, and Los Angeles City Hall. González, by then back in Spain, where the dictator Franco was now dead, presented the series *Violencia mujer* in her first solo exhibition, held at the Galería Aritza in Bilbao.

VARIABILITY AND PROCESSUALITY OF THE TECHNICAL IMAGE IN THE WORK OF MARISA GONZÁLEZ

Claudia Giannetti

Extensiveness and interdisciplinarity are qualities of Marisa González's work that appear ipso facto to the analyst. The more we delve into her production, the more complex it becomes to approach her work. This essay is therefore circumscribed to her exploration of technologies of image production and reproduction that use electricity and electronics, as well as her exploration of telecommunications technologies, though without falling into technical reductionism. To cover in detail all the facets and particularities of her work in electrography/electrophotography is impossible due to its multifaceted nature.¹

The term *electrography* can be traced back to the Hungarian inventor and physicist Pál Selényi, who investigated electrostatic methods for the generation and transmission of images in the 1920s.² Interested in Selényi's research and the potential of photoconductivity and electrostatics to print images on physical supports, the American inventor Chester Carlson registered a patent in September 1937 for "electrophotography" using dry toner. A year later, in collaboration with the physicist Otto Kornei, his experiments led to the first photocopy. Not until 1959, however, did the first automatic machine, the Haloid Company's 914 model, capable of copying seven originals of up to nine-by-fourteen inches per minute, spread on the market. The company was renamed Xerox in 1961, and it was from this brand name that the term *xerography*, a word of Greek origin meaning "dry writing," was derived. The first desktop photocopier, the Xerox 813, was launched in 1963; the first dye-sublimation color photocopier, the 3M Color-in-Color, appeared in 1968; and the first color copier with electrostatic technology, the Xerox 6500, in 1973. It was with machines of this type that González started to research during her first stay in the United States from 1971 to 1973, when she was enrolled in the master of fine arts program at the School of the Art Institute of Chicago.

Other than the camera she had used from the beginning of her artistic studies, the artist's first contact with technological instruments was facilitated by her teacher, the artist Eusebio Sempere, who organized a visit for the students of the Escuela Superior de Bellas Artes (Higher College of Fine Arts) to the Centro de Cálculo (Computing Center) of Madrid University,

¹ The term *electrophotography* is more commonly used in academic and specialized circles, while the term *electrography*, perhaps owing to its European origin, has become more widespread in the context of the Germanic languages (*Elektrografie*). Here I have opted for *electrography*, since this is the term generally used by the artist herself.

² There were other precedents. Some authors cite the German scientist Johann Heinrich Schulze as the true father of the photocopy owing to his discovery in 1727 of thermal and luminous effects on silver salts. This allowed him to create the first photographs; that is, copying real images by placing the object on a photosensitive surface like paper and exposing it to direct light. This was the technique used by William Fox Talbot nearly a century later, in 1834, to reproduce direct images of leaves, flowers, and so on (photogenic drawings), and in the twentieth century by artists like Man Ray (rayographs) and László Moholy-Nagy (photograms on transparent materials). The German physicist Arthur Korn invented the phototelegraph or facsimile system. In 1904, he used light-sensitive selenium cells and a Nernst lamp as a light source, and on October 17, 1906, he sent a photograph over a distance of 1,800 kilometers.

set up in 1966 through an agreement with IBM. González remembers that visit and how she failed to feel motivated by it, above all owing to four factors: the need for a prior definition of logical or mathematical rules and methods for the programming of algorithms used in the generation of forms; the complex procedures based (at that time) on punch cards; the artist's dependence on the programmer; and the lengthy period of time required for this type of production. At the Centro de Cálculo, users often had to wait for up to three months before being able to print out the results of a program. For the artist's dynamic spirit and her inner need to control and manipulate the creative processes directly, these disadvantages were sufficient to put her off following this path.

Her creative urge and nonconformist attitude spurred her to seek new experiences that would allow her to transgress what she regarded as the retrograde traditional techniques, academic aesthetic, and content transmitted to the fine arts students. At the School of the Art Institute of Chicago, she enrolled in unconventional courses that she saw as more in keeping with the contemporary context. She found her path on the Generative Systems program, created (in 1970) and directed by the artist Sonia Sheridan. This program was based on experiments with the 3M Thermo-Fax, which was combined with other devices like instant cameras and photographic films, frequency generators, and biofeedback systems. Tests were made with magnetic, thermal, light, electrostatic, and even sound energy. Afterward, the 3M Color-in-Color (henceforth C-in-C) photocopier was introduced and made available to the students, including González, for use in their research. Its immediacy and ease of handling stimulated her to explore new processes for creating images based on the time and dynamics of sequencing and variation.

"GENERATIVE" ELECTROGRAPHIC SYSTEMS

When González describes "generative systems," she refers not so much to a technology as to a process for creating a specific artistic language: "It can be defined as discovering ways to use technological instruments to create art."³ This involves "generating ideas with the aid of technology" and using the machine to obtain "the maximum information in the shortest time."⁴ Therefore, "generative systems are basically an idea, a process, an attitude that contributes new dimensions" to artists' research into the development of procedures and forms of expression.⁵ In this way, it implies continuous searching, experimentation, and investigation.

In the late 1950s, the new generative theory developed by Noam Chomsky and its "generative and transformational models" for the analysis of the various deep and surface structures of language not only had repercussions on the field of linguistics but also spread its influence to other disciplines.⁶ The notion of "generative systems" came to be used in science and information technology and from the early 1960s was also applied to the field of art, specifically in relation to the first phase of computer art and the informational aesthetics theorized by Max Bense (from 1957) and Abraham Moles (from 1958). Bense wrote extensively on generative

³ Marisa González, "Sistemas generativos" (PhD diss., Facultad de Bellas Artes, 1982), 1.

⁴ González, 12.

⁵ González, 12.

⁶ The foundations of rationalist, informational, and cybernetic aesthetics, while indebted to Claude Shannon's theory of information, computational theory, and cybernetics (above all after 1948), are also closely related to Chomsky's generative rationalism.

systems and generative aesthetics, which he defined in his computer art “manifesto,” *Projekte generativer Ästhetik* (published in 1965 on the occasion of the first computer art exhibition),⁷ as a creative principle based on the *Gestaltung*, the distribution and interrelationship perceived “macroaesthetically as order and complexity and microaesthetically as redundancy and information.”⁸ For his part, the information scientist and artist Georg Nees defined generative systems in his thesis “Generative Computergraphik” (1969) as applications of operations, rules, and theorems that can methodically produce aesthetic states, manifesting the interpretation of the aesthetic process as an informational articulation.⁹

Sheridan drew no relation between these precedents and the title of the program at the Art Institute of Chicago, nor did she do so in her later writings.¹⁰ According to her, the course was previously designated “Energy Bank,” and she substituted “Generative Systems” only “fortuitously”: “At the time we had no knowledge that there had been a long history of Generative Systems dating back to the Greeks.”¹¹ Sheridan’s definition of *generative systems* is imprecise and generic: “[It] was an attitude, an approach to the world in general and to art in particular,” whose *modus operandi* “was extremely sensitive to and receptive to . . . continuous dynamic change in the interrelationship between technology, social conditions, and the arts.”¹² In the dissertation she presented in 1982, González likewise makes no reference to the precursors of the theories of generative systems.

González’s production in Chicago, whose practices and dynamics were to mark all her later work in electrography and other electronic media, followed a very different course from that of the generative systems developed from 1965 onward by Bense, Nees, and other artists and theorists (among them those linked to the Centro de Cálculo in Madrid) under the notion of generative aesthetics or generative art. Given González’s inclination for improvisation, understood as creative performativity, I define it as a tendency opposed to the communicational systematics of information aesthetics.

ELECTROGRAPHY AND THE CONTEXT OF MEDIA ART

The reproduction systems of offset, engraving, and photography were not within everyone’s reach, and they required specific training. By contrast, the photocopier was a quick and relatively cheap resource that allowed the automatic reproduction of documents and images on paper and later on other supports. This significantly transformed access to information and its use. For example, it marked the beginning of desktop publishing and the fanzine.

⁷ The first two computer art exhibitions coincided in the same year: the one organized by Bense at the Technische Hochschule Stuttgart, inaugurated in February 1965 with works by Georg Nees, and the one held in April at the Howard Wise Gallery in New York, *Computer-Generated Pictures*, with works by A. Michael Noll and Béla Julesz. According to Noll, this was the result of the investigation into computer art that he had begun in 1962 with an IBM 7090 computer.

⁸ Max Bense, *Projekte generativer Ästhetik*, in *Computer-Grafik*, ed. Elisabeth Walther and Max Bense, in *rot*, no. 19 (1965): 1, available in English translation as *Cybernetics, Arts and Ideas*, ed. Jasia Reichardin (New York Graphic Society, 1971).

⁹ For further information on generative aesthetics, see Claudia Giannetti, *Estética digital: Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología* (ACC L’Angelot, 2002), 34–44, 49–53.

¹⁰ For example, in her widely disseminated text “Generative Systems Versus Copy Art: A Clarification of Terms and Ideas,” *Leonardo* 16, no. 2 (1983): 103–8.

¹¹ Sonia Sheridan, “Generative Systems,” in *Marisa González: La fábrica: Registros hiperfotográficos e instalaciones*, exh. cat. (Fundación Telefónica, 2000), 228.

¹² Sheridan, 229.

González's artistic training in the 1960s and 1970s occurred at a time of great effervescence and renovation of artistic ideas and activities. A countercultural movement was unleashed that questioned mass culture, the relationship between art and life, between art and politics, the role of woman in society and art, the conditions for access to the media, and the conservative and elitist art market. On the other hand, artists moved away from the traditional artistic canons and the use of fine materials in favor of recycled and manufactured resources. The arguments for experimentalism, intermediality, direct action, and activism gave rise to a new mentality favorable to the renewal of artistic practices and techniques. Artistic investigations with emerging technologies started to burgeon from the 1950s onward. For the most experimental artists, the new electronic tools were in common use, starting with the oscilloscope (used by the pioneers of abstract cinema in 1951), continuing with computer and information technology, then video after 1965, and extending into a long etcetera.

The work González produced in the United States starting around this time is inscribed within this context. After the photo booth and instant cameras like the Polaroid, the photocopier became the most accessible technology for reproduction, in contrast to which video and the computer were still expensive and complex to handle. For example, although the Xerox 914 cost 27,500 U.S. dollars when it came on the market, later competition from cheaper brands led in 1965 to the possibility of renting one for twenty-five dollars per month with two thousand free copies and a charge of five cents per extra copy.

Artists soon discovered the technology's potential. Those drawn to mail art found the photocopier to be an ideal tool for multiplying intercommunication on a global scale. The same occurred with artists aligned with Fluxus, pop art, concept art, and also visual poetry, who were among the first to integrate electrographs in their productions.¹³

Bruno Munari, one of the most experimental minds of the period, started his investigations with a Rank Xerox photocopier in 1963. The publication *Bruno Munari: Xerografía: Documentazione sull'uso creativo delle macchine Rank Xerox*, which appeared on the occasion of the 35th Venice Biennale in 1970, is one of the genre's grounding texts, revealing surprising results based on Munari's working methods and serving as a source of inspiration for many artists. His methods included moving source images to generate variations, multiplications, fragmentations, and distortions in the photocopy, as well as superimposing, collaging, and integrating widely diverse materials with various textures in the copy (what he called the "texturization" of the image). In 1965, Munari held an exhibition of his "xerographs" and a performative presentation in situ (considered the first of its type in an artistic context) with a Fuji-Xerox machine in Tokyo, followed by others of a similar nature at the Howard Wise Gallery in New York, such as *Xerography* (1966) with a Xerox 914, and at the 35th Venice Biennale in 1970.

Other artists soon replicated this type of presential exhibition of creative processes with devices or machines, among them Sheridan, who experimented in 1970 with a C-in-C photocopier during the exhibition *Software* at the Jewish Museum in New York, causing a great stir among a public fascinated more by the colorful immediacy of the results than their creative

¹³ As also occurred in various countries, in Spain those artists linked to mail art and to concept art in general were the first to incorporate the photocopy in their creative processes. For more information on the history of art with electrography in Spain, see González's text "Electrografía," published in the anthology I coordinated and edited in 2000, first in CD-ROM format and later, in 2000, online. Claudia Giannetti, ed., *ArteVisión—Una historia del arte electrónico en España / A History of Electronic Art in Spain* (MECAD, Ministerio de Cultura; MEIAC Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2000), CD-ROM; and Claudia Giannetti, "Net_España: Un panorama del *media art* en España," Ministry of Culture of Spain, December 2006, <http://meiac.es/net-spain/info.php>.

potential.¹⁴ In 1983, Sheridan participated in *Electra* at the Musée d'art moderne de la ville de Paris.¹⁵

González incorporated this type of presential work-in-progress when she curated three of the now historic exhibitions that formed part of the extensive *Procesos: cultura y nuevas tecnologías* (Processes: Culture and new technologies), the show with which the Centro Nacional de Arte Reina Sofía was inaugurated in 1986. On the one hand, she organized an anthology of works by artists linked to the Centro de Cálculo in Madrid (José Luis Alexanco, Manuel Barbadillo, José Luis Gómez Perales, Tomás López Nozal, Luis Lugán, Sempere, Soledad Sevilla, and José María Yturralde). On the other hand, she presented a review of works by artists in the field of *electrografía* (electrography), including her own *Metamorfosis naciendo* (Metamorphosis being born, 1986) and works by Alcalacanales, Ricardo Cristóbal, Pere Noguera, Paco Rangel, Christian Rigal (known by his pseudonym, Cejar), and Luisa Rojo. The third display was an exhibition of works by Sheridan, in the context of which an ongoing workshop was organized and opened to the public with a presentation of the Lumena system by the artist.

From the 1980s, group exhibitions of this type, as well as the creation of archives, centers, and museums specializing in electrographic art, many of them promoted by artists themselves, contributed to the dissemination and conservation of the works. Examples include Centre Copie-Art (1982) in Montreal, Media Nova (1983) in Dijon, Xeros Art (1984) in Milan, M.F.F. Museum für Fotokopie (1985) in Mülheim, and the Museo Internacional de Electrografía (1990) in Cuenca (renamed MIDE-CIANT in 2005), linked to the University of Castile-La Mancha.

In 1992, González took the initiative of creating Generative Systems Spain with the goal of drawing attention to Sheridan's experiments in the field on a national and European scale and setting up a collaborative network among its active players. That year, the artist also directed a contemporary art workshop at the Círculo de Bellas Artes in Madrid entitled "La poética de la tecnología" (The poetics of technology, pp. 144–45). During its final week, the workshop was attended by Sonia Sheridan, Jamy Sheridan, and John Dunn, Sheridan's student and the creator of Lumena and Oasis.

Because it was accessible and economical, the photocopier became an elementary and transversal tool for a kind of *arte povera* within media art, for which creativity and conceptualization were required more than technical knowledge. "The photocopier had a domestic side that a lot of us found very attractive," González said.¹⁶ However, precisely because of that domesticity, electrography "was devalued on the art scene and regarded as 'just a photocopy,' with no commercial significance." With this in mind, González argues, "women did not bother to position and orient their art commercially, since there was no market for this type of work, so the artists felt absolutely free when conducting their research."¹⁷ Not only the art market

¹⁴ See Sheridan's text in *Procesos: cultura y nuevas tecnologías*, exh. cat. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1986), 58–59.

¹⁵ In general, these events were financed by the respective manufacturing companies, which made their machines available as part of their marketing strategy.

¹⁶ Marisa González, "What Happened to the Pioneers?" (lecture at the International Symposium for Electronic Art, University of Quebec, Chicoutimi, Canada, September 1995).

¹⁷ González.

ignored these practices at the time: The dominant art history also took no notice of this type of creation for many decades.¹⁸

As artists like Sheridan and Cejar had done previously, González, too, criticized the use of the term *copy art*. “It is a mistaken designation since the work is not just that of a photocopier; it is much more ambitious. It involves greater elaboration and generation of forms and ideas.”¹⁹ Copy art was not a matter of trivially copying photographs or other objects but of developing modes of representation that could be realized with the available resources. As Sheridan notes, “Rather, we used the principles upon which copy machines were based to create original images.”²⁰

TECHNICAL IMAGES

From 1971 to 1977, González carried out her investigations in Chicago and Washington, DC, with reproductions and photocopies made with the C-in-C, the machine’s consumables (such as the continuous trichrome metallized paper roll), the 3M Thermo-Fax machine (thermographic impression), or emulsion papers sensitive to light, heat, and pressure (the matrix, used in office automation for reproduction or copying), with which she generated monotypes, transfers (color retransfer), and collages.²¹ For these manipulations, by her own account, she used all the instruments within her reach, from domestic irons to waffle-making machines, electric pointers, industrial soldering guns, photographic mounting presses, technical devices, and any other kind of artifact that generated heat and pressure.

These techniques, which she perfected over the course of time, were central to the gradual definition and consolidation of her aesthetic. Processes of repetition, duplication, and cropping of the same image allowed her to sequence elements or interrelate themes. The most diverse results were achieved by means of occlusions, superimpositions, or interventions on the information source on the glass (the light field) of the photocopier and its positioning in relation to the direction of the light scan during the copying process. González often refers to this effect as “painting with light.”²² Other interventions were derived from movements of the information source. Those that followed the same direction produced trembling effects, diagonal movements led to undulating effects, and rotational or sliding movements generated analogous results in the paper photocopy.

¹⁸ The first commercial art gallery to specialize in electrography, the Galerie Toner, opened in Paris in 1992.

¹⁹ González, *Sistemas generativos*, 16.

²⁰ Sheridan, “Generative Systems,” 229.

²¹ 3M’s Color-in-Color machine used a continuous roll of trichrome (yellow, magenta, and cyan) metallized paper manufactured with a film of zinc oxide and, on the other side, the three pigments. When the start button was pressed, the light of the photocopier flashed on and off for thirty seconds three times. During this scanning process, the reflected light passed successively through three lenses or filters corresponding to the three cycles of exposure (this was the time González had to intervene). As in chromogenic printing, the C-in-C generated color images by synthesis: a proportional mix of yellow and magenta produced the red scale, yellow and cyan produced the green scale, and magenta and cyan the blue scale. The achromatic color white compensated for the differences in value. By mixing all the colors, black was obtained. The intensity of the colors could also be adjusted or manipulated. The copy was printed on a roll of white thermal paper in DIN A4 format. A monotype was created by exerting thermal pressure on a pigmented original and a support to which the pigments adhered.

²² Rigal employs a similar term in his texts. See Christian Rigal, “Cuando la copia se convierte en un original,” *El País*, January 22, 1984.

The glass “window” of the photocopier became a field of action, an area susceptible to the manipulation of information sources. When she used the C-in-C, the artist would actively manipulate the source during the ninety seconds the copying process lasted for each of the three tones, “with movements of translation, scans, occlusions, in a vertiginous performative action whose outcome was unpredictable, but which formed part of the magic of intervention at exactly the right moment.”²³ Furthermore, her experimentation was not restricted to the photocopier. In some experiments, she directly photocopied body parts, like a hand or a face, giving rise to phantasmagorical self-representations.

After her return to Spain in 1977, González continued her investigations, above all with the materials she had brought from the United States and the C-in-C thermal papers that Sheridan had given her. Because the copiers available in Spain at that time produced only low-quality results, the artist traveled frequently to the United States to produce electrographs from slides. She also intensified her search for new, predominantly formal solutions and for unconventional materials, such as cotton, plants, or glass marbles, with which to discover new visual textures.²⁴

From the 1990s onward, three technologies proved decisive for the new paths opened by González in her production of two-dimensional technical images.²⁵ One continued to be related to the photocopier and electrography, another was related to the computer and the digital image, and the third was linked to telecommunication via fax.

In 1992, Sheridan gave González the Lumena software/hardware system that Dunn had developed and Sheridan had presented at the 1986 workshop at the Centro de Arte Reina Sofía. This real-time exterior-image-capture system used a video camera (analog signal) connected to a computer. Once converted into a data image, the Lumena infographic software allowed the footage to be manipulated with a light pen. Her first series with this system was *Retratos Lumena* (Lumena portraits, 1992–1995, pp. 148–9). In her words,

I was visited in my studio by artists, gallerists, theorists, and critics, all related to the art world, who would pose in front of the video camera. With the light pen, I would freeze the image that interested us and record it on external disks, which were then 5- or 3.5-inch diskettes or floppy disks. In parallel with this recording of images of friends from the art world, I worked with dolls’ heads and extremities, which I recorded on the computer in the same way. This series was shown at the Sala Rekalde in Bilbao as part of the Bilbograph 95 festival.²⁶

Canon launched its Color Bubble Jet 145 photocopier on the Spanish market in the early 1990s; it could make copies in large formats like A1. González immediately began experimenting with this machine, whose technology was based on scanning, which slowed the process of recording the information source. The somewhat slower scanning and printing process favored more precise interventions on the image or object.

González’s use of telecommunications media in the artistic context originated in the artist’s first contact with fax technology during her time in Chicago in the Generative Systems

²³ Marisa González, “El desafío de la tecnología en el proceso creativo,” in *Voces encendidas: Mujeres, arte y tecnología*, ed. María Goicoechea de Jorge and Laura Sánchez Gómez (CSIC, 2023), 136.

²⁴ The works that resulted from this first phase of her production with electrography are dealt with in other articles in this catalog, so I will not dwell on them here.

²⁵ Other technologies included video and later the Internet.

²⁶ González, “El desafío de la tecnología,” 146.

program. The participants explored the potential of fax machines to transmit both sound over distance and messages on paper and, with this, the creation of images based on sounds, as described by Sheridan.²⁷ At that point, the transformation of the discursive media into creative and participative media was revolutionary. An art based on low-tech telecommunications media like the fax machine, the telephone, or the slow-scan television could not limit itself to adapting and adjusting models from the past or from other media but had to be capable of creating new models based on the dematerialization of the art object and interactivity. These were the preliminary motivations for the development of fax stations designed to ease collaboration between artists located in different parts of the world: a sort of conversion of mail art into an art of intercommunication, almost in real time.

Besides international networking and distance teleparticipation, this art also sought to foment a two-directional transmission of information between artists in a particular context. Nevertheless, so-called fax art remained tied to the materiality of the message received on thermal paper, and, notwithstanding the pervasively collaborative mentality, a truly interactive communication was not actually achieved.²⁸ The goal of dematerialization and interactivity was favored by the new digital technologies that were being developed, especially from the 1980s onward, such as the electronic mailbox network, long before the expansion of the World Wide Web.

In the Spanish context, a fax station was set up at the 2nd International Biennial of Electrography and Copy Art in Valencia (1988) for the exchange of works over a distance. Many artists involved in electrography took part, among them Alcalacanales (the curators of the event), Ruth Breil, Clare Foster, Franz John, Jürgen O. Olbrich, Rubén Tortosa, and Klaus Urbons. Tortosa took charge of a project based on the fax, *La activación de la superficie plana* (The activation of the flat surface), developed within the context of the exhibition *Variaciones en Gris* (Variations in Gris) organized in 1992 by Fundación Telefónica in Madrid.²⁹ Besides the typical dispatch of messages, artists proposed to involve viewers in the process by encouraging them to appropriate the messages. A series of apparatuses were placed two and a half meters off the ground, generating an installation aesthetic that emphasized the preeminence of the medium. González participated in the exhibition with the work *De un comienzo a un final* (From a beginning to an end, 1992), an homage to Juan Gris created with the Color Bubble Jet 145. This large-size work comprises ten A1-format images.

Starting in 1990, González took part in various international telecommunication art events. That year, she collaborated with two projects based on the use of the fax: *People to People*, organized in Prague by Jean Claude Anglade of the Manufactura group, and *City Portraits*, held at the Galerie Donguy in Paris on the basis of a call for works issued by the Art Réseaux group and coordinated by Karen O'Rourke. In 1992 at an event forming part of documenta IX in Kassel under the title *Mémoire du XXème siècle* (Memoir of the twentieth century), coordinated by Bernard Demiaux, González answered another international invitation for a "binarization" performance (i.e., messages sent through a link over the Red Digital de Servicios Integrados,

²⁷ Sheridan, "Generative Systems," 229.

²⁸ An early experiment in this respect was *Panels for the Walls of the World* (1970) by Stan VanDerBeek, then an artist in residence at the Center for Advanced Visual Studies at the Massachusetts Institute of Technology (MIT), who used a fax machine to transmit images over a distance and form a large mural made up of 180 collages.

²⁹ Among those invited to collaborate were Paulo Bruscky, David Hockney, Les Levine, Bruno Munari, Antoni Muntadas, and Sheridan.

or RDSI, the Spanish implementation of the Integrated Services Digital Network, or ISDN). The instructions were to “specify the man, the woman, the object, and the event that in your opinion best express the 20th century in human memory.” The messages came from Southern Africa, Central America, North America, Europe, North Africa, and Southeast Asia. González also collaborated in 1992 with another fax art project, *The Longing of the Electronic Media for Nature*, promoted by Pietro Pellini and Yola Berbesz and held in Gmund, Germany.

In 1993, the *Círculo de Bellas Artes* organized the exhibition *Esto no es una crisis* (This is not a crisis), at which González presented *Estación fax / Fax Station* (pp. 140–43) in collaboration with her pupils in the workshop “Isn’t This a Crisis?” The group issued an international call for contributions centered on the topic of cultural crisis. The twenty participating artists from ten countries sent their contributions by fax during a specified period (from 5 p.m. to 8 a.m., to coincide with the closing hours of the offices that used the machine). The fax receiver was hung from the dome of the ballroom. As the incoming messages were printed, the continuous roll of paper descended to the floor. The artist created a broad circle of photocopies of the messages received in the course of the event, whose contents could be seen and read by the public.³⁰ In 1995, she set up another fax station at the *Bilbograph* festival in the *Sala Rekalde* in Bilbao. Later, in 2015, she reinstalled the Madrid fax station in her exhibition *Registros domesticados* (Domesticated registers) at *La Tabacalera* in Madrid.

PROCESSUAL AESTHETICS

González and I collaborated for the first time in 1994, when we organized her solo exhibition at the independent venue that Thomas Nölle and I directed in Barcelona, the *Asociación de Cultura Contemporánea L’Angelot* (L’Angelot Association of Contemporary Culture), inaugurated in 1993 and specializing in art and technology. In the exhibition, entitled *Otras miradas en el tiempo* (Other gazes in time), González presented a selection from the electrography series *Miradas en el tiempo* (Gazes in time, 1992–1993, pp. 120–121) and from the series *Clónicos* (Cloned, 1993, pp. 152–55), made with Lumena. On the exhibition concept, she stated,

The nostalgic and critical gaze, which I represent through the use of the press image of one and the same woman, . . . is used by me as a metaphor for the complex desires and limitations, experiences, and silences inherent to the personal development of the contemporary individual. The image of advertising, the creator of false myths, false cults, false desires, vertigos of identity. The other gaze is the direct and manifest representation of violence: the fragmented body, the imposition of silence as annulment, the dissolution of space and identity; the buried silences of violence; violence as a testimony to contemporary society.³¹

In coming into more direct contact with her work, I remarked to her that I perceived a significant relationship between her methods for generating technical images and those used in

³⁰ Images on thermal paper eventually fade due to the inherent qualities of the paper; thus, only photocopies remain to preserve the artists’ contributions.

³¹ González quoted in Claudia Giannetti, ed., *Work in Progress 1993–1997* (ACC L’Angelot, 1997), 18. The dates of the exhibition were October 18 to November 11, 1994.

musical composition. In a text of the year 2000, Sheridan reached a similar conclusion, commenting that “with each new technology Marisa composed images as she might compose music in a most personal and intuitive way.”³²

Her initial musical training at the Conservatorio de Bilbao, which she completed in the early 1960s, no doubt helped to mold her working style.³³ The concept of variation on a theme is one of the fundamental forms of musical composition. While preserving the essence of the leitmotif and its internal logic, each variation adds alterations, figurations, or rhythmic transformations. Moreover, the original structure can suffer fragmentations, contrapuntal changes (visual contrasts, in her case), and even amalgamation with previous variations. She applies many of these techniques in her electrographic series and also in the audiovisual and computerized generation of images.

Another parallel to music in her method is the creation of planes—sonorous in musical composition, visual in her work. Her electrographic series also echo musical compositions in their explorations of texture. Transitional or developmental textures add dynamism, movement, and variability, while the expository function provides thematic stability, much like melody.

Another transversal resource in her production is the presence of the aleatory, already well-known in artistic practice of her time. The surrealists, for example, used the aleatory to evade conscious control in the creation of their works. In music, John Cage started in the 1950s to work with the parameters of variability, hazard, and indeterminacy. Influenced by Cage, Nam June Paik adapted this notion to the concept of “random access” to electronics in his works of video art, installation, and telecommunication art. The exploration of hazard or “randomism” was practically born with electronic art and computer art. González largely based her creative process on spontaneous and experimental action on the supports and the information source, combining temporality with improvised gesturalities. In her art, chance is used as a factor for triggering unexpected discoveries.

The musical analogy abandons the temporality of the compositional plane to enter the spatiality of her *Grafitas musicales* (Musical graphics), the title of a series she created from 1989 to 1990 (pp. 132–39). The visual dimension of the graphics of experimental scores, like those of Cage, Javier Darías, or Llorenç Barber, which served as inspiration for this work, combines with the pattern of sensory and pictorial perception, made up of panels that are mostly vertical but also sometimes horizontal, or of three-dimensional montages or installations with transparent tubes of varying sizes. This cohabitation between music and visual art renders the visuality of the sound by allusion to hammered strings, the rhythms of repetitions, flows, and intervals, the dynamics of notes that transcend the musical stave, and the continuity and discontinuity of the composition.

While other artists have worked with the electrographic medium, González’s career is exceptional and her production outstanding for its coherence, amplitude, and tireless experimentation, as well as for a singular constancy over half a century of activity. The mark of her personality and vital energy are present in every image she has generated. This may be precisely because she was able to infuse the process of working with technologies with something that is generally alien to machines: performativity, intuition, and the spontaneity of the creative gesture.

³² Sheridan, “Generative Systems,” 229.

³³ González was steered away from a career as a musical performer by the demands of practice, including the need for continuous repetition of the same parts of a score. “I am incapable of repeating the same thing over and over again,” the artist once explained to me.

NOTES WITHOUT A SCORE, ORGANS WITHOUT A BODY, NOTHING TO CELEBRATE: GENEALOGICAL NOTES ON THE MUTILATED MUSIC OF MARISA GONZÁLEZ

Miguel Álvarez-Fernández

Toward the end of my first visit to Marisa González's studio in Calle de Argensola in Madrid, just as I was switching off my faithful sound recorder—much less reliable, in any case, than my memory—after several hours of sincere and enthralling conversation, the artist, perhaps worried by the large number of things she had spoken into the device in the course of that memorable afternoon, said some words that might explain not only her place in the history of contemporary Spanish art but also her own peculiar manner of being in the world:

This has happened to me ever since I was young. My artist colleagues, when they were interviewed by journalists or academics, always had several answers ready, or at least several main ideas, which would help to make what they were trying to express at that moment quite, quite clear. By contrast, I would ramble on, telling all kinds of stories, and then it was hard to understand what I was trying to say.¹

Much of González's artistic work—and, above all, her artistic thought—has to be retrieved from memory, through the recollection of anecdotes or of certain episodes of her life, which she always relates with the wit and precision of one who dominates the art of conversation.

Perhaps González has not left us any pompously assured quotations that concisely synthesize the guiding principles of her poetics. Perhaps we are also unable to reproduce here a glowing newspaper headline that would confirm, now, the undeniable aesthetic influence of her work today. But perhaps we should also ask ourselves whether we still need, here and now—and, above all, whether we still want—our accounts of the past, and especially of those who worked to make things easier for the ones who have come later, to be constructed on the basis of headlines and grandiose statements.

What are we missing when we pay attention only to those rounded discourses, fully baked by “successful” artists in their own molds, that populate—indeed, overpopulate—the art historiography? We can, for example, forget about artists like González who admit unreservedly that they are by no means perfectionists. It is also easy to ignore those who have been concerned less with adding more and more lines to their lavish artistic CVs than with dedicating vast amounts of time and energy to working for and on behalf of other men and—above all—women.

With respect to this last observation, which is incidentally pertinent to a large number of younger men and women artists, we might even specify how, in González's case, her activist

¹ Marisa González, conversation with Miguel Álvarez-Fernández, Madrid, December 3, 2024. Although presented in the format of a textual quotation, the words are reconstructed from memory, because at the moment they were spoken, the recorder, by then almost giving off smoke, had been switched off.

commitment breaks the most orthodox and recognizable bounds of militancy. An example may be particularly revealing: González is a consummate Wikipedist, responsible for creating more than two hundred entries in the collaborative digital encyclopedia, mostly dedicated to women who work in the field of contemporary art. This meticulous labor of documenting and editing may not seem especially heroic.² However, if we bear in mind the reach and repercussions of those hundreds of new pages (not to mention the more than one thousand entries to which she has made contributions), we can glimpse the type of slow, deliberate, subtle, and discreet transformation that González has helped bring about, and not only through what the most insipid and misguided academics would clearly identify as “works of art.”

González sees no gap to be bridged between feminist militancy and artistic practice, between mimeographs reproducing lefty pamphlets and photocopiers celebrating Walter Benjamin and Jean Baudrillard, between Wikipedia and the Museo Reina Sofía. In short, she admits no difference between life and art, to once again remember the paradigmatic Fluxus formulation (and, in that sense, the legacy of the work/life—or rather, the thought—of John Cage).

When, during the conversation mentioned above, González was asked about her memories of her time at the Escuela Superior de Bellas Artes (Higher College of Fine Arts) of San Fernando in Madrid, the first thing that came to her mind was a visit by the Zaj group. Probably the most outstanding and influential Spanish art collective of the second half of the twentieth century, this group represents the most direct penetration of Fluxus poetics into Spain. Juan Hidalgo (the founder of the group in 1964, together with Walter Marchetti and Ramón Barce; Esther Ferrer joined three years later) reconstructed a sort of family tree in 1976 with the six photographs making up his work *Zajografía*. Appearing there, from left to right, are Marcel Duchamp, Cage, Erik Satie, Buenaventura Durruti, Hidalgo himself, and Marchetti. Apart from their progressive leanings (in aesthetics and, with nuances, also in politics), what they all have in common with González is that none of them was precisely a perfectionist, either.

Another memory our artist held of that formative period involves the same idea. When Eusebio Sempere, an exception among the “nineteenth-century, classical, academicist, boring, monotonous teaching staff,” took his students from the Escuela Superior de Bellas Artes to the Centro de Cálculo (Computing Center) of Madrid University, González discovered that she did not find its approach to the artistic use of technology to be in the least bit interesting.³

In those years at the Centro de Cálculo, it was programming engineers who managed the big computer and the generation of images was done with punch cards. The artist gave the instructions to the programmer. It was a tool that served those geometric, constructivist artists who explored the line and its variants of forms. I was much more direct and immediate, and very unmathematical. For that reason, when I arrived at the Art Institute of Chicago and immediately discovered Generative Systems with Sonia Sheridan, I was fascinated because it had nothing to do with the Centro de Cálculo. It was us who handled the machines, we manipulated them, we altered them, we smelled

² Especially if compared, for example, with the occasion in the early 1970s when González was arrested by Francisco Franco's police, accused of illicit assembly. The artist had congregated representatives of the country's four fine arts colleges in Madrid. (Such a gathering, which was moreover aimed at modernizing studies in the field, would be an equally heroic feat today.)

³ María Pallier, “Marisa González,” *Metrópolis*, October 3, 2016, <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-marisa-gonzalez/3552118>

them. It was a very sensory and direct workshop, and the result obtained was very visual, full of color, textures, materials, a whole world of exploration that was quite singular and unique.⁴

González's poetics was by then distancing itself from that of contemporary artists like Elena Asins, Soledad Sevilla, and José María Yturralde,⁵ and was instead approaching that of artists like Lugán (Luis García Núñez), who never fitted comfortably in the atmosphere of the Centro de Cálculo and whom González describes rightly as "a genuine precursor of media art in Spain."⁶

Tracing this aesthetic genealogy helps us today to construct a proper framework for González's collaborations with musicians like Javier Darías and Llorenç Barber, whose respective biographies evidence not only a fundamental influence of Cage's thought but also an enormous aesthetic and personal proximity to the American composer's first ambassador in Spain, the aforementioned Hidalgo.

Darías's first contact with conceptual art took place during his military service, where he met Nacho Criado. A few years later, Darías met Cage in Cadaqués, where an exhibition of the American artist's works was being held to accompany the Spanish premiere of his *Études Australes XVII to XXXII*, performed by the pianist Grete Sultan. There, Darías also coincided with Alexina "Teeny" Duchamp and composers like Horacio Vaggione, Josep Maria Mestres Quadreny, Manuel Valls Gorina, and Carles Santos.

Soon afterward, in 1977, and thanks to his relationship with Criado, who informed Darías that Hidalgo had returned from Milan to Madrid, fortnightly classes began, which the composer from Alcoy refers to with these words: "Once again I must refer to that secret desire to be the favorite disciple, but in my case it is confirmed once more that any sensation of exclusivity becomes absolute certainty, having been the only composition student of Maestro Hidalgo."⁷

In March 1970, on the other hand, Barber attended a Zaj concert in Valencia that gave him an "irreversible shock" and permanently laid out his path as an artist and thinker (in 1978, Barber made Zaj, and particularly Hidalgo, the subject of the dissertation, directed by Simón Marchán, that he completed for his history of art degree at the Universidad Complutense in

⁴ Marisa González, email interview, Patricia Mayayo, October 1, 2014, quoted in Patricia Mayayo, "Los primeros años de Marisa González: Experimentación, tecnología, prácticas colaborativas y compromiso feminista," in *Registros domesticados*, exh. cat. (Tabacalera Promoción del Arte, 2015), 28.

⁶ González, conversation with Álvarez-Fernández. On Lugán's professed taste for "the physical and even emotional materiality of the first computers," see Miguel Álvarez-Fernández, "In Memoriam Luis García Núñez, Lugán," *Ars Sonora*, October 2, 2021, <https://www.rtve.es/play/audios/ars-sonora/in-memoriam-luis-garcia-nunez-lugan-02-10-21/6121462>.

⁵ Yturralde's mathematicism, however, underwent modification some years later during his stay at the Massachusetts Institute of Technology, where he came into contact with the thought of R. Buckminster Fuller, who had also been a fundamental influence on Cage. Later still during this American phase, the artist from Cuenca collaborated with Charlotte Moorman and Nam June Park, artists closely linked to the Fluxus movement, whose respective poetics might also be related to González's.

⁷ Javier Darías, "Mis maestros . . . y yo," Javier Darías Compositor, <https://lepis-darias.blogspot.com/p/mis-maestros-mis-colaboradores-mis.html>.

Madrid).⁸ To the Valencian composer we also owe a small book, simply entitled *John Cage*, that served for years as a fully fledged manual, since it was the only publication in Spanish on the artist. It was brought out in 1985 by the Círculo de Bellas Artes, an institution that was then beginning a period (unlike the present) of paying great attention to the youngest and most promising artists thanks to the impulse, not to say militancy, of figures precisely like González.

When the experiences of Darias and Barber converged at the start of the 1990s with the artistic investigations carried out by González, first in Chicago, then in Washington, and later in Spain, they resulted in a new chapter in the artist's catalog, formed by several series of images generated electrographically on the basis of the musical notation of the aforementioned composers (and of others, including some with classical roots).

This important chapter, despite its remarkable originality, integrates perfectly into the entirety of González's artistic production, primarily because it incorporates—as one of its main conceptual axes—the notion of sequence, omnipresent in the work of an artist whose artistic training—let us not forget—began with a piano career at the Bilbao Conservatory.

It is possible to imagine that middle-class girl, a daughter of the Basque bourgeoisie (albeit in a family context truncated by the premature death of her mother, precisely in the year González was to finish her musical studies), repeating time and again already obsessive passages extracted from the classical-romantic repertoire (that limited catalog from which, incidentally, the academic programs of current conservatories have yet to escape, no doubt facilitating this exercise of the imagination). It is also tempting to connect those almost infinite musical reiterations with the works González created, years later, using photocopiers (works generally articulated through series). This chain of associations might even lead us to relate these procedures to a certain idea of minimalism.

For the philosophy of music, the aesthetic concept of minimalism has always proved problematic because of its peculiar relationship with the development this tendency has undergone in other disciplines, like architecture or the (so-called) visual arts. Despite (or perhaps because of) the popularity attained by artists like Philip Glass, whose *Einstein on the Beach* was first performed in 1976 at the Avignon Festival, a few months before its presentation at the Metropolitan Opera in New York, and to a lesser extent by Steve Reich, the author in the mid-1960s of repetitive electro-acoustic compositions like *It's Gonna Rain* and *Come Out*, earlier experiments by other American artists also deserve mention, including *Trio for Strings* (1958), a key work in the development of minimalism composed by La Monte Young, who was linked to the Fluxus movement. A remote antecedent for these forms of musical thought might even be cited in the work of Erik Satie, who formed part of Hidalgo's *Zajografía*. In any case, once again the figure of Cage proves to be fundamental in all these genealogies and confirms the solidity of the links that—both in the field of music and in the visual arts—unite conceptual art with the first minimalisms.

The connections between González's work and the earliest conceptual art practices are evident, but her relationship with minimalism should perhaps be qualified. Or rather, perhaps

⁸ The text has now been published more than forty years later: Llorenç Barber, *Zaj: Historia y valoración crítica* (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2019). For a critical assessment of this essay, listeners can consult Miguel Álvarez-Fernández, "'Zaj: Historia y valoración crítica', con Llorenç Barber y Fernando Castro Flórez," *Ars Sonora*, February 22, 2020, <https://www.rtve.es/play/audios/ars-sonora/ars-sonora-zaj-historia-valoracion-critica-llorenç-barber-fernando-castro-florez-22-02-20/5520365/>.

we should broaden our concepts of minimalism to attain a better understanding of certain aspects of her artistic production.⁹

Something similar occurs when making an aesthetic judgment of the respective proposals of Darias and Barber (a list that can be extended to Santos). “Mediterranean minimalism” describes the poetics shared by these artists but is clearly inapplicable to González’s work, not—evidently—because of her Basque origins but because the festive or celebratory character of the work of the three Valencians is completely absent from her poetics. In this respect, a feminist woman like González will perhaps share the feelings of a Spanish American person on Columbus Day: there is nothing to celebrate.¹⁰

On the other hand, both González and the “Mediterranean minimalists” always address the body in their artistic proposals.¹¹ Here, the artist’s earlier remarks on the working methods at the Centro de Cálculo recover their full value. González’s conceptualism was not born of calculation (if I may be allowed the use of this word), nor is it the result of an abstract formalism. Her approach to concept, even if the vehicle is often a machine, is always incarnated. That is, the bodies that feature throughout González’s oeuvre are mutilated, damaged, and castigated. At this point, we could equally well cite *La violación* (The rape, 1972–1993), *La descarga* (The discharge, 1975–1977), or the series entitled *Clónicos* (Cloned, from 1986). Even the works linked to “industrial archaeology” and “postcolonial registers” refer in this same sense to the body, since they remind us of how factory architectures and migratory flows are destined to produce the forms of corporality proper to industrial capitalism: that is, extenuated bodies (those that are castigated, damaged, and mutilated).

If we accept this hypothesis of the idea of a “damaged body” as an aesthetic core of the artistic thought of González, then what might be the connection between this idea and the use

⁹ In this respect, we might apply to González what I have elsewhere written about Barber: “All rigidity thus dissipates like vapor to adapt itself to any new context, and it is therefore hard for us to identify Llorenç with a particular aesthetic school (of the kind that are more intractable than the worst political parties), but at the same time all those of us who admire his music are united by . . . a certain family air. We might talk of minimalism, but that connection responds above all to a perception mitigated by a subtle line in this book: ‘In Europe, the complicated is too often confused with the interesting.’” Miguel Álvarez-Fernández, “Hacia una historia *otra* de la música contemporánea española: Cuando Llorenç Barber escribe como un incorregible intelectual europeo,” prologue to Llorenç Barber, *Aire que se pronuncia: Escritos reunidos* (Libros de la resistencia, 2024), 17. We might also refer to González with these other lines from the same text (which, incidentally, points to a great difference between Barber and his masters, a political difference that also separates González from, for example, her colleagues at the Centro de Cálculo): “Indeed, Barber takes music as he confronts life. His compositions, converted rather into propositions, respond less to a method (let alone a system) than to a style. And less to a style than to an attitude (or, rather, an aroma). That attitude, always changing but constant and firm in its principles, led Llorenç Barber to , turn the page, (his own expression) on Zaj, unlike so many others who have remained there without being disturbed by the political, or merely collective, inanity of the individualistic aesthetic proposals of those pioneers.”

¹⁰ In this sense, any form of joy aroused, for example, by the awarding of the Velázquez Prize for Visual Arts to González in 2023 (or, similarly, to Concha Jerez in 2017, as we members of that jury know that her work within various artistic and feminist associations was highly regarded, in contrast to other markedly solipsistic aesthetic and vital approaches) must be greatly nuanced, as such milestones can be described only as small steps toward the still very distant goal of gender equality, from which we are distanced, every day, by many other events.

¹¹ The following words encapsulate the fundamental presence of the body in the artistic practice of the composer born in Aiello de Malferit: “When thinking of Llorenç Barber, some will initially visualize a person perched on top of a vertiginously high belfry, or a figure yelling from a fragile boat adrift in the middle of a pond, or even a quixotic profile repeatedly bashing an enormous cymbal placed like the knight’s basin-helmet on his resonant head (incidentally, it is quite likely that Llorenç Barber would smile while conjuring up all these scenes, and that there would even be a certain twinkle in his eyes). It may also be that none of these tableaux corresponds in principle with the image that some still associate with an intellectual.” Álvarez-Fernández, “Hacia una historia *otra*,” 11.

of musical scores in her works? We might turn at this point to the beginning of an article written to examine similar aesthetic problems:

In the context of the Western musical tradition, and more particularly in the field of what are so wrongly called “cultured” musics (as if the others were not), practices related to sound creation have frequently been considered from a perspective that privileges their mental dimension in a manner clearly detrimental to their physical or, more precisely, corporal aspects.¹²

After a rapid historical analysis that traces the persistence of this particular ideology from the Greece of Pythagoras to the present day (passing through the Judeo-Christian thought of the beginning of our era), the text quoted here goes on to point out that “to attain that abandonment of the body, various operations had to be carried out—a kind of cultural engineering—which, for example, would focus the attention of compositional labor on the score, not on the concert.”¹³ This more-than-intentional “neglect” of corporality within the Western classical tradition is coupled with an emphasis on the visual representation of sound. Against the ontological fragility of sounds and the bodies that emit and listen to them, the stability of the images that aspire to describe these sonorous gestures is configured as an ideal model. In keeping with these ideological coordinates, the musical work will not be located in the performativity of the concert (or the act of listening) but in those graphic symbols, as quantifiable as numbers or letters, that pretend to represent sounds in a pure and perfect way:

Purity, with all the ethical and aesthetic complexity the term involves, can be considered one of the fundamental characteristics (or, at least, aspirations) of the current of thought we have been exploring. A number is clean, it is not contaminated by the body and its secretions. Dirt, which belongs to the domain of the physical, will never stain the perfect beauty of ideas and equations. However, when the senses come into play, there also appear errors, lies, and doubts.¹⁴

González’s allusion to her scant perfectionism now acquires its full sense.¹⁵ However, if we affirm that the score represents an ideal within the classical musical tradition that was literally incorporated in the fingers and the spirit of that young pianist, a model separated from the body and its sufferings (and pleasures), then what is the point of those scores in the works we are analyzing here?

The key here is that these are not scores but *fragments* of scores. According to the classical-romantic tradition, the score is configured as a total system (and, to that extent, totalitarian; note the similarity with the ideology characteristic of Western patriarchy, as well as with the capitalist system). Nothing makes sense outside of that (general, complete, abstract) scheme that is the score.

In González’s works, however, the artist is asking us to consider what happens when that score is dismembered. As occurs when we contemplate a ruin (including industrial ones), we wonder whether all that remains to us is to use our imagination to restore a totality that is

¹² Miguel Álvarez-Fernández, “Músicas de acción, músicas sin acción: Genealogía de un cuerpo ausente,” *KRATZ*, no. 1 (2018): 28.

¹³ Álvarez-Fernández, 34.

¹⁴ Álvarez-Fernández, 34.

¹⁵ In relation to another remark made at the beginning of this essay, we can now assert that the distance between a score and its music might be equivalent to the distance between a CV and a life.

now absent (and was always in reality impossible), or whether we are capable of thinking and inhabiting the fragment. Are we not—and are not our bodies—a kind of walking ruin, fragile and disoriented, on our way to death?

The score, like each of those dolls that populate González's works, constitutes the materialization of a desire, a fantasy, or perhaps a nightmare. When the artist decomposes a doll or a score, she reminds us of the high human cost of the processes of idealization that not only separate us from the body but damage, wound, and violate it.

Against that ideal of the score, what remains is the reality of the body and its memory, a memory that is always, and all at once, personal and collective. For that reason, González's artistic work—and, above all, her artistic thought—must be retrieved from memory, without a score.

With these works, González invites us to stroll through the ruins of a musical tradition built on patriarchal and colonial violence, to amble among the amputated stumps of musical scores.

LISTA DE OBRAS // LIST OF WORKS

Salvo otra indicación, todas las obras que se relacionan a continuación son autoría de Marisa González y pertenecen a su colección.

Sistemas Generativos

Todas las obras listadas en esta página pertenecen a este periodo de producción

Fotografías de personajes anónimos empleadas como base para las series *Siluetas* y *Anónimos*

1971

Fotografías en blanco y negro
8 unidades de 21 × 25 cm
o 15 × 21 cm c/u

Selección de postales de la primera serie

1971

Monotipos sobre tarjetas postales
16 obras de 21 × 14 cm c/u

Sin título, de la serie *Anónimos*

1971-1972

Panel metálico y siluetas recubiertas de papeles interactivos
60 × 70 cm

At the End [Al final], de la serie *Siluetas*

1971-1973

Políptico de 4 fotocopias 3M Color-in-Color
4 piezas de 21,6 × 28 cm c/u; conjunto de 70 × 80 cm

Autorretrato

1971-1973

Técnica mixta con matrices, fotocopias 3M Color-in-Color y papeles interactivos
10 piezas de 21,6 × 28 cm c/u
pp. 102-105

Autorretrato

1971-1973

Técnica mixta con matrices y papeles interactivos
3 piezas de 37 × 44 cm c/u
Colección particular
pp. 106-107

Both-Couple [Ambos-pareja]

1971-1973

Técnica mixta con matrices, papeles interactivos y fotocopias
3M Color-in-Color
10 piezas de 21,6 × 28 cm c/u
pp. 100-101

Cabezas de mujer, de la serie *Anónimos*

1971-1973

Técnica mixta y posterior fotocopiado 3M Color-in-Color
10 piezas de 21,6 × 28 cm c/u
pp. 98-99

Masas de color

1971-1973

Políptico de monotipos de 3M Color-in-Color
108 × 28 cm

Retrato de Sonia Sheridan (díptico)

1971-1973

Fotocopias 3M Color-in-Color
2 piezas de 26 × 43 cm c/u, montadas sobre cartón de 44 × 60 cm

Selección de *collages* realizados a partir de fragmentos de matrices de la serie *Siluetas*

1971-1973, composición de 2025

Collages de papel matriz de fotocopiadora 3M Color-in-Color
10 obras de 21,6 × 28 cm
o 28 × 21,6 cm c/u

Selección de dípticos de las series *Burnt* [Quemados], *Siluetas*, *Abstractos* y *Amebas*

1971-1973

Papeles interactivos
15 obras de varias dimensiones, todas sobre traseras de 50 × 66 cm c/u
pp. 88-95

Selección de obras de las series *Abstractos*, *Amebas*, *Anónimos*, *Burnt* [Quemados], *Burnt Drawn* [Quemados dibujados], *Fetos*, *Ramas*, *Siluetas* y *Siluetas mujer*

1971-1973

Técnicas variadas: papeles interactivos, dibujo, fotocopias 3M Color-in-Color, papel matriz, monotipos
169 piezas de 21,6 × 28 o 28 × 21,6 cm c/u
pp. 84-87, 96-97

Sin título, de la serie *Anónimos*

1971-1973

Collage de monotipos y papeles interactivos
43 × 53 cm

Sin título, de la serie *Anónimos*

1971-1973

Collage de monotipos y papeles interactivos
50 × 40 cm

Fotografía origen de la serie *La muñeca*

1972

Fotografía en blanco y negro
30 × 21 cm

Selección de fotografías tomadas durante una manifestación contra la guerra de Vietnam en Chicago

1972

Fotografías en blanco y negro
11 fotografías de 15 × 21 cm c/u

Papel matriz de fotocopiadora 3M Color-in-Color empleado para la serie *La muñeca*

1972-1973

Papel matriz
23,5 cm de ancho

Polípticos de trabajos creados a partir de fotografías de una manifestación contra la guerra de Vietnam

1972-1973

Fotocopias 3M Color-in-Color, papel termofax, papeles interactivos y otros materiales
3 polípticos de 4 piezas de 21,6 × 28 o 28 × 21,6 cm c/u; conjuntos de 70 × 60 cm o 60 × 70 cm c/u
pp. 108-109

Sin título, de la serie *La muñeca*

1972-1973

Imágenes fotográficas intervenidas con fotocopiadora 3M Color-in-Color
2 obras de 30 × 21 cm c/u

La piedra gritó, de la serie Maternidad

1974-1975
Pintura acrílica y *collage* sobre material plástico
130 × 122 cm
p. 117

¿Todavía con vida?, de la serie Maternidad

1975
Pintura acrílica y *collage* sobre material plástico
120 × 170 cm
p. 116

La descarga, de la serie Violencia mujer

1975-1977
Fotografías transferidas mediante Thermofax a papel acetato, sobre 3 paneles de madera
3 piezas de 20 × 102 cm c/u
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
pp. 114-115

La descarga, de la serie Violencia mujer

1975-1977
Fotografías transferidas mediante Thermofax a papel acetato
Varias piezas [en algunas imágenes, Mary Beth Edelson y Karen Sommerville]
de 20 × 102 cm c/u
pp. 112-113

Lizz Williams y sus máscaras, de la serie Violencia mujer

1975-1976 / 2025
Fotografías en blanco y negro
12 unidades de 76 × 100 cm c/u
pp. 110-111

En el estudio de Sonia Sheridan

1980-1982
Fotocopias en blanco y negro, realizadas en Very Quick Copier, sobre madera
2 unidades de 180 × 110 cm c/u
pp. 124-125

Guatas, de la serie Presencias

1981
Imágenes intervenidas con fotocopiadora a color, transferidas a papel
Conjunto de 37 × 117 cm
pp. 126-127

Selección de obras Guatas emergiendo, de la serie Presencias

1981
Imágenes intervenidas con fotocopiadora a color, transferidas a papel o a madera
4 obras de varias dimensiones entre 120 × 40 cm y 50 × 200 cm
pp. 128-129, 130 (izq.)

Selección de obras Guatas saliendo del armario, de la serie Presencias

1981
Imágenes intervenidas con fotocopiadora a color, transferidas a papel
2 obras de 125 × 40 cm c/u
p. 130 (dcha.)

Inundados por el color y Cambiando ando, ando...

1982
Pinturas electrográficas a color
4 piezas conformando sendos conjuntos de 91 × 189 cm y 91 × 188 cm

Mar de cristal o La catedral sumergida de Debussy

1987
Electrografías de fotocopiadora Minolta
8 piezas de 42,5 × 120,5 cm c/u; conjunto de 170 × 241 cm

Sin título

1989
Pintura electrográfica: fotocopias a color Canon y pintura acrílica sobre madera
3 piezas de 178 × 126 cm en total

Campanas de Llorenç Barber, de la serie Grafías musicales inspirada en Llorenç Barber

1989-1990
Pinturas electrográficas: electrografías láser color Canon y pintura acrílica sobre madera
2 obras: pareja de piezas de 150 × 40 cm c/u, y pareja de piezas de 170 × 40 cm c/u
pp. 132-133

El sonido de las cuerdas percutidas y Solo de alogías – música visual, de la serie Grafías musicales inspirada en Javier Darías

1989-1990
Pinturas electrográficas: electrografías láser color Canon y pintura acrílica
2 obras de 162 × 175 cm c/u
pp. 134-135

El sonido de la nota gota a gota y El sonido de la nota gota elongada, de la serie Grafías musicales inspirada en Javier Darías

1989-1990
Pinturas electrográficas: electrografías láser color Canon y pintura acrílica
2 obras de 162 × 150 cm c/u
pp. 136-137

Obras del conjunto Cuatro cuartas acórdicas en el espacio, de la serie Grafías musicales inspirada en Javier Darías, n.º 1, 2 y 4

1989-1990
Pinturas electrográficas: electrografías láser color Canon y pintura acrílica
3 piezas de 122 × 130 cm c/u
Colección de D. Miguel Calvillo (n.º 4) y Colección de la artista (n.º 1 y 2)
pp. 138-139

Luz en tres tempos, de la serie Grafías musicales inspirada en Javier Darías

1990/2025
Instalación
Dimensiones variables; conjunto de 200 × 450 × 125 cm

Vértigos de identidad, de la serie Miradas en el tiempo

1992-1993, a partir de fotografía de 1971
Imágenes fotográficas intervenidas con fotocopiadora Color Bubble Jet 145
18 piezas de 59,4 × 84,1 cm c/u; conjunto de 252 × 356 cm
pp. 120-121

La violación

1993, a partir de fotografía de 1972
Imágenes fotográficas intervenidas con fotocopiadora Color Bubble Jet 145
6 piezas de 60 × 85 cm c/u; conjunto de 255 × 120 cm
pp. 118-119

Estación fax / Fax Station (recreación de la instalación colaborativa de Marisa González y los Talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid)

1993/2025
Recreación de la instalación original con dispositivo de fax y faxes recibidos, más documentación complementaria de la instalación y los talleres previos
Dimensiones variables
pp. 140-143 (documentación)

- Autorretratos Lumena**
1986
Imágenes intervenidas digitalmente con equipo Lumena sobre papel
2 piezas de 98 × 38 cm c/u
pp. 146-147 (detalle), 150
- Autorretrato Lumena con Sonia Sheridan**
1986
Imágenes intervenidas digitalmente con equipo Lumena sobre papel
4 módulos de 21 x 30 cm c/u
p. 151 (izq.)
- Cuerpos programados, de la serie Clónicos**
1986
Fotografía a color
100 × 150 cm
p. 152 (abajo)
- El espejo de los clónicos, de la serie Clónicos**
1986
Fotografía a color
100 × 150 cm
p. 152 (arriba)
- Sueños rotos, silencios rotos, de la serie Clónicos**
1993
Imágenes intervenidas digitalmente con equipo Lumena sobre papel, con caja de metacrilato
5 piezas de 200 × 30 cm c/u
p. 153
- Ya estoy con vosotros, de la serie Clónicos**
1993
Caja de luz
90 × 62 × 12 cm
- Conjunto de Retratos Lumena**
1993-1995
Imágenes intervenidas digitalmente con equipo Lumena sobre papel
Varias dimensiones, a partir de módulos de tamaño DIN A3
Lista de personas retratadas: Antonio Agra, Enriqueta Antolín, Miguel Ángel Beneyto y Juliana Serri, Yaya Carriedo, Rodolfo Charria, Darío Corbeira, Jose Ramón Danvila, Eva Davidova, Lola Dopico, John Dunn, Norberto Dotor, Gregorio Esteban y Montse Mateu, Pedro Garhel, Rosina Gómez Baeza, Joan Fontcuberta, Claudia Giannetti, Menene Gras, Félix Guisasola, Fernando Huici, Carlos Jiménez, Soledad Lorenzo, Ana Martínez Collado
- y José Luis Brea, Paloma Navares, Mar Núñez y Ricardo Echevarría, Joseba López Ortega, Mister X, Elena Montaña, Alicia Murriá, Carmen Rico Godoy, Manuel Romero, Sonia Sheridan y Rafael Tous pp. 148-149 (de izq. a dcha.: José Ramón Danvila, Pedro Garhel, Sonia Sheridan y Menene Gras)
- Ensueño. Escenas de la vida cotidiana, con música de Pedro Garhel y voz de Elena Montaña. Serie Clónicos**
1998
Instalación con proyección y sonido de 7' 27", y 9 fotografías intervenidas con sistema Lumena
Dimensiones variables; fotografías de 60 × 85 cm c/u
pp. 154-155
- Desviaciones II: bocas locas, de la serie Transgénicos**
1998 / 2000
Impresión cromogénica y retoque fotográfico
9 piezas de 70 × 100 cm c/u; conjunto de 210 × 300 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
pp. 178 (detalle), 179
- Luminarias, del proyecto La fábrica**
2000
Instalación con elementos de fábrica harinera intervenidos: lámparas, proyecciones de actas de consejo de administración y libros de familia de trabajadores
Dimensiones variables
pp. 158-159, 160-161 (detalles)
- Encapsulados, del proyecto Nuclear Lemóniz**
2003-2004
Instalación de pequeños objetos enfundados en plástico y cartelería
Dimensiones variables
- Fallo general, del proyecto Nuclear Lemóniz**
2003-2004
Instalación de cajas de luz
Dimensiones variables
- Fallo general de motores, del proyecto Nuclear Lemóniz**
2003-2004
Caja de luz
173 × 245 cm
p. 169 (vista de instalación)
- Selección de fotografías del proyecto Nuclear Lemóniz**
2003-2004
Fotografías analógicas digitalizadas sobre aluminio encapsulado
- Dos monstruos**
13 × 237 cm
pp. 162-163
- El muro**
100 × 150 cm
- Escondidos**
113 × 237 cm
- Interior del reactor**
150 × 100 cm
p. 167
- Las llaves de los rascacielos**
95 × 141 cm
- Sala de controles (Hijos de p...)**
100 × 150 cm
p. 168
- Sala de turbinas**
100 × 150 cm
p. 164
- Reactor**
150 × 100 cm
p. 166
- Selección de vídeos del proyecto Nuclear Lemóniz**
2003-2004
Filmación digital, color, sonido
- Fuegos**
9' 30"
- Naturaleza agredida**
5' 8"
- Salido del infierno**
9' 9"
- Vídeo documental del proyecto Ellas, filipinas**
2010
Filmación digital, color, sonido, 9' 38"
- Selección de fotografías del proyecto Ellas, filipinas**
2010-2013
Fotografías digitales en color
17 unidades de 50 × 70 cm c/u; 4 unidades de 100 × 150 cm c/u
pp. 170-177

DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL

Entrevista a Marisa González, por Andrés Aberasturi, en el Programa de Radiotelevisión Española «Por la tarde» 17 de marzo de 1989
Con la colaboración de RTVE

SONIA SHERIDAN

Retrato de Marisa González
1986
Imágenes intervenidas digitalmente con equipo Lumena sobre papel
4 piezas de 21 × 30 cm c/u
p. 151 (dcha.)

OTRAS IMÁGENES INCLUIDAS EN LA PUBLICACIÓN

Anónimo
II Conferencia sobre la formación del artista de la UNESCO, Belgrado
1970 / 2025
Fotografías analógicas digitalizadas
Archivo Marisa González
p. 32

Anónima (compañera de estudios)
Marisa González creando la serie *Violencia mujer*, en su estudio de la Corcoran School for the Arts & Design, Washington D. C.
1975-1976 / 2025
Fotografía analógica digitalizada
Archivo Marisa González
pp. 82-83

Anónimo
Marisa González en su primera exposición individual en España, Galería Aritza, Bilbao
1977 / 2025
Fotografía analógica digitalizada
Archivo Marisa González
p. 52

Anónimo
Marisa González con alumnos de «La poética de la tecnología», en el marco de los Talleres de Arte Actual, Círculo de Bellas Artes, Madrid
1992 / 2025
Fotografía analógica digitalizada
Archivo Marisa González
pp. 44 (arriba), 144-145

María Laura Benavente
Fotografía de la obra de Marisa González. Exposición *Cuanto dura un eco*, TEA Tenerife Espacio de las Artes
2023-2024
Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife
p. 117

Susi Bilbao
Registro fotográfico del estudio de Marisa González, Madrid
2025
Fotografía digital
pp. 4-15

Matías Costa
Instalación *Estación fax / Fax Station*, Círculo de Bellas Artes, Madrid
1993 / 2025
Fotografía analógica digitalizada
Archivo Marisa González
p. 141

Marisa González
***La descarga*, de la serie *Violencia mujer*, Washington, D. C.**
1975-1976
Fotografía analógica digitalizada
Archivo Marisa González
p. 44 (abajo)

Sonia Sheridan con el equipo Lumena en el marco de la exposición ***Procesos: cultura y nuevas tecnologías*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid**
1986
Archivo Marisa González
p. 60 (abajo)

Instalaciones de la serie *Grafías musicales*, Centro de Arte Eusebio Sempere, Alicante
1990 / 2025
Fotografía analógica digitalizada
Archivo Marisa González
p. 72

Artefactos espirales, Espacios interiores y Casa ocre*, del proyecto *La fábrica
2000
3 fotografías digitales de 162 × 125 cm y 125 × 162 cm
Colección Marisa González
pp. 156-157

Vista de sala de la instalación *Luminarias*, Fundación Telefónica, Madrid
2000
Fotografía digital
Archivo Marisa González
p. 158

Turbina*, del proyecto *Nuclear Lemóniz
2003-2004
Colección Marisa González
p. 165

Vista de sala de la instalación *Fallo general de motores y Controles*, del proyecto *Nuclear Lemóniz*, CGAC. Santiago de Compostela
2016
Fotografía digital
Archivo Marisa González
p. 169

Vista de sala de la instalación *Luminarias*, Salas Tabacalera, Madrid
2015
Fotografía digital
Archivo Marisa González
p. 159

César Pedrosa
Marisa González creando la serie *Nuclear Lemóniz*, Bilbao
2002-2004
Fotografía digital
Archivo Marisa González
pp. 146-147

Luis Pérez Mínguez
Marisa González montando la exposición *Presencias 81*, Galería Aee, Madrid
1981 / 2025
Fotografía analógica digitalizada
Archivo Marisa González
pp. 122-123

Sonia Sheridan y Marisa González
Retratos Lumena (Sonia Sheridan y Marisa González)
1986
Imágenes intervenidas digitalmente con equipo Lumena sobre papel
Archivo Marisa González
p. 60 (arriba)

**PRESIDENTE DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**

Ministro de Cultura

Ernest Urtasun Domènech

REAL PATRONATO

Presidencia de Honor

SS. MM. los Reyes de España

Presidenta

Ángeles González-Sinde Reig

Vicepresidenta

Beatriz Corredor Sierra

Vocales Natos

Jordi Martí Grau

(Secretario de Estado de Cultura)

María del Carmen Páez Soria

(Subsecretaria de Cultura)

María José Gualda Romero

(Secretaria de Estado de Presupuestos y Gastos)

María Ángeles Albert de León

(Directora General de Patrimonio Cultural
y Bellas Artes)

Manuel Segade

(Director del Museo)

Julián González Cid

(Subdirector General Gerente del Museo)

Tomasa Hernández Martín

(Consejera de Educación, Cultura y Deporte
del Gobierno de Aragón)

Carmen Teresa Olmedo Pedroche

(Viceconsejera de Cultura y Deportes del Gobierno
de Castilla-La Mancha)

Horacio Umpierrez Sánchez

(Viceconsejero de Cultura y Patrimonio Cultural
del Gobierno de Canarias)

Pilar Lladó Arburúa

(Presidenta de la Fundación Amigos del Museo
Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

Vocales Designados

Pedro Argüelles Salaverría

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco

(Fundación Mutua Madrileña)

Juan-Miguel Hernández León

Antonio Huertas Mejías

(FUNDACIÓN MAPFRE)

Carlos Lamela de Vargas

Rafael Mateu de Ros

Marta Ortega Pérez

(Inditex)

Suhanya Raffel

María Eugenia Rodríguez Palop

Joan Subirats Humet

Ana María Pilar Vallés Blasco

Patronos de Honor

Pilar Citoler Carilla

Guillermo de la Dehesa

Óscar Fanjul Martín

Carmen Giménez Martín

Ricardo Martí Fluxá

Claude Ruiz Picasso †

Carlos Solchaga Catalán

Secretaria del Real Patronato

Rocío Ruiz Vara

DIRECTOR DEL MUSEO

Manuel Segade

COMITÉ ASESOR

María de Corral

João Fernandes

Inés Katzenstein

Chus Martínez

Gloria Moure

Vicente Todolí

COMITÉ ASESOR DE ARQUITECTURA

Juan Herreros

Andrés Jaque

Marina Otero Verzier

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**

DIRECCIÓN

Director

Manuel Segade

SUBDIRECCIÓN ARTÍSTICA

Subdirectora Artística

Amanda de la Garza

Jefa de Exposiciones

Teresa Velázquez

Jefa de Colecciones

Rosario Peiró Carrasco

Jefe de Conservación-Restauración

Jorge García Gómez-Tejedor

Jefa de Registro de Obras de Arte

María Aranzazu Borraz de Pedro

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño Granada

Jefe de Educación

Fran MM Cabeza de Vaca

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación

Isabel Bordes Cabrera

DIRECCIÓN DE ESTUDIOS

Directora de Estudios

Julia Morandeira Arrizabalaga

Jefa de Centro de Estudios

Ana Beatriz Vidal González

Jefe de Cine y Nuevos Medios

Chema González Martínez

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

Subdirector General Gerente

Julián González Cid

Subdirectora Adjunta a Gerencia

Sara Horganero Gómez

Jefa de la Unidad de Apoyo y Transparencia

Rocío Ruiz Vara

**Jefe de Arquitectura, Desarrollo Sostenible
y Servicios Generales**

Francisco Holguín Aguilera

Jefa de Desarrollo Digital

Mónica Rodríguez Escribano

Jefa de Gestión Económica

Beatriz Guijarro Alonso

Jefa de Recursos Humanos

María Paloma Herrero Motrel

DIRECCIÓN DE GABINETE INSTITUCIONAL

Director de Gabinete Institucional

Carlos Urroz Arancibia

Jefa de Públicos

Francisca Gámez Lomeña

Jefa de Relaciones Institucionales

Carlota Álvarez Basso

Jefe de Protocolo

Diego Escámez de Vera

DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN

Directora de Comunicación

Diana Lara Requena

Jefa de Digital Web

Olga Sevillano Pintado

AZKUNA ZENTROA – ALHÓNDIGA BILBAO

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente de honor

Excmo. Sr. Juan María Aburto

Presidente

D. Gonzalo Olabarria Villota

Vicepresidenta

Dña. Eider Inunciaga Serna

AZKUNA ZENTROA – ALHÓNDIGA BILBAO

Programación Cultural

Fernando Pérez

Rakel Esparza

Ainara Bilbao

Marina Urrutikoetxea

Iraia Olea

Marketing, Comunicación y Atención

a Personas Usuarias

Bárbara Epalza

Itziar Ijalba

Jol Gisasola

Leire Sarasola

Maite Arberas

Mediateka BBK

Alasne Martín

Sonia Marcos

Mantenimiento y logística

Iñaki Ayala

Sandra García

Servicios Generales-Administración

Jorge Landa

Estibalitz Aldana

Unai Ugarriza

Sonia del Val

Galder Fernández-Vega

Iraide Usategi

Borja Basagoiti

Este libro se publica con motivo de la exposición *Marisa González. Un modo de hacer generativo*, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) en colaboración con Azkuna Zentroa – Alhóndiga Bilbao (Bilbao).

Museo Reina Sofía:

21 de mayo-22 de septiembre, 2025

Azkuna Zentroa – Alhóndiga Bilbao:

29 de octubre, 2025-18 de enero, 2026



gizartea eta kultura garaikidea
sociedad y cultura contemporánea
society and contemporary culture

EXPOSICIÓN MUSEO REINA SOFÍA

Comisariado

Violeta Janeiro Alfageme

Dirección de proyecto

Teresa Velázquez

Coordinación

Beatriz Velázquez

Gestión

Natalia Guaza

Apoyo a la gestión

Nieves Fernández

Registro

Demian Ramos

Restauración

Juan Antonio Sáez

(restaurador responsable)

Paula Ercilla

Eugenia Gimeno

Manuela Gómez

Amaya de la Hoz

Diseño

Jesús Vicente

Montaje

Arteria Logística del Arte, S.L.

Iluminación

Toni Rueda

Urbia

Transporte

Ordax. Arte & Exposiciones, S.L.

Seguro

Poolsegur, S.L.

Colabora:



cultura, turismo
y deporte

MADRID

EXPOSICIÓN AZKUNA ZENTROA – ALHÓNDIGA BILBAO

Montaje y logística

Giroa Gallery

Equipos audiovisuales

Telesonic

Contenidos comunicación

George & Mildred

Prensa

Acerca Comunicación

Servicios multimedia

Lin3s

Mediación

Arantxa Pereda

Lanalden

PUBLICACIÓN

Publicación editada por el Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía

Dirección editorial

Alicia Pinteño Granado

Coordinación general

Pamela Sepúlveda Arancibia

Coordinación editorial

Marta Alonso-Buenaposada del Hoyo
Luis Bernal

Traducciones del español al inglés

Philip Sutton

Edición, corrección de textos y pruebas

Español: Marta Alonso-Buenaposada del Hoyo, Jone Aranzabal Itoiz y Luis Bernal

Inglés: Christopher Davey

Diseño gráfico

Susi Bilbao

Coordinación de la producción

Mercedes Pineda Torra

Gestión administrativa

Victoria Wizner

Fotomecánica

La Troupe

Impresión y encuadernación

Impresos Izquierdo S. A.

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2025

© de los ensayos, BY-NC-ND 4.0 International



© de la traducción, Philip Sutton

© Marisa González, Matías Costa, VEGAP, Madrid, 2025

© del resto de fotografías, sus autores

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

ISBN: 978-84-8026-609-3

NIPO: 194-25-007-5

D.L.: M-9028-2025

Catálogo de publicaciones oficiales

<https://cpage.mpr.gob.es>

Este libro se ha impreso en Arena Rough Natura de 100 g / Gardamatt Ultra de 130 g (interior) y Sirio Illusion Malva de 300 g (cubierta)

Créditos fotográficos

Todas las fotografías son cortesía de Marisa González, salvo:

Cortesía de Susi Bilbao, pp. 4-15

Colección TEA Tenerife Espacio de

las Artes, Cabildo Insular de Tenerife.

Fotografía: María Laura Benavente, p. 117

Museo Nacional Centro de Arte Reina

Sofía, Madrid: Joaquín Cortés y Román

Lores, pp. 108-109, 112-115, 120-121,

126-133, 136-139, 146-147, 150

Las imágenes de las distintas cubiertas son faxes pertenecientes a *Instalación fax / Fax Station* (1993), o bien detalles de las obras *La muñeca* (1972), *La descarga* (1975-1977), *En el estudio de Sonia Sheridan* (1980-1982), *Mar de cristal o La catedral sumergida de Debussy* (1987) y *Vértigos de identidad* (1992-1993).

AGRADECIMIENTOS

El Museo Reina Sofía quiere expresar su agradecimiento a Marisa González y Violeta Janeiro Alfageme por su profunda dedicación a este proyecto.

Da también las gracias a D. Miguel Calvillo y a D. Valeriano González, que han prestado obra de sus colecciones, y a Daniela Díaz Larralde, por su continuada asistencia a la artista en el curso de la investigación.

Por último, agradece a Julia Ramírez-Blanco, Rocío de la Villa, Claudia Giannetti y Miguel Álvarez-Fernández su inestimable contribución a esta publicación.

Por su parte, la artista agradece a su compañero de vida Germán Calvillo por su apoyo incondicional y a todas las personas mencionadas anteriormente, así como a todo el equipo del Museo.

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA**



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA