

Mari sa González

Un modo de hacer generativo

Lizz Williams y sus máscaras (serie *Violencia mujer* serie/*series*). 1975-1976

Bilbao

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA**

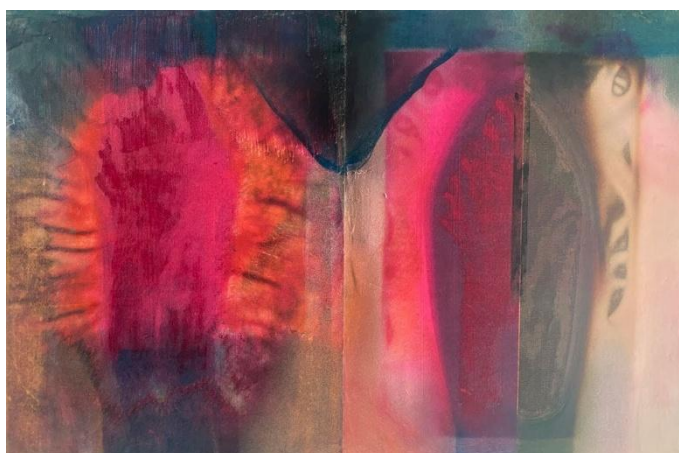
**AZKUNA
ZENTROA
ALHÓNDIGA
BILBAO**

La exposición individual de Marisa González en Azkuna Zentroa es la primera gran antológica de la artista en una institución vasca. Este proyecto la trae de vuelta a la ciudad que la vio nacer, con la que nunca ha dejado de dialogar a través de sus obras.

Generativo, y no replicativo, ha sido siempre el modo de hacer de Marisa González (Bilbao, 1943). Desde sus inicios, la artista evitó acomodarse a los medios convencionales y a las estructuras disciplinares establecidas, desmarcándose mediante el uso de máquinas — fotocopiadoras a color, termofaxes y otros dispositivos que en su momento representaban la vanguardia tecnológica— como herramientas artísticas. Esta elección, sin embargo, no responde a una fascinación técnica, sino a una voluntad de explorar las posibilidades creativas de esos medios, siempre desde la prueba, la inmediatez y la aceptación del azar y del error. A lo largo de su trayectoria, González ha hecho de la máquina y la tecnología un medio para pensar críticamente el presente. A través de cada dispositivo tecnológico, la artista ha encontrado formas alternativas de narrar y representar la realidad, generando imágenes y procesos que desbordan los usos previstos de cada herramienta.

En 1971, la artista decidió trasladarse a Estados Unidos en busca de una enseñanza artística contemporánea que entonces no encontraba en una España todavía sometida a los rigores de la dictadura franquista. En Chicago se incorporó al posgrado Sistemas Generativos: Arte, Ciencia y Tecnología, impartido en el Art Institute of Chicago, un programa pionero que ofrecía espacio para la más abierta experimentación con las tecnologías de procesamiento y reproducción de imágenes. Dueña de un método propio, sus trabajos pasaban por múltiples procesos de reproducción y alteración, combinando transparencias, papeles manipulados y todo tipo de utensilios domésticos que le permitían obtener nuevas texturas, colores y efectos visuales: prensas térmicas, punzones, planchas o incluso gofreras.

Esta vocación experimental y rupturista, íntimamente ligada al contexto de represión política del que provenía, resultó decisiva en la formación de una sensibilidad crítica y comprometida que atraviesa de forma constante su obra posterior.



Díptico de la serie *Burnt*, 1972-1973. Colección particular.
Fotografía: cortesía de la artista

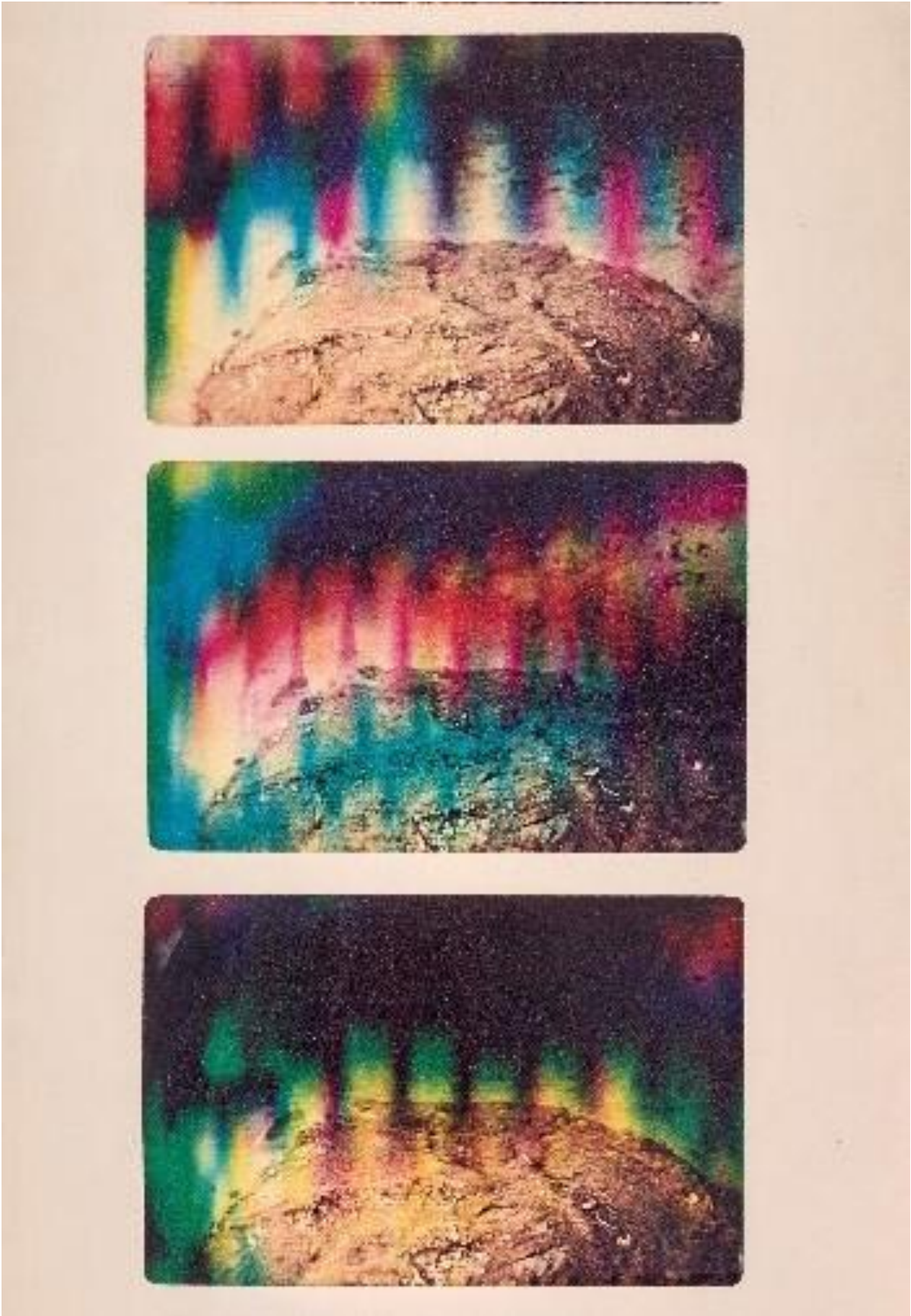
En Estados Unidos, González entró en contacto también con los movimientos feministas, pacifistas y por los derechos civiles, que marcaban la escena cultural y social del país en los años setenta. Después de su estancia en Chicago y tras una breve pausa en Madrid para dar a luz a su primera hija, la artista regresó a Estados Unidos para continuar su formación y trabajo artísticos. En 1974, en Washington, se adentró en el movimiento feminista de la mano de Mary Beth Edelson, su tutora en la Corcoran School for the Arts & Design y una figura clave en el arte feminista de la época. Edelson se convertiría también en uno de los rostros de *La descarga* (1975-1977), una de las obras más significativas de González durante este periodo, en la que trabajó con sus compañeras: a partir de una noticia de prensa, les pidió que expresaran con gestos su reacción a la represión de las mujeres encarceladas por el régimen de Augusto Pinochet en Chile. Después, pasó este registro fotográfico por la copiadora termofax sobre acetato de alto contraste.

Más adelante, en la década de 1990, González incorporó a su utillaje la fotocopiadora Color Bubble Jet 145, con la que podía imprimir en un formato mucho mayor (DIN A1). A la vez, fue revisando materiales que había recopilado en los años setenta, regenerándolos en dos series emblemáticas: *Vértigos de identidad* (1992-1993), acerca de las exigencias impuestas a las mujeres en las distintas etapas de su vida, y *La violación* (1972-1993), que evoca la cosificación por la que, a menudo, pasa el deseo masculino.



La descarga, de la serie *Violencia mujer*, 1975-1977. Colección particular [En la imagen, Karen Sommerville].
Fotografía: Joaquín Cortés/Román Lores

Estas idas y venidas en su proceso de creación, siempre recuperando y reciclando, reflejan la capacidad de González para reinventar su archivo de objetos e imágenes al tiempo que las herramientas contemporáneas van ofreciendo opciones nuevas. Aún hoy en día es posible hallar en su estudio casi todos los materiales —generalmente encontrados— que, desde los setenta, surten sus obras. Por ejemplo, el material que González llama indistintamente «*lint*» o «*guata*» da cuenta de este retorno constante sobre objetos e imágenes del pasado: en 1981, trabajó sobre fotografías de guatas tomadas en 1977 para procesarlas como «pinturas a la luz», de manera que la ligereza de la propia guata diese paso a la levedad de la luz como centro del procedimiento creativo.



Guatas emergiendo, de la serie *Presencias*. 1981, Colección particular. Fotografía: Joaquín Cortés/Román Lores

A finales de la década de 1970, González regresó a Madrid, donde el panorama artístico estaba dominado por el resurgimiento de la pintura neoexpresionista y la figuración libre, lo que desplazaba a quienes exploraban lenguajes conceptuales o tecnológicos. En este contexto, Marisa decidió fusionar su formación académica en pintura y música clásica con su investigación tecnológica, creando obras en las que la pintura sobre soportes tradicionales dialoga con fotocopias de partituras manipuladas y con Sistemas Generativos. Hasta entonces su práctica se había vinculado con procesos tecnológicos y visuales, pero en sus *Grafías musicales* (1989-1990) introdujo el componente sonoro implícito en las partituras de músicos como Javier Darías y Llorenç Barber. Aquí, el ritmo y la cadencia de la composición visual proceden del movimiento del papel y de la variabilidad controlada de la entrada de luz, que crean, de nuevo, auténticas «pinturas a la luz».



El sonido de la nota gota a gota y El sonido de la nota elongada, de la serie. // Grafías musicales (Javier Darías), 1989-1990. Colección particular. Fotografías: Joaquín Cortés/Román Lores

En la década de 1980 se sentaron las bases de las políticas culturales democráticas en España, con el objetivo de proyectar una imagen de modernidad e integración en el comercio global. En este escenario, en 1986 se inauguró el Centro de Arte Reina Sofía con tres exposiciones, entre ellas, *Procesos: cultura y nuevas tecnologías*. González, como comisaria de una de las secciones de esta muestra, invitó a su mentora, Sonia Sheridan, y juntas instalaron la primera estación del ordenador Lumena en España. La paleta digital del sistema gráfico Lumena, patentado pocos años antes, permitía procesar de forma creativa imágenes captadas en directo. Si bien, en uno de sus característicos giros de procedimiento, la artista terminó por fotografiar analógicamente la pantalla para dar salida física a sus *lumenas*. El corpus de su serie *Retratos Lumena*, concebido mediante esta técnica, constituye todo un cuadro colectivo —el de su entorno artístico en Madrid— que se erige ahora como testimonio de una época.



Retratos de Pedro Garhel y Menene Gras, de la serie *Retratos Lumena*, 1993-1995. Colección particular.
Fotografía: cortesía de la artista

Mientras experimentaba con el ordenador Lumena, González desarrolló también su serie de *Transgénicos*. El concepto de lo transgénico en su obra no solo alude a la manipulación genética, sino además a una forma alternativa de generación, vinculada al deseo, lo orgánico y la alteración de lo preestablecido. Los transgénicos, aunque también parten de la clonación —a la que dedica otra de sus series, *Clónicos* (desde 1993)—, introducen la posibilidad de mutaciones y distorsiones, resaltando lo inesperado y lo imperfecto.

En 1992 González organizó uno de los Talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid, titulado «La poética de la tecnología». En él se trabajaba, entre otros instrumentos, con el fax, aprovechando su capacidad para una comunicación global en tiempo real. Este trabajo rompía los circuitos artísticos oficiales y fomentaba una dinámica entre artistas más comunitaria, menos competitiva y más horizontal; en un momento en el que la información empezaba a circular de nuevas maneras —iban apareciendo, aunque aún rudimentarias, la World Wide Web y sus aplicaciones—. Los resultados del taller dieron lugar, meses después, a la instalación *Estación fax / Fax Station*, presentada en la exposición colectiva *Esto no es una crisis*, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1993. Esta muestra recogía el estado de desencanto ante la difícil situación económica que vivió España a principios de la década, y ponía en cuestión la supuesta estabilidad de las cosas, advirtiendo al tiempo que el alcance de esta crisis sobrepasaba el ámbito económico, teniendo un calado ideológico y cultural.

A partir de los años 2000, González centró su interés en la fotografía como medio para cuestionar la realidad política y social, y abordar cuestiones relacionadas con la reconversión industrial, la crisis ecológica o las desigualdades sociales. El proyecto *La fábrica* (2000), por ejemplo, se originó a raíz del cierre de la Panificadora de Bilbao, el cual fue resultado de la reconversión económica española exigida para la entrada en la Comunidad Económica Europea que provocó el cierre o la reestructuración de numerosas industrias. Estas políticas trajeron consigo desempleo y la desaparición de sectores tradicionales que configuraban no solo un paisaje urbano, sino toda una identidad.

Por su parte, *Nuclear Lemóniz* (2003-2004) da título al extenso trabajo fotográfico que González realizó en torno a la Central Nuclear de Lemoiz en Bizkaia, polémica desde la década de 1970 por considerarse un riesgo ambiental y sanitario al que se opusieron ecologistas, políticos y ciudadanos. Finalmente, en 1989, tras numerosas protestas, sabotajes y algunas acciones violentas, la Central se cerró sin que nunca hubiese llegado a ponerse en funcionamiento. Sus ruinas suponen hoy un legado incómodo y disonante que evidencia cómo la historia y la memoria colectivas de un conflicto se entrelazan en los restos físicos de un determinado lugar.



Instalación Estación fax / Fax Station, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1993. Fotografía: © Matías Costa, VEGAP, Madrid, 2025



Fotografía del proyecto *Ellas, filipinas*, 2010-2013. Colección particular

La presente antológica en Bilbao subraya que, aunque la artista se movió entre Madrid y Estados Unidos, su obra no dejó de conversar con el territorio vasco. Su práctica durante estos años reescribe historias locales, en Bilbao y Bizkaia, dentro de debates globales sobre trabajo, género, técnica y memoria.

En *Ellas, filipinas* (2010-2013), la artista presentó numerosos retratos de empleadas domésticas filipinas en Hong Kong tomados durante su único día de descanso, evidenciando las condiciones inhumanas a las que están sometidas, tales como las largas jornadas laborales, los bajos salarios y los abusos frecuentes. Con este trabajo, González denunciaba también el racismo y la discriminación que estas trabajadoras enfrentan, además de las deudas impuestas por agencias de reclutamiento que las mantienen atrapadas en un ciclo de explotación exacerbado por la falta de una protección legal efectiva.

Hoy en día, Marisa González se sigue proyectando hacia un futuro incierto en el que la capacidad creativa de las máquinas, tal y como ella las abordó y entendió desde la intuición y la espontaneidad, contrasta con unas tecnologías que reproducen estructuras de control que moldean cómo entendemos el mundo, manipulando nuestras experiencias perceptivas y sociales.

Violeta Janeiro Alfageme

Comisaria de la exposición