

# MARISA GONZÁLEZ

Egikera sortzaile bat

Liz Williams y sus máscaras (serie Violencia mujer seriea/series). 1975-1976



Azkuna Zentroko Marisa Gonzálezen bakarkako erakusketa hau euskal instituzio batean egiten den artistaren lehen erakusketa antologiko handia da. Proiektu honek jaiotzen du hirira ekarri du berriz artista, baina Gonzálezek sekula ez dio utzi bere obraren bidez hiriarekin harremanetan egoteari.

Marisa Gonzálezen (Bilbo, 1943) egikera beti izan da sortzailea, ez erreplikatihoa. Hasieratik, artistak uko egin zion ohiko baliabideetara eta ezarritako diziplina-egituretara egokitzeari, eta makinak erabili zituen tresna artistiko gisa —koloretako fotokopiagailuak, termofaxak eta garai hartan abangoardia teknologikoa ziren beste gailu batzuk—. Hala ere, hautu hori ez da lilura teknikoaren ondorioa izan, baizik eta baliabide horiek sormen-arloan dituzten aukerak aztertze borondatearena, betiere proba eta berehalakotasunetik abiatuz eta zoria eta akatsa onartuz. Ibilbidean barrena, Gonzálezentzat makina eta teknologia baliabide bat izan dira orainaz era kritikoan pentsatzeko. Gailu teknologiko bakoitzaren bidez, artistak bide alternatiboak aurkitu ditu kontatzeko eta errealitatea irudikatzeko, eta irudiak eta prozesuak sortu ditu, tresna bakoitzak aurrez zituen erabilerak gaindituz.

1971n, artistak Estatu Batuetara joatea erabaki zuen, irakaskuntza artistiko garaikide baten bila, garai hartan diktadura frankista gogorraren mende zegoen Espainian ez baitzuen horrelakorik aurkitzen. Chicagon Sistema Sortzaileak: Artea, Zientzia eta Teknologia graduondokoa sartu zen, Art Institute of Chicagok ematen zuen programa aitzindari batean, tokia eskaintzen baitzuen esperimentazio irekian aritzeko irudiak prozesatzeko eta erreproduzitzeko teknologiekin. Metodo propio baten jabea izanik, bere lanetan erreproduzio- eta alterazio-prozesu ugari egiten zituen, gardenkiak, manipulatuak paperak eta mota guztietako etxeko tresnak uztertuz, aukera ematen baitzieten ehundura, kolore eta efektu bisual berriak lortzeko: prentsa termikoak, puntzoak, plantxak, baita gofre-makinak ere.

Bokazio esperimental eta apurtzaile hori estuki lotuta zegoen bere jaioterriko errepresio politikoaren testuinguruarekin, eta erabakigarria izan zen sentsibilitate kritiko eta konprometitu bat izan zezan, horrek etengabe zeharkatzen baitu haren ondorengo lana.



*Burnt* serieko diptikoa, 1972-1973. Bilduma partikularra. Argazkia: Artistaren eskaintza

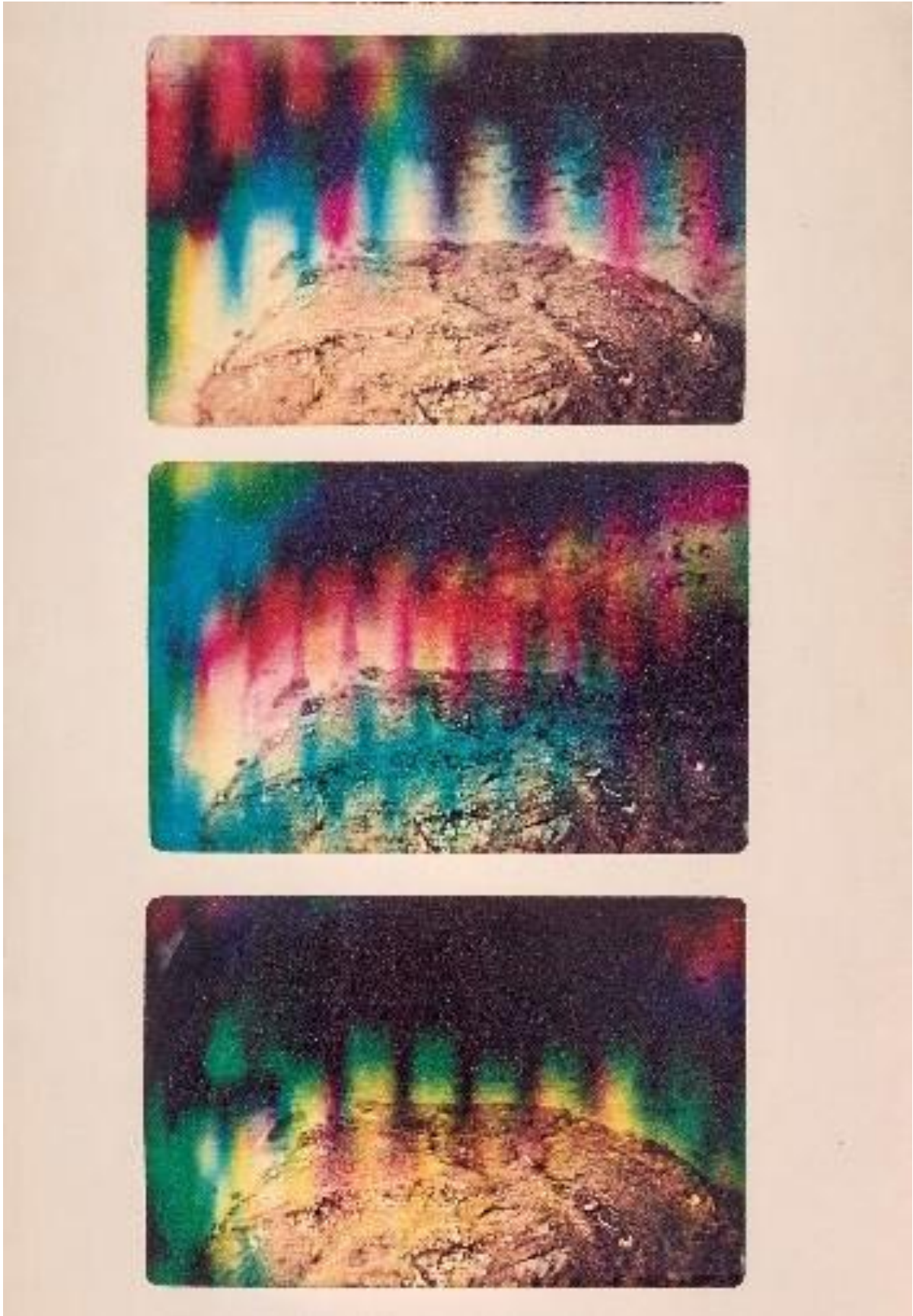
Estatu Batuetan, González harremanetan jarri zen mugimendu feministekin, bakezaleekin eta eskubide zibilen aldekoekin, haiek markatzen baitzuten hirurogeita hamarreko hamarkadan herrialdeko kultura- eta gizarte-eszena. Chicagon egon ondoren eta Madrilen lehen alabaz erditzeko aldi labur bat eman ondoren, artista Estatu Batuetara itzuli zen, bere prestakuntza eta lan artistikoarekin jarraitzeko. 1974an, Washingtonen, mugimendu feministan murgildu zen, Mary Beth Edelson-en eskutik, Corcoran School for the Arts & Design-eko tutorea baitzen eta garai hartako arte feministan funtsezko figura bat ere bai. Edelson *La descarga* (1975-1977) laneko aurpegietako bat ere izan zen. Garai horretan, Gonzálezek egindako lanik esanguratsuenetako bat izan zen hori, eta bere lankideekin sortu zuen: prentsako albiste batetik abiatuta, eskatu zien Augusto Pinocheten erregimenak Txilen espetxeratutako emakumeenganako errepresioaren aurreko erreakzioa adieraz zezaten keinuen bidez. Gero, erregistro fotografikoa kopiagailu termofaxetik pasatu zuen kontraste handiko azetatoaren gainean.

Geroago, 1990eko hamarkadan, Gonzálezek Color Bubble Jet 145 fotokopiagailua sartu zuen bere lanabesen artean, eta formatu askoz ere handiagoan inprimatzeko modua eman zion (DIN A1). Aldi berean, 1970eko hamarkadan bildutako materialak berraztertzen hasi zen, eta bi serie enblematikotan birsortu zituen: *Vértigos de identidad* (1992-1993), bizitzako etapa desberdinetan emakumeei ezarritako eskakizunei buruzkoa, eta *La violación* (1972-1993), askotan gizonezkoen desioak dakarren kosifikazioa gogora ekartzen duena.



*La descarga, Violencia mujer seriekoa, 1975-1977. Bilduma berezia [Irudian, Karen Sommerville]. Argazkia: Joaquín Cortés/Román Lores*

Sortze-prozesuan egindako joan-etorri horiek, beti berreskuratuz eta birziklatuz, aditzera ematen dute Gonzálezek objektu eta irudien artxiboa berrasmatzeko zuen gaitasuna, tresna garaikideek aukera berriak eskaintzen zituzten aldi berean. Gaur egun ere, bere estudioan ikus daitezke hirurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera bere lanetarako erabili dituen ia material guztiak —gehienetan, aurkitutakoak—. Adibidez, Gonzálezek *lint* edo «guata» deitzen duen materialak azaltzen du iraganeko objektu eta irudietara etengabe itzultzeko joera hori: 1981ean, 1977an hartutako guaten argazkietan lan egin zuen, «argi-pintura» gisa prozesatzeko, eta, horrela, guataren beraren arintasunak bidea eman zion argiaren arintasunari, sormen-prozeduraren erdigune gisa.



*Guatas emergiendo*, Presencias seriekoa, 1981. Bilduma partikularra. Argazkia: Joaquín Cortés/Román Lores

1970eko hamarkadaren amaieran, Madrilera itzuli zen González. Bertan, pintura neoespresionista eta figurazio librea berpizten eta gailentzen ari ziren panorama artistikoan, eta, ondorioz, bazter uzten zituzten lengoia kontzeptualak edo teknologikoak esploratzen zituztenak. Testuinguru horretan, Marisak erabaki zuen pinturan eta musika klasikoan zuen prestakuntza akademikoa bere ikerketa teknologikoarekin uztartzea. Sortu zituen lanetan, euskarri tradizionalen gaineko pintura hizketan ari da manipulaturako partituren fotokopiekin eta Sistema Sortzaileekin. Ordura arte, bere praktika prozesu teknologiko eta bisualekin lotuta egon zen, baina *Grafías musicales* (1989-1990) lanean soinu-osagai inplizitua sartu zuen Javier Darías eta Llorenç Barber musikarien partituretan. Hor, konposizio bisualaren erritmoak eta kadentziak paperaren mugimenduan eta argi-sarreraren aldakortasun kontrolatuan dute sorburua, eta horiek benetako «argi-pinturak» sortzen dituzte berriz.



*El sonido de la nota gota a gota* eta *El sonido de la nota elongada*, *Grafías musicales* (Javier Darías), 1989-1990 seriekoa. Bilduma partikularra. Argazkia: Joaquín Cortés/Román Lores

1980ko hamarkadan, kultura-politika demokratikoen oinarriak finkatu ziren Espainian, modernitatearen irudia proiektatu eta merkataritza globalean txertatzeko asmoz. Egoera horretan, 1986an, Reina Sofía Arte Zentroa inauguratu zen, hiru erakusketarekin, besteak beste, *Procesos: cultura y nuevas tecnologías* deitutakoarekin. Gonzálezek, erakusketa horren atal bateko komisario gisa, Sonia Sheridan mentorea gonbidatu zuen, eta elkarrekin instalatu zuten Lumena ordenagailuaren lehen estazioa Espainian. Lumena sistema grafikoaren paleta digitala urte batzuk lehenago patentatu zuten, eta aukera ematen zuen zuzenean hartutako irudiak modu sortzailean prozesatzeko. Hala ere, bere ohiko prozedura-bira bat eginez, artistak analogikoki atera zizkion argazkiak pantailari, bere *lumenak* euskarri fisikoan edukitzeko. *Retratos Lumena* serieko corpusa teknika horren bidez sortu zuen, eta koadro kolektibo oso bat da —Madrilen zuen ingurune artistikokoa—, garai baten testigantza.



Pedro Garhel eta Menene Gras-en erretratuak, *Retratos Lumena* seriekoak, 1993-1995. Bilduma partikularra. Argazkia: Artistaren eskaintza

Lumena ordenagailuarekin esperimentatzen zuen bitartean, Gonzálezek *Transgénicos* seriea garatu zuen. Transgenikoaren kontzeptuak, bere obran, manipulazio genetikoa aipatzeaz gain, sorkuntza-modu alternatibo bat ere aipatzen du, desirari, organikoari eta aurrez ezarritakoaren alterazioari lotua. Transgenikoek, klonaziotik abiatzen badira ere — eta klonazioari beste serie bat eskaini zion, *Clónicos* (1993tik)—, mutazioak eta distortsioak egiteko aukera ematen dute, eta ustekabekoa eta ez-perfektua nabarmenduz.

1992an, Gonzálezek Madrilgo Arte Ederren Zirkuluko Egungo Artearen tailerretako bat zuzendu zuen, «Teknologiaren poetika» izeneko. Bertan, besteak beste, faxarekin lan egiten zen, denbora errealeko komunikazio globalerako zuen gaitasunaz baliatuz. Lan horrek hautsi egiten zuen zirkuitu artistiko ofizialekin, eta dinamika komunitarioago bat sustatzen zuen artisten artean, ez hain lehiakorra, horizontalagoa. Une hartan, informazioa modu berrietan zabaltzen hasia zen —World Wide Web eta bere aplikazioak agertzen ari ziren, artean oinarritzkoak izan arren—. Hilabete batzuk geroago, tailerreko emaitzekin *Estación fax / Fax Station* instalazioa sortu zuten. 1993an Madrilgo Arte Ederren Zirkuluan egindako *Esto no es una crisis* erakusketa kolektiboan aurkeztu zuten. Erakusketa horrek hamarkadaren hasieran, egoera ekonomiko zailaren aurrean, Espainian izan zen desengainua jaso zuen. Zalantzan jarri zuen ustezko egonkortasuna, eta, aldi berean, ohartarazi zuen krisi horrek esparru ekonomikoa gainditzen zuela, eta garrantzi ideologiko eta kultural handia zuela.

2000. urtetik aurrera, Gonzálezek argazkigintzan jarri zuen arreta, errealtate politikoa eta soziala zalantzan jartzeko, eta bitarteko gisa erabili zuen industriaren birmoldaketarekin, krisi ekologikoarekin eta desberdintasun sozialekin lotutako gaiak jorratzeko. *La fábrica* (2000) proiektua, adibidez, Bilboko Panificadora ixtearen ondorioz sortu zen. Europako Ekonomia Erkidegoan sartzeko Espainiari eskatutako birmoldaketa ekonomikoaren emaitza izan zen, industria ugari itxi edo berregituratu behar izan baitzituzten. Politika horien ondorioz, langabezia hazi, eta sektore tradizionalak desagertu ziren, baina industria horiek, hiri-paisaia eratzeaz gain, haien inguruan hazitako herrien identitatea moldatzen zuten.

Bestalde, Lemoizko zentral nuklearrari (Bizkaia) buruz Gonzálezek egin zuen argazki-lan luzeari *Nuclear Lemóniz* (2003-2004) izenburua eman zion. Izan ere, 1970eko hamarkadatik polemikoa izan zen, eta ekologistek, politikariek eta herritarrek aurka egin zioten, ingurumen- eta osasun-arriskutzat hartu baitzen. Azkenik, 1989an, protesta, sabotaje eta indarkeriazko ekintza askoren ondoren, zentrala itxi egin zen, sekula martxan jarri gabe. Gaur egun, zentralaren hondarrek ondare deserroso eta disonante bat dira, eta agerian jartzen dute nola elkartzen diren gatazka baten historia eta memoria kolektiboa leku jakin bateko hondar fisikoetan.



*Estación fax / Fax Station* instalazioa, Arte Ederren Zirkulua, Madril, 1993. Argazkia: © Matías Costa, VEGAP, Madril, 2025



*Ellas, filipinas* proiektuaren argazkia, 2010-2013. Bilduma partikularra

Bilboko erakusketa antologiko honek nabarmentzen duenez, artista Madril eta Estatu Batuen artean mugitu bazen ere, bere lana beti egon zen harremanetan euskal lurraldearekin. Urte horietan, bertako istorioak berridatzi zituen, Bilbon eta Bizkaian, lanari, generoari, teknikari eta memoriari buruzko eztabaida globalen barruan.

*Ellas, filipinas* obran (2010-2013), Hong Kongen etxeko langile gisa aritzen ziren Filipinetako emakumeen erretratu ugari aurkeztu zituen artistak, beren atsedeen-egun bakarrean eginak, eta agerian utzi zituen haien lan-baldintza txarrak: lanaldi luzeak, soldata baxuak eta gehiegikeriak. Obra horrekin, Gonzálezek salatu egin zituen emakume langile horiek pairatzen zituzten arrazakeria eta bazterketa. Halaber, errekrutatze-agentziek ezarritako zorrak salatu zituen, esplotazio-ziklo batean harrapatzen baitzituen emakumeak, eta legezko babes eraginkorrik ez izateak areago larriagotzen zuen haien egoera.

Gaur egun, Marisa Gonzálezek aurrera jarraitzen du etorkizun zalantzarri baterantz, non makinaren sormen-gaitasunak —berak intuiziotik eta berezkotasunetik landu eta ulertu zituen moduan— teknologiek kontrastatzen duen; izan ere, teknologia horiek erreproduzitu egiten dituzte munduaz dugun ulermena moldatzen duten kontrol-egiturak, gure pertzepzio eta gizarte esperientziak manipulatu.

## **Violeta Janeiro Alfageme**

Erakusketaren komisarioa